



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Studi sull'Asia e sull'Africa
Ciclo 29°
Anno di discussione 2017

***Nessuno schermo per lo spettatore
Intermedialità tra cinema e teatro degli anni sessanta e
settanta nell'esempio di Terayama Shūji***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-OR/22
Tesi di Dottorato di Eugenio De Angelis, matricola 819737

Coordinatore del Dottorato
Prof. Federico Squarcini

Supervisore del Dottorando
Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Alla mia famiglia

Indice

RINGRAZIAMENTI	9
INTRODUZIONE	11
CAPITOLO I – GETTATE I LIBRI, USCIAMO PER LE STRADE IL CONTESTO CULTURALE E POLITICO	
1.1. La Shinjuku degli anni sessanta e il movimento studentesco	26
1.1.1. L’Anpo 1960 e la prima <i>wakamono bunka</i>	26
1.1.2. Il valore performativo delle proteste negli anni sessanta	29
1.1.3. Shinjuku come nuovo epicentro culturale	31
1.1.4. Due prodotti del ‘clima intermediale’: <i>Free Jazz e Happening</i>	34
1.1.5. Uno spazio dove far incontrare cinema e teatro	38
1.1.6. Politica e cultura: Shinjuku come doppio palcoscenico	42
1.1.7. <i>L’Asama sansō jiken</i> e la fine del movimento studentesco	47
1.1.8. Uno spazio senza più resistenza	52
1.2. Il ‘movimento’ dei piccoli teatri	54
1.2.1. <i>Shingeki</i> e stato dell’arte sull’ <i>angura</i>	54
1.2.2. Principali autori e opere dell’ <i>angura</i>	61
1.2.3. L’ <i>angura</i> verso la contemporaneità	76
1.2.4. Alcune annotazioni sull’ <i>angura</i>	81
1.3. La New Wave giapponese	85
1.3.1. Le premesse al cambiamento e la <i>Shōchiku Nouvelle Vague</i>	85
1.3.2. Principali registi e film della New Wave	89
1.3.3. Cinema sperimentale e altre realtà indipendenti	100
1.3.4. Opere dell’ATG e <i>theatricality</i>	107
1.4. Considerazioni finali	118
CAPITOLO II – FILM D’OMBRE L’INTERMEDIALITÀ TRA NEW WAVE E ANGURA NELL’ESEMPIO DI SHO O SUTEYO MACHI E DEYŌ	
2.1. Premessa e contestualizzazione	122

2.2. Il rinnovamento del linguaggio teatrale nell'<i>angura</i>	128
2.2.1. <i>Buraikan</i> : multidimensionalità e teatralizzazione del cinema	132
2.3. L'intermedialità tra New Wave e <i>angura</i>	135
2.3.1. <i>Shinjuku dorobō nikki</i> : il film come <i>performance</i> nella realtà	138
2.3.2. Il nuovo ruolo dell'autore e il corpo nuovo dell'attore	142
2.3.3. L'abbandono del testo scritto	146
2.3.4. La maschera e il <i>role play</i>	152
2.4. Affrontare il reale: le tematiche condivise da New Wave e <i>angura</i>	157
2.4.1. La rappresentazione dell'Anpo nelle avanguardie	159
2.4.2. Teatralizzare la discriminazione: il caso degli <i>zainichi</i>	161
2.5. Un film contro i film: <i>Sho o suteyo machi e deyō</i>	167
2.5.1. Tre progetti per 'gettare i libri e uscire nelle strade'	167
2.5.2. Un film da leggere: sintassi e punteggiatura intermediale	172
2.5.3. La casa dei ventotto giorni: replicare la finzione nella realtà	179
2.5.4. Fuga dalla norma: la rappresentazione della famiglia e della sessualità	183
2.5.5. L'aereo a propulsione umana: un esempio di simbolo intermediale	186

CAPITOLO III – RACCONTI DAL LABIRINTO

TERAYAMAGO, IL 'SISTEMA TRANSMEDIALE' TRA CINEMA E TEATRO (E ALTRI MEDIA)

3.1 Professione: Terayama Shūji	192
3.1.1 Dall'adolescenza alla fondazione del Tenjō sajiki	192
3.1.2. L'attività teatrale	201
3.1.3. Il cinema	205
3.1.4. Il successo internazionale	207
3.1.5. Il rapporto con lo <i>Zenkyōtō Movement</i> e la rappresentazione del crimine	209
3.1.6. Una tomba di parole. Gli ultimi anni di vita	212
3.2. Le tematiche ricorrenti del <i>Terayamago</i>	213
3.2.1. (Ri)costruzione di una famiglia: il rapporto con la figura materna	213
3.2.2. <i>Obasute</i> : un'applicazione del <i>Terayamago</i>	217
3.2.3. Un triangolo 'sghembo': <i>hahagoroshi</i> , donne-vampiro e l'assenza del padre	222
3.2.4. Aomori: il luogo natio che non c'è (più)	226
3.2.5. La rivalsa dei <i>misemono</i> e l'elogio della diversità	229
3.3. Un progetto in perenne divenire: <i>Den'en ni shisu</i>	232
3.3.1. Introduzione ai quattro lavori omonimi	232

3.3.2. Il viaggio transmediale del pettine scarlatto	236
3.3.3. Dalla nostalgia per il paese natio a una nuova concezione della Storia	240
3.3.4. L'uomo che cercava di fuggire dalla meridiana umana	245
3.3.5. Lo spazio libero del circo	250
3.4. Madre-Inferno: conclusioni sul <i>Terayamago</i>	253

CAPITOLO IV – (NESSUN) POSTO PER GLI SPETTATORI

L'AVVICINAMENTO DELLO SPETTATORE ALLO SCHERMO E IL 'CINEMA PARTECIPATO'

4.1. Il rapporto con lo spettatore nelle teorie teatrali di Terayama	257
4.1.1. La 'teoria dello spettatore' (<i>kankyakuron</i>) e prime applicazioni	257
4.1.2. <i>Shigaigeki</i> : la teatralizzazione della città	258
4.1.3. <i>Saraba eiga yo</i> : il palcoscenico e(') lo schermo	263
4.2. Premessa al rapporto con lo spettatore nel cinema di Terayama	267
4.3. Prima fase: la provocazione verbale dello spettatore	270
4.3.1. <i>Sho o suteyo machi e deyō</i> : sottrarre la 'zona sicura' allo spettatore	271
4.4. Seconda fase: <i>filmmaking as event</i>	276
4.4.1. <i>Den'en ni shisu</i> : portare la 'performance cinematografica' nella realtà	278
4.4.2. <i>Meikyūtan</i> : una porta sul cinema	279
4.4.3. <i>Chōfukuki</i> : la sala cinematografica come spazio performativo	284
4.5. Terza fase: l'incontro con lo spettatore e il 'cinema partecipato'	286
4.5.1. <i>Rōra</i> : violare lo schermo	287
4.5.2. <i>Shinpan</i> : lo spettatore come co-creatore dell'opera	292
4.6. Conclusioni sul posto dello spettatore	298

CONCLUSIONI

TERAYAMA, L'AEREO A PROPULSIONE UMANA	301
--	------------

BIBLIOGRAFIA	312
---------------------	------------

Bibliografia generale	312
Bibliografia su Terayama	323
Testi di Terayama	326

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto il mio tutor, la Prof.ssa Roberta Novielli, per il costante supporto che mi ha dato, la mia crescita accademica e professionale è soprattutto merito suo. Ringrazio inoltre il Prof. Bonaventura Ruperti che mi ha accompagnato nella prima parte di questo percorso sempre con gentilezza e competenza.

Ne approfitto per ringraziare anche i docenti giapponesi e in particolare la Prof.ssa Okamuro Minako, per avermi offerto preziose possibilità di confronto con lei e altri giovani ricercatori della Waseda, dimostrando sempre grande disponibilità. Un ringraziamento va anche al Prof. Roland Domenig e al Prof. Hirasawa Gō, per avermi accolto alla Meiji gakuin fornendo utili indicazioni, e a tutti coloro che hanno facilitato i miei soggiorni alla Waseda e alla Meiji gakuin. In questo contesto non posso non ringraziare la Sig.ra Mieko Maraini e l'Aistugia per aver deciso di assegnarmi un premio del quale sono molto orgoglioso e che mi ha permesso di sostenere il mio soggiorno semestrale alla Waseda nel 2015. Tra i docenti ringrazio infine la Prof.ssa Vincenza D'Urso, per le numerose possibilità che mi ha dato di formarmi nelle prime esperienze di insegnamento, la Prof.ssa Rosa Caroli e la Prof.ssa Roberta Strippoli, entrambe di grande aiuto in Giappone.

Un ringraziamento speciale a Jacopo Bortolussi con cui ho condiviso la mia ultima avventura giapponese e persona con la quale ho più avuto modo di confrontarmi sul tema della ricerca, (con)fondendo spesso la passione con l'interesse accademico. Altrettanto importante è stata Kusakabe Keiko che mi ha spronato e aiutato costantemente, oltre a essere stata sempre al mio fianco nella scoperta dell'*underground* giapponese. Grazie a lei sono potuto entrare in contatto con Morisaki Henrikku per un'intervista che non dimenticherò e con Arato Genjirō, al quale dedico un ricordo alla memoria.

A tutti i frequentatori del terzo piano e in particolare a Sara D'Attoma, un grazie per aver sopportato lunghi pomeriggi di studio e permesso tanti momenti di alleggerimento. Un ringraziamento particolare è da rivolgere ai 'compagni di sventure' del XXIX ciclo, con i quali il confronto è stato sempre stimolante e divertente. Il ringraziamento più grande, però, va a Raissa, Silvia e Marco con i quali ho condiviso gioie e dolori della scrittura in questo ultimo anno e senza i quali l'esperienza del dottorato sarebbe stata sicuramente più povera.

Alle squadre di basket di Venezia e San Benedetto nelle quali ho militato in questi anni, grazie per avermi regalato esperienze di gruppo importanti, permettendomi di sfogare le troppe ore al computer in un'attività senza la quale non potrei stare. Grazie inoltre agli amici di San Benedetto e Venezia, dagli ex compagni di liceo ai coinquilini, che hanno garantito i necessari momenti di stacco dallo studio.

Alla mia famiglia: a Erika, per aver avuto la pazienza e, con mia sorpresa, l'entusiasmo di leggere l'intero lavoro aiutandomi enormemente nella complessa fase di *editing*, non potrò mai ringraziarla abbastanza. Ai miei genitori, per il loro supporto costante e incrollabile, per avermi sempre permesso di seguire la mia strada credendo nelle mie capacità.

Infine, il ringraziamento più importante a Vittoria, mio pungolo e sprone perenne, ma anche la mia più grande sostenitrice. Senza le sue parole, il suo esempio, la sua presenza (anche non materiale) questo lavoro, semplicemente, non esisterebbe.

Grazie.

Introduzione

「百年たてば、その意味がわかる！

百年たったら、帰っておいで！」¹

da *Saraba hakobune* (Addio all'arca, 1984)

L'oggetto di studio del presente lavoro è il cinema giapponese degli anni sessanta e settanta, analizzato attraverso la categoria critica dell'intermedialità in rapporto al teatro coevo, con un particolare riguardo per il lavoro di Terayama Shūji (1935-1983). Drammaturgo e regista cinematografico, l'autore sarà considerato rappresentativo di questa stagione culturale che vede l'emergere in Giappone - come in molti paesi europei e negli Stati Uniti - di un nuovo approccio all'arte, alla rappresentazione e al corpo. L'indagine del suddetto risulta importante in quanto precursore di modalità espressive che diventeranno largamente diffuse con la comparsa dei cosiddetti 'nuovi media' e delle crescenti possibilità intermediali da essi offerti.

Il termine "intermedia" viene coniato nel 1966 da Dick Higgins, il quale lo utilizza inizialmente in riferimento alle opere del gruppo Fluxus² e va quindi a indicare lavori che sfidano i confini del medium di appartenenza con un utilizzo cosciente ed esplicito dei suoi meccanismi. Ciò permette l'interazione con altri media, dando origine a *performance* – parola chiave di questo lavoro – non immediatamente collocabili in una sfera artistica specifica. In Giappone, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, Fluxus viene accolto con entusiasmo da artisti come Tone Yasunao e Ichianagi Toshi, tuttavia i primi esperimenti intermediali vengono fatti risalire retroattivamente alla fondazione del gruppo Jikken kōbō (Studio sperimentale), guidato da Takiguchi Shūzō, il quale organizza la sua prima mostra nel 1951.³ In questa occasione viene redatto un manifesto, nel quale si afferma: "The purpose of this exhibit is to integrate/consolidate/synthesize [*tōgō*] the various spheres [*disciplines/bunya*]

¹ "Se passeranno cent'anni, capirai il significato! Quando passeranno cent'anni, torna da me!", Terayama Shūji, "Saraba hakobune" [Addio all'arca], in Terayama Shūji, *Terayama Shūji no gikyoku* [Le opere di Terayama Shūji], Tōkyō, Shichōsha, 1986, Vol. 5, p. 258.

² La parola appare ufficialmente per la prima volta in Dick Higgins, 'Statement on Intermedia', *Something Else Newsletter*, n. 1, 3 agosto 1966. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (ultimo accesso: 2/10/2016).

³ Attivo a Tōkyō dal 1951 al 1958, il Jikken kōbō era formato da quattordici membri provenienti da ambiti diversi: artisti visuali, compositori, poeti, fotografi, persino ingegneri e tecnici. Tra di essi vi era anche una personalità citata più volte nel presente lavoro, il compositore Takemitsu Tōru. Le loro opere mescolano creativamente balletto, musica e arti performative con la tecnologia e rappresentano i precursori di gruppi emersi negli anni sessanta come gli Hi Red Center.

of art, reaching an organic combination that could not be realized within a gallery, and to create a new form [or style, *keishiki*] of art with social relevance closely tied to daily life.”⁴ Il concetto di intermedialità è quindi già presente in questa prima dichiarazione del gruppo e si andrà sviluppando nelle arti performative giapponesi per tutti gli anni cinquanta. Sul finire del decennio, l’approccio intermediale inizierà a essere implementato anche nelle altre arti, a partire dal cinema e dalla musica, per poi trovare il pieno riconoscimento artistico negli anni sessanta, con la comparsa di gruppi come gli Hi Red Center.⁵

Il dibattito teorico sul tema dell’intermedialità si è evoluto in maniera significativa in Germania a partire dagli anni ottanta, con un particolare interesse per il cinema nei lavori di studiosi come Jürgen E. Müller e Joachim Paech.⁶ Tuttavia, si tratta di un concetto che, per sua stessa natura, è difficilmente inquadrabile attraverso definizioni rigide che siano valide per ogni media. L’interdisciplinarietà degli approcci, inoltre, ha portato a una proliferazione di metodologie e concezioni differenti che, se da una parte testimonia la rilevanza del tema nei *media studies*, dall’altra ha causato un uso inflazionato del termine, con una conseguente dispersione del significato ‘originario’.⁷ Balme è riuscito a riassumere il dibattito critico, individuando le tre declinazioni principali con le quali viene generalmente intesa l’intermedialità, applicabile alle arti performative e visive, alla musica e alla letteratura. Innanzitutto può essere la trasposizione di un contenuto da un medium a un altro, in secondo luogo il concetto si può intendere come una specifica forma di intertestualità e, infine, come la riformulazione di determinate convenzioni estetiche di un medium all’interno di un altro.⁸

⁴ *Jikken kōbō to Takiguchi Shūzō*, Tōkyō, Satani Gallery, 1991, p. 102, in Myriam Sas, “By Other Hands: Environment and Apparatus in 1960s Intermedia”, in Miyao, Daisuke (a cura di), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 409.

⁵ Nato nel giugno del 1963 e formato inizialmente da tre membri: Takamatsu Jirō, Akasegawa Genpei e Nakanishi Natsuyuki. Il nome Hi Red Center viene dalla traduzione inglese del primo carattere del cognome di ciascun membro: Taka (alto), Aka (rosso), Naka (centro).

⁶ Si vedano ad esempio Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen, 1996; e Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stoccarda, J. B. Metzler Verlag, 1988.

⁷ Anche dal punto di vista terminologico le varianti proliferano Pethő nota: “the term ‘intermediality’ itself may not be the only possible term relating to problems involving multiple media relations, lots of terminological surveys have shown us that ‘multimediality’ or recently ‘multimodality,’ or trans-mediality, media hybridity, media convergence, etc. also denote similar media phenomena [...Or...] we might use the plural form of the word as an umbrella term, and refer to phenomena involving media relations as ‘intermedialities,’ thus admitting that they can be approached from various points of view.” Ágnes Pethő, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19.

⁸ Cfr. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft* [Introduzione agli studi teatrali], Berlino, E. Schmidt Verlag, 2001, pp. 154-156.

In qualche misura, tutte e tre le suddette ‘varianti’ saranno prese in considerazione nel corso del presente lavoro, ma l’intermedialità sarà intesa soprattutto come una *espansione* della prima concezione sopra riportata. Non la si vuole quindi confinare in quella categoria appartenente agli *adaptation theories* per la quale l’intermedialità corrisponderebbe al concetto di “fedeltà al testo”. In lavori come il seminale *Theater and Cinema* di Bazin,⁹ si riconduce infatti il rapporto tra i due media al grado di fedeltà del cinema alla rispettiva fonte letteraria teatrale, come dimostra bene il seguente passaggio dal suddetto saggio:

Conceived with a view to the potentialities of the theater, these are already embodied in the text. The text determines the mode and style of the production; it is already potentially the theater. There is no way at one and the same time of being faithful to it and of turning it aside from the direction it was supposed to go.¹⁰

L’importanza del testo, e il fatto che questo determini “il modo e lo stile di produzione” è, infatti, un concetto fortemente invisibile alle avanguardie giapponesi del periodo, che metteranno in pratica varie strategie atte a sganciare la *performance* (teatrale, cinematografica, artistica, musicale) dal testo scritto. Pertanto, l’intermedialità in quanto trasposizione di contenuti sarà intesa in maniera più ampia, come frutto della contiguità tra arte e realtà politica coeva. La situazione venutasi a formare nel Giappone degli anni sessanta, in riferimento alle proteste studentesche, sembra intersecarsi con quella culturale, per trovare il suo epicentro nel cuore di Shinjuku, dove artisti e manifestanti condividono lo stesso ‘palcoscenico’ e interessi simili. Si tenterà quindi di capire se sia possibile arrivare a parlare della formazione di un ‘clima intermediale’, prendendo in considerazione elementi formali, estetici e tematici che hanno accomunato diversi ‘movimenti’ emersi dallo stesso *humus*, per poi concentrarsi sulle interrelazioni esistenti tra cinema e teatro, nell’espressione delle rispettive avanguardie del periodo: la New Wave¹¹ e l’*angura*.¹² Indagando le caratteristiche principali che accomunano

⁹ André Bazin, *What is Cinema? Vol. 1*, trad. Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 2005 [I ed.: 1967], pp. 76-124.

¹⁰ *Ivi*, pp. 84-85.

¹¹ Definizione ormai affermata negli studi sul cinema del periodo in oggetto, in luogo del più circoscritto e autoctono *Shōchiku nūberu bāgu*, viene utilizzata in maniera sistematica a partire da: David Desser, *Eros plus massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988. Nel presente lavoro, tuttavia, il termine si vuole intendere in senso più ampio, per abbracciare anche le esperienze indipendenti e sperimentali che fioriscono nel periodo, fondamentali per l’elaborazione delle dinamiche intermediali al cinema, influenzando anche autori della New Wave ‘tradizionale’ come Ōshima. Appare infatti restrittivo porre eccessive limitazioni a un contesto nel quale si muovono figure come Matsumoto Toshio o Adachi Masao che si sono costantemente alternate tra cinema di finzione e sperimentale, come effettivamente accaduto anche nel caso di Terayama.

¹² Sono numerose le definizioni con le quali ci si riferisce all’avanguardia teatrale emersa negli anni sessanta in risposta allo *shingeki*. Negli studi in lingua inglese ha avuto fortuna il termine coniato da David G. Goodman

registi e drammaturghi a partire dagli anni sessanta si tenterà di formulare l'esistenza di una sorta di 'sistema intermediale' condiviso, per il quale si ritiene che l'opera di Terayama possa fornire un caso esemplare d'analisi.

Il suddetto approccio segue gli studi più recenti¹³ che, abbandonando il concetto di "fedeltà al testo", si sono aperti verso una concezione più ampia dell'adattamento, rivolta verso l'intertestualità e, implicitamente, l'intermedialità, la quale è ben sintetizzata da una definizione fornita a posteriori dallo stesso Higgins: "the intermedia are necessarily syncretic. That is, they fuse elements from various wholes rather than allowing each element to remain simultaneously present, distinguishable, discrete, and potentially capable of being separated out of the work."¹⁴ Come si vedrà nel caso di Terayama, sarebbe infatti probabilmente erroneo approcciare la trasposizione di un contenuto da un medium all'altro considerandola un 'adattamento' nell'accezione inizialmente esposta del termine. Parrebbe piuttosto un 'ponte', un collegamento attraverso il quale l'autore può elaborare un sistema in grado di passare in maniera fluida tra i media. Tale funzione permette al discorso poetico di Terayama di espandersi e arricchirsi, creando delle vere e proprie narrazioni capaci di dialogare attraverso rimandi e contrappunti.

Di particolare interesse per il presente lavoro è, inoltre, la terza applicazione del concetto di intermedialità, ovvero la riformulazione di determinate convenzioni da un medium all'altro, in quanto la New Wave giapponese ha fatto ripetutamente affidamento sugli altri media, soprattutto sul teatro *angura*. In questo contesto si farà riferimento al concetto di *remediation*, formulato da Bolter e Grusin come rielaborazione della celebre frase di McLuhan: "the 'content' of any medium is always another medium."¹⁵ Con questo termine gli autori intendono la rappresentazione esplicita di un medium in un altro, ovvero il processo

di *post-shingeki movement*. Un'altra definizione, tutt'ora valida, è *shōgekijō undō* (Movimento dei piccoli teatri), che si riferisce alle piccole strutture utilizzate da questi gruppi per mettere in scena le loro opere, contenenti solitamente non più di 150 spettatori. L'ultima definizione, che in questo lavoro verrà prediletta, è *angura* (*wasei eigo* di "underground"), termine usato già dagli anni sessanta che è andato a identificare tutto il teatro indipendente. Tuttavia, "alternative theatre is no longer underground theatre, but part of the mainstream. The counterculture has become the culture." (Kevin J. Wetmore; Siyuan Liu; e Erin B. Mee [a cura di], *Modern Asia Theatre and Performance 1900-2000*, Londra, Bloomsbury, 2014, p. 53). Il termine verrà perciò utilizzato solo in riferimento a quello che viene considerato il primo periodo dell'*angura*, corrispondente agli anni sessanta e alla prima metà dei settanta, quando il confine tra *alternative* e *mainstream* è andato assottigliandosi.

¹³ Si vedano a questo riguardo due lavori come: Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006; e Robert Stam, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

¹⁴ Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, p. 79.

¹⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press, 1994 [I ed.: 1964], p. 8.

che descrive l'esperienza di avere "the viewer in the same space as the objects viewed."¹⁶ Nonostante la pratica sia stata elevata a elemento sistemico solo negli ultimi decenni con la comparsa dei nuovi media, la sua origine fatta risalire addirittura al Rinascimento.¹⁷ In Giappone, ad esempio, il cinema è stato fortemente influenzato dal teatro, tanto da esserne quasi dipendente fino agli anni dieci, ma i film della New Wave sono i primi a offrire esempi molti raffinati di *remediation* da vari media e arti, quali fotografia, fumetti e televisione. Nella presente ricerca saranno presi in considerazione, in particolare, quelli riguardanti il teatro, come *Shinjuku dorobō nikki* (新宿泥棒日記, Diario di un ladro di Shinjuku, 1968) e *Buraikan* (無頼漢, id., 1970), attraverso i quali si tenterà di comprendere, in ottica intermediale, il ruolo che esso svolge nel cinema del periodo. La *remediation* viene spinta fino alle sue estreme conseguenze nel cinema sperimentale che appare quindi opportuno far rientrare nell'ambito della ricerca. In esso, l'intermedialità porta a una vera e propria fusione tra media, risultante in *performance* artistiche nelle quali i confini del cinema sfumano fino a privarlo di alcune componenti (che si ritengono) basilari, come la trasparenza.

Fino alla comparsa dei nuovi media, sin dai suoi albori il cinema è stato a lungo considerato il medium intermediale per eccellenza, come testimoniano pionieristici studi che lo raffrontavano alle altre arti per definirne la specificità. Si pensi, ad esempio, a *Art of the Moving Picture* (1915), nel quale Vachel Lindsay effettua paragoni con scultura, pittura e architettura.¹⁸ Non è un caso, quindi, che la quasi totalità di coloro che si sono confrontati con il concetto generico di intermedialità, anche in tempi recenti, abbiano avuto un occhio di riguardo per il cinema, come il già citato *Literatur und Film* di Paech. Tuttavia, nonostante si tratti di un medium che incorpora caratteristiche proprie di media come letteratura, musica e teatro - rendendo i suoi precursori parte del proprio contenuto - non dovrebbe comunque essere considerato intermediale 'di per sé'. Il cinema dimostrerebbe, piuttosto, le qualità trasformative dell'intermedialità, come la si può trovare nelle correlazioni tra i vari media: "in the example of cinema, intermediality acts as a model for the varied interrelationships between diachronic and synchronic media."¹⁹ Anche Müller sembra concordare su questo punto, individuando l'intermedialità del cinema non tanto nei suoi elementi costitutivi, quanto nella presenza a ogni suo livello di interazioni intermediali, dai modi di presentazione (le

¹⁶ Jay David Bolter; Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 11.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. Ágnes Pethő, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 31.

¹⁹ Jürgen Heinrichs; Yvonne Spielmann, "What is Intermedia?"; in *Convergence*, Vol. 8, 2002, p. 7.

proiezioni) alle strutture estetiche.²⁰ Anche in questo caso, però, lo spettro di approcci e inflessioni con il quale il termine viene utilizzato in riferimento al cinema è molto ampio e sarà quindi opportuno restringere il campo, per affermare che ci si riferirà a tale concetto “as a critical category.”²¹ Dunque, non tanto una teoria unitaria e circostanziata, quanto piuttosto un ‘asse di ricerca’²² che permetta l’analisi delle relazioni tra il cinema e altri media, nel caso specifico, il teatro.

Il crescente uso delle tecnologie digitali, come la *computer graphics*, ha sicuramente spostato l’attenzione delle analisi intermediali su un campo d’interesse differente, più orientato verso i nuovi media e la loro fruizione - con la variabile introdotta da Jenkins della *media convergence*²³ - che ha portato a mettere in discussione le basi del medium stesso:

one powerful consequence of the rapid emergence of electronic and digital media is that we can no longer take for granted what “film” is – its ontological anchors have come ungrounded – and thus we are compelled to revisit continually the question, What is cinema?²⁴

Il periodo storico qui in esame non può probabilmente rivaleggiare con la varietà e la complessità mediale contemporanea; la televisione, ad esempio, inizia a diffondersi capillarmente in Giappone solo a partire dal 1958. Tuttavia, “the ‘fundamental promiscuity of the arts’ in the 1960s and 1970s [...] makes divisions along the lines of discipline or genre misleading,”²⁵ facendone un momento cruciale per lo sviluppo dell’intermedialità giapponese. Sono infatti proprio le avanguardie come la New Wave e l’*angura* a rendere possibile l’inizio del discorso intermediale, considerato in relazione alle altre arti, in quanto manifestazione delle differenze tra le forme di comunicazione. Per quanto riguarda il cinema, i primi esperimenti da questo punto di vista possono essere ricondotti addirittura alla metà degli anni cinquanta, con i cortometraggi di Matsumoto Toshio che Sas definisce dei “proto-intermedial

²⁰ Cfr. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, p. 47.

²¹ Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermedialités*, Vol. 6, Autunno 2005, p. 47.

²² Müller parla di *Suchbegriff* in “Intermedialität und Medienhistoriographie”, in Paech, Joachim; Jens Schröter (a cura di), *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien - Methoden - Analysen*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 31.

²³ Un “flow of content across multiple media platforms” nel quale il ruolo del fruitore è cruciale nella produzione e distribuzione dei suddetti contenuti. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p. 3. Sulla portata del fenomeno in Giappone si veda il recente: Patrick W. Galbraith; Jason G. Karlin (a cura di), *Media Convergence in Japan*, Kinema Club, 2016.

²⁴ David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 93.

²⁵ Miryam Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. xii.

experiments.”²⁶ Con l'accezione sopra riportata, l'intermedialità può essere utilizzata come una 'traccia', attraverso la quale leggere le trasformazioni che avvengono nel passaggio da un medium all'altro, in quanto la differenza tra di essi si palesa solo per mezzo di modi di rappresentazione consapevoli, che mostrano al fruitore i limiti del medium.²⁷

A questo chiarimento sul cinema è opportuno far seguire una precisazione nei confronti del teatro, per il quale, nonostante quanto appena detto, potrebbe apparire improprio l'uso del termine *intermediale*. Infatti, se ci si volesse attenere alla definizione di 'medium' fornita da McLuhan nel seminale *Understanding Media*, il teatro verrebbe escluso, in quanto la sua fruizione non avviene tramite una qualche estensione di un senso o di una funzione del corpo umano riprodotta in un materiale diverso da quello di cui esso è fatto.²⁸ Al teatro manca, inoltre, il meccanismo della riproducibilità (se non attraverso una *remediation* digitale), una delle caratteristiche fondamentali dei cosiddetti nuovi media e del cinema. Tuttavia, tenendo presente quanto esposto in precedenza, la funzione *comunicativa* non è mai stata elusa dal teatro e, almeno da questo punto di vista, è perfettamente assimilabile al cinema e alla televisione.

L'intermedialità è comunemente legata ai nuovi media e guidata dalla tecnologia, perciò nell'ambito teatrale viene generalmente collegata alle rappresentazioni contemporanee, dove l'uso sempre più marcato di tecnologie digitali ha creato nuovi modi di rappresentazione. Quanto detto, però, non sempre è vero, poiché alla base di questo sviluppo si pongono proprio le avanguardie teatrali degli anni sessanta - come l'*angura* - per le quali l'intermedialità è associata a: “exchangeability of expressive means and aesthetic conventions between different art and media forms. The historical avant-garde achieved this through a playful staging of signs, which provided an aspect of *performativity* and a self-criticism of the arts and media.”²⁹ Questo permette di introdurre il concetto di *performance*, fondamentale per la comprensione dei movimenti culturali del periodo e per legittimare l'intermedialità associata al teatro degli anni sessanta. Slegare l'intermedialità dal fattore tecnologico, infatti, porta ad affermare, insieme ai *performance studies*, che:

the actor's body is a medium, and given that theatre need the audience to complete its
raison d'etre, so too are the bodies of those observing. Between the bodies and minds

²⁶ Sas, “By Other Hands: Environment and Apparatus in 1960s Intermedia”, p. 409.

²⁷ Cfr. Yvonne Spielmann, “Intermedia in Electronic Images”, in *Leonardo*, Vol. 34 (1), Febbraio 2001, pp. 55-61.

²⁸ Cfr. McLuhan, *Understanding Media*, pp. 56-61.

²⁹ Freda Chapple; Chiel Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 12.

of the audience, and the bodies and minds of the performer(s) is a medial exchange that is bigger than any technologically produced media may achieve.³⁰

Per poter inquadrare le sperimentazioni dei drammaturghi *angura*, si rende necessaria, quindi, una definizione ampia di teatro, come di un'arte che richiede solamente la presenza fisica di un creatore/*performer* e di un fruitore/pubblico che condividono lo stesso spazio, in modo tale da includere anche *happening*, *street play*, eventi, e arti performative in generale. La *performance* diventa così un prerequisito fondamentale per analizzare il verificarsi dell'intermedialità nell'interazione tra i tre elementi sopracitati. Con la possibilità di leggere praticamente ogni azione come *performance*, il concetto di *theatricality* si è espanso ed è possibile applicarlo a ogni aspetto della vita sociale, in particolare dagli anni sessanta, quando “the world no longer appeared as a book to be read, but as performance to participate in.”³¹ Seguendo questa tendenza, l'*angura* arriverà a sfidare anche i confini della definizione di teatro data, portando a uno “shift from theatre as a work of art to theatre as an event.”³² Gli aspetti trattati nel presente lavoro saranno perciò letti soprattutto attraverso un'ottica performativa, in modo tale da analizzare con più precisione il rapporto dell'arte con due fattori ‘esterni’ - ma, in realtà, determinanti - come le manifestazioni studentesche e la cultura giovanile di Shinjuku. Questi verranno infatti intesi come ‘spazi performativi’ che replicano e influenzano dinamiche simili a quelle a cui vanno incontro cinema e teatro.

I concetti di *performance* e *theatricality* emergono in maniera preponderante proprio negli anni sessanta nelle avanguardie di tutto il mondo, pertanto è importante qui sottolineare come in questo lavoro non si voglia intendere che i processi intermediali verificatisi nel suddetto decennio siano esclusivi del Giappone, né tantomeno che si sia sviluppata una forma autoctona di intermedialità. Pertanto, influenze particolarmente significative – quasi sempre dal teatro o dal cinema europeo – verranno segnalate, ma il campo di ricerca rimarrà circoscritto al Giappone, non trattandosi di uno studio comparivo tra teatri *underground* o tra *Nouvelle vague* nate nel medesimo periodo.

Lo stesso dicasi per l'opera di Terayama, la cui aura di personaggio controverso è già stata abbondantemente mitizzata sia in vita che in morte, tanto dai suoi sostenitori quanto dagli studiosi. Per tale motivo, non si isolerà la sua figura dall'ambiente culturale coevo, tentando di riconoscere i tratti che lo accomunano agli artisti della sua generazione, con una

³⁰ *Ivi*, p. 22.

³¹ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2006 [I ed.: 2002], p. 19.

³² Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, New York, Routledge, 2008, p. 36.

contestualizzazione che ne farà emergere, però, anche le caratteristiche distintive. Si tenterà, inoltre, di evitare di cadere nella trappola che Goodman riscontra in *Unspeakable Acts*, quando afferma che l'autrice "attributes to Terayama innovations that were not unique to him. [...] Terayama's debt to Fellini, Dali, the Dadaists, and others [is] obvious but she is determined to fend off any suggestion that his work was derivative and to emphasize his unique Japaneseness".³³ Una tendenza, questa, comune ad altri lavori concernenti l'*angura*, se è vero che anche Bethune nota: "the literary and theatrical techniques used by these playwrights are described as if they were indigenous innovations, despite the striking similarity between them and the techniques of various playwrights and directors elsewhere in the world".³⁴ Nel presente lavoro si eviterà, quindi, ogni pretesa di eccezionalismo, tanto nel lavoro di Terayama, quanto in quello della New Wave e dell'*angura* in generale. Di conseguenza, uno degli obiettivi di questo studio è quello di far emergere l'originalità di Terayama non tanto sulla base delle singole opere, quanto sul rapporto che è riuscito a creare tra le stesse, in virtù, quindi, della loro intermedialità, resa possibile da una produzione artistica che ha spaziato tra numerosi media.

Il lavoro è suddiviso in quattro capitoli, in un percorso che va dal generale al particolare restringendo sempre di più il campo di ricerca. Ognuno di essi trae il proprio titolo da un'opera di Terayama, citata in maniera diretta o leggermente modificata. Il primo capitolo è diviso in tre sezioni che fungono da introduzione generale e servono per comprendere come i contesti politico, culturale, teatrale e cinematografico fossero strettamente interrelati negli anni sessanta, trovando il loro punto di incontro a Shinjuku. Nella prima sezione si ripercorreranno, con una struttura che si potrebbe definire del 'montaggio alternato', le proteste studentesche, dall'Anpo del 1960 fino all'*Asama sansō jiken* che pone fine al movimento nel 1972, e, parallelamente, lo sviluppo di Shinjuku come epicentro culturale del Paese.³⁵ Qui si riuniscono infatti le avanguardie e sorgono i principali punti d'interesse per il cinema e il teatro, come lo Art Theater Shinjuku Bunka della casa di produzione indipendente

³³ David G. Goodman, "Review of 'Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan' by Carol Fisher Sorgenfrei", in *Monumenta Nipponica*, Vol. 61 (3), Autunno 2006, pp. 434-435.

³⁴ Robert Bethune, "Review of 'Alternative Japanese Drama' by Robert T. Rolf; John K. Gillespie", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (1), Primavera 1994, p. 149:

³⁵ È opportuno qui ricordare che anche Kyōto rappresenta un centro culturale e politico importante sin dalla fine degli anni cinquanta, quando si può trovare, tra gli studenti militanti, anche un giovane Ōshima Nagisa. Tuttavia si è scelto di focalizzarsi esclusivamente su Shinjuku per l'irripetibile contingenza tra arte, cultura e politica che si sviluppa in quest'ultimo.

ATG. A Shinjuku si concentrano le dimostrazioni degli studenti, i giovani appartenenti alla cosiddetta *Shinjuku bunka* e le suddette avanguardie, rendendolo un ‘palcoscenico performativo’ dalla straordinaria vivacità culturale che sarà indagato, quindi, per comprendere come le interazioni tra i tre elementi sopracitati abbiano permesso lo sviluppo dell’intermedialità. È importante collocare questo studio in un luogo e in un tempo preciso poiché, come nota Eckersall, il contesto urbano degli anni sessanta, per la prima volta, “was accessible as an active agent in radical performance and no longer simply an environment in which performance, radical or otherwise, occurred.”³⁶ Nelle due sezioni successive saranno invece introdotti il teatro *angura* e la New Wave cinematografica dopo un breve riepilogo dello stato dell’arte sui due ‘movimenti’.³⁷ Ne verranno quindi delineate le origini, alla base delle quali c’è il rigetto delle rispettive tradizioni precedenti, lo *shingeki* per il teatro e il sistema delle *major* per il cinema. Attraverso l’analisi di alcuni degli esponenti principali, e delle rispettive opere, verrà poi illustrato il loro sviluppo parallelo, tentando di sottolineare i principali punti di innovazione e le tematiche ricorrenti. In tal modo sarà possibile chiarire la vicinanza delle avanguardie alla realtà sociale e politica dell’epoca. Per quanto riguarda la New Wave ci si è concentrati, dopo la seminale esperienza della *Shōchiku nūberu bāgu*, sui film co-prodotti dall’ATG, per il particolare rapporto che queste opere hanno con Shinjuku e per la *theatricality* che contraddistingue molte di esse. Si è resa necessaria anche una breve trattazione di varie esperienze sperimentali, come quella dei gruppi universitari o del cinema ‘espanso’ (legato anche al documentario sperimentale), in quanto risultano essenziali per comprendere il rimodellamento del cinema come *performance* e i successivi esperimenti di Terayama.

Il secondo capitolo esaminerà gli aspetti formali, estetici e tematici più rilevanti delle due avanguardie e li metterà a confronto per tentare di far emergere quello che sarà definito il ‘sistema intermediale’ che accomuna cinema e teatro dell’epoca. Tale sistema non apparirà tanto legato al concetto di *remediation* (pur presente), quanto a una serie di caratteristiche comuni che hanno potuto dialogare e arricchirsi vicendevolmente, grazie al contesto

³⁶ Peter Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013, p. 6.

³⁷ In questo lavoro si continuerà occasionalmente a usare il termine in entrambi i casi, da non intendersi però come un vero e proprio ‘movimento’ fondato su un manifesto e intenti comuni. Ci si riferisce piuttosto a un gruppo di artisti che condividono il rigetto per la tradizione immediatamente precedente e una determinata base teorica, pur declinata in maniera personale. Tutti hanno infatti in comune l’obiettivo di cambiare l’arte dal punto di vista strutturale partendo dal rigetto dello *shingeki* da una parte e da quello del cinema delle *major* dall’altra. In entrambi i casi gli artisti hanno ridisegnato i confini del proprio medium armati di un forte spirito di contestazione. È comunque opportuno ricordare ancora una volta che è prassi riferirsi all’*angura* anche con il termine *shōgekijō undō*, “movimento dei piccoli teatri.”

intermediale dal quale si sono sviluppate. In particolare, ci si soffermerà sugli elementi che testimoniano la volontà di questi autori di riflettere sul proprio medium e di scardinarne i limiti dall'interno, proprio attraverso esperimenti intermediali. Tra gli elementi che accomunano le due avanguardie saranno indagati in particolare quattro aspetti, a partire dal ruolo centrale assegnato alla figura dell'autore-regista e, in secondo luogo, dal ripensamento della figura dell'attore, il cui corpo diventa un vero e proprio medium attraverso il quale comunicare. Sarà poi preso in esame il distanziamento dal testo scritto in favore dell'improvvisazione e della 'spontaneità' che permetterà di far emergere la componente performativa delle due arti. In tal modo cinema e teatro riescono a recuperare il rapporto con lo spettatore e avvicinarlo all'opera, fin quasi a inglobarlo nel processo creativo. Se il teatro adotta spazi performativi non tradizionali a tale scopo, nel cinema è fondamentale il concetto di "filmmaking as event"³⁸ come formulato da Furuhata e ben espresso da *Shinjuku dorobō nikki* di Ōshima che sarà perciò analizzato nel dettaglio. Il terzo punto trattato sarà il ruolo che rivestono in questi lavori le maschere e i *role play*, indagati attraverso l'analisi di *Buraikan*, film diretto da Shinoda Masahiro e sceneggiato da Terayama, il quale vi inserisce alcuni dei suoi motivi ricorrenti. Personaggi dalle identità 'fluide', non definite, sono infatti rappresentativi di opere che tentano di annullare i confini tra realtà e finzione e quelli tra i media stessi, con un approccio che si rifà al concetto di "multidimensionalità." Drammaturghi e registi hanno poi condiviso l'interesse per determinate questioni politiche e sociali, tra le quali sarà analizzato il tema dell'Anpo (sia del 1960 che del decennio successivo) che testimonierà la vicinanza ai militanti del periodo, pur con decisive differenze. Ci si soffermerà poi sulla tematica degli *zainichi*;³⁹ la discriminazione nei loro confronti, infatti, viene portata alla ribalta proprio da questi autori che attingono da episodi di cronaca per sottolineare la carica performativa dei crimini e la loro manipolazione *mediatica*.

Nell'ultima sezione del capitolo verrà introdotto Terayama attraverso l'analisi di un suo film, *Sho o suteyo machi e deyō* (書を捨てよ町へ出よう, Gettate i libri, usciamo per le strade, 1971), che racchiude tutte le caratteristiche precedentemente analizzate e che, per

³⁸ Cfr. Furuhata Yuriko, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press, 2013, pp. 79-87.

³⁹ Gli *zainichi* sono individui nati e cresciuti in Giappone da genitori coreani. Non venendo considerati cittadini giapponesi a tutti gli effetti, hanno subito fino a tempi recenti l'ostracizzazione da parte dei giapponesi "puri". Il tema ha avuto notevole risonanza a partire dagli anni novanta e film come *GO* (id., 2002) di Yukisada Isao (primo posto nell'annuale classifica di Kinema Junpo) hanno contribuito notevolmente al dibattito. Il regista Sai Yoichi, *zainichi* lui stesso, è stato lanciato proprio da Ōshima e ha trattato il tema in *Tsuki wa docchi ni dete iru* (Da dove appare la luna, 1993), anch'esso primo posto nella classifica di Kinema Junpo.

questo, può esprimere al meglio il concetto di intermedialità come inteso nel presente lavoro. La pellicola, infatti, rientra in un progetto interamente concepito dall'autore che comprende anche un volume e un'opera teatrale. La fondamentale differenza strutturale ed estetica dei tre lavori omonimi permetterà di iniziare a delineare quello che è stato denominato *Terayamago* (寺山語),⁴⁰ ovvero il “sistema transmediale”⁴¹ elaborato nelle sue opere, una forma di intertestualità che si verifica in lavori realizzati dallo stesso autore con media differenti.

Il terzo capitolo si concentrerà esclusivamente su Terayama e sulla sistematizzazione del suddetto ‘sistema’. Si è ritenuto essenziale partire dalla biografia dell'autore per poter meglio comprendere tematiche e simboli ricorrenti della sua arte, cercando, però, di evitare analisi che riconducano a motivi meramente biografici. Allo stesso tempo, questa sezione aiuterà a chiarire l'intento dell'autore di utilizzare la ‘narrazione’ della propria vita come una sorta di ‘caso di studio’ per le sue teorie, rendendola una ‘storia’ perennemente in bilico tra realtà e finzione. Naturalmente, maggiore spazio sarà dedicato all'attività teatrale e cinematografica di Terayama, ma non saranno omissi anche riferimenti ai numerosi progetti in cui è stato coinvolto, che permetteranno di chiarire il percorso intermediale da lui intrapreso comprendente, tra gli altri, poesia, radio, televisione, musica, fotografia e saggistica. Successivamente, saranno selezionate quattro delle tematiche ricorrenti dell'autore, per esplorarne le caratteristiche principali da un punto di vista ‘transmediale’. La prima riguarda il rapporto ambiguo e ambivalente con la figura materna, esplicitato nel motivo dello *obasute* che sarà ripercorso nel suo sviluppo tra *tanka*, radiodramma, teatro e cinema. A questo seguirà la rappresentazione della famiglia, considerata da Terayama la prima istituzione da rigettare, caratterizzata nella sua opera dalla presenza di una sessualità ‘alternativa’, una figura paterna quasi sempre assente e donne-vampiro che cercano di attrarre il protagonista fuori dal nucleo familiare. Altro tema fondamentale è la nostalgia per il paese natio (Aomori) che sarà problematizzata attraverso un processo di ‘mitizzazione’ – specularlo a quello in atto nel Paese sul finire degli anni sessanta – trasformandolo in un luogo dominato dalla superstizione e da

⁴⁰ Letteralmente “la lingua di Terayama”, il termine compare in: Itō Yūsaku, *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen* [Riflessioni: io, Terayama Shūji. Volume rosa], Tōkyō, Renga shobō shinsha, 2010. Nel volume Itō collega le sue memorie autobiografiche con la vita di Terayama e utilizza il termine *Terayamago* per indicare le figure ricorrenti nell'opera dell'autore, senza tuttavia elevarlo a sistema. (Cfr. p. 72). Nel presente lavoro ci si appropria del termine per espandere ulteriormente il suo significato, andando a indicare il sistema creato da Terayama attraverso il quale collega tematiche, personaggi e simboli ricorrenti tra le sue opere realizzate con media differenti.

⁴¹ Si adotta qui il termine “transmediale”, al posto di “intermediale”, come sinora utilizzato in riferimento ai rapporti tra New Wave e *angura*, per sottolineare come questo ‘sistema’ sia costituito da una rete di ‘narrazioni’ interne alle opere appartenenti a media differenti, ma realizzate dallo stesso autore. Tale termine verrà quindi utilizzato nelle sue varie declinazioni ogni qualvolta ci si riferirà al *Terayamago*.

figure folkloriche che metteranno in crisi il concetto memoria. Si tenterà poi di analizzare come l'autore, attraverso questo processo, arrivi a una nuova concezione del tempo e della Storia, realizzando l'impossibilità di tornare a casa (al passato). Infine, sarà analizzata la figura del *misemono no fukken* ("rivalta dei baracconi delle meraviglie")⁴² che rappresenta il potere liberatorio del teatro dalla norma sociale e uno spazio neutro dove far incontrare realtà e finzione. Questi quattro temi verranno poi applicati all'analisi del lungometraggio *Den'en ni shisu* (田園に死す, Nascondino pastorale, 1974, lett. "Morire in campagna"), al cui interno l'autore intesse rimandi e contrappunti con altri lavori della sua opera e che perciò rappresenta probabilmente la forma cinematografica più matura del suo percorso transmediale.

Nel quarto e ultimo capitolo verrà preso in considerazione un caso specifico del *Terayamago*, ovvero il rapporto tra l'opera d'arte e lo spettatore, che sarà elevato a elemento esemplificativo dell'intermedialità tra cinema e teatro nel periodo in oggetto. Partendo dalle teorie teatrali dell'autore, definite *kankyakuron* (観客論, "teoria dello spettatore"), sarà infatti indagato il loro adattamento al cinema in tre fasi distinte, attraverso le quali Terayama riuscirà a coinvolgere progressivamente il pubblico nella proiezione, fino ad arrivare a una sorta di 'cinema partecipato' dove il fruitore diventa anche co-creatore dell'opera. In questo capitolo, tra le pellicole che saranno prese in considerazione, rientreranno anche i cortometraggi, in quanto rappresentano i lavori più attenti all'aspetto performativo e al rapporto con lo spettatore. Come si avrà modo di osservare, sono infatti connotati da spiccate caratteristiche intermediale che permettono al medium filmico di 'aprirsi' a contaminazioni teatrali e di trasformare la sala cinematografica in uno spazio performativo, in particolare nella fase finale del processo.

In un contesto così culturalmente vivace e ricco di collaborazioni tra artisti di tutti i campi come quello della Shinjuku degli anni sessanta e dei primi settanta, l'interesse nei confronti di Terayama è nato dalla straordinaria poliedricità dell'autore. Nella sua carriera, purtroppo conclusasi a soli 47 anni per un male che lo ha afflitto sin dalla gioventù, ha infatti attraversato media e arti diversissime. Dopo aver composto poesie fino al periodo dell'università (abbandonata per i summenzionati motivi di salute), ha scritto sceneggiature per radiodrammi, televisione e cinema, saggi di ogni genere e un romanzo. L'attività per la

⁴² 「見世物の復権」 Si utilizza qui la traduzione di Bonaventura Ruperti in Bonaventura Ruperti, "Terayama Shūji: dalla poesia all'immagine, dal cinema ai palcoscenici del mondo", in Ruperti, Bonavanentura (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 161.

quale è divenuto celebre internazionalmente, tuttavia, è stata quella teatrale, iniziata nel 1967 con la fondazione della compagnia Engeki jikkenshitsu - Tenjō sajiki (Laboratorio teatrale - La piccionaia, da qui in poi solo “Tenjō sajiki”). Altrettanto rilevante è stata la carriera da regista cinematografico, durante la quale ha realizzato, tra gli altri, tre lungometraggi co-prodotti dalla ATG, il punto di riferimento per tutti gli autori dell’epoca, oltre a numerosi cortometraggi che rappresentano probabilmente il suo contributo più innovativo al medium.

Il particolare percorso intrapreso da Terayama permette di collocarlo al centro della scena culturale giapponese degli anni sessanta e settanta. Innanzitutto, è stato l’unico artista dell’avanguardia del periodo a dedicarsi sia al cinema che al teatro riscuotendo un successo che ha superato i confini nazionali in entrambi. In secondo luogo, ha avuto un ruolo di grande rilievo nel far emergere Shinjuku come epicentro culturale e ha esercitato una notevole influenza sui giovani, con scritti come *Gendai no seishunron* (現代の青春論, Sulla gioventù contemporanea, 1963), contenente i celebri “incoraggiamenti a fuggire di casa”. I fattori summenzionati portano a ritenere quindi che, per gli obiettivi che si pone il presente lavoro, l’autore rappresenti la figura più appropriata attraverso la quale analizzare e comprendere l’intermedialità tra cinema e teatro del periodo in oggetto.

Questa ricerca, inoltre, si prefigge di colmare una lacuna all’interno degli studi sul cinema degli anni sessanta e sull’autore in questione. Solo nell’ultimo lustro, infatti, si è iniziato a esaminare la New Wave giapponese dal punto di vista dell’intermedialità. Tuttavia, tali lavori, per quanto preziosi, si sono concentrati maggiormente su aspetti quali le connessioni col giornalismo e il concetto di “attualità” (Furuhata), il cinema sperimentale ed ‘espanso’ (Sas e Ross) e la *performance art* (Eckersall).⁴³ Si avverte, insomma, la mancanza di uno studio approfondito inerente il rapporto con il teatro dell’epoca, in virtù delle profonde connessioni esistenti. Connessioni che, come si è tentato di illustrare già a partire da questa breve introduzione, sono presenti a tutti i livelli, favorite dalla condivisione dei medesimi spazi culturali e dal particolare clima politico dell’epoca. Si ritiene, infine, che l’intermedialità sviluppatasi in tale contesto sia poi risultata, nei decenni successivi, una modalità espressiva dominante in entrambi i media, motivo per cui appare importante indagare la New Wave e l’*angura* da questo inedito punto di vista.

⁴³ Si vedano in particolare Yuriko Furuhata, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press, 2013; Miryam Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011; Julian Ross, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, in Nagib, Lúcia; Anne Jerslev (a cura di), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, Londra, I.B.Tauris, 2015, pp. 249-267; Peter Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013.

Tuttora conosciutissimo in Giappone,⁴⁴ Terayama è stato praticamente ignorato dagli studi in italiano con l'eccezione di pochi articoli,⁴⁵ nonostante abbia goduto di un periodo di relativa fama in seguito a un suo spettacolo a Spoleto nel 1979. In lingua inglese la situazione è certamente migliore, anche se i primi studi sull'*angura* - indicativamente fino agli anni novanta - hanno avuto la tendenza a sminuirne l'importanza, sia per l'influenza di Goodman, primo commentatore anglofono legato al teatro politicizzato di Satō Makoto, sia per questioni legate alla proprietà intellettuale della sua opera. A ogni modo, gran parte dei lavori su Terayama si sono concentrati sulla sua produzione teatrale, come conferma anche la prima monografia a lui dedicata da Sorgenfrei.⁴⁶ Negli ultimi anni, coincidenti, non a caso, con lo sbocciare dell'interesse per l'intermedialità in Giappone, sono stati però pubblicati articoli che ne hanno finalmente preso in considerazione anche le altre attività, con un occhio di riguardo per il cinema e la poesia. Tale approccio è ben rappresentato dalla seconda e, per ora, ultima monografia sull'autore, realizzata da Ridgely.⁴⁷ Tuttavia, non esiste uno studio focalizzato principalmente sul suo cinema e, pertanto, il presente lavoro si propone come un primo tentativo in tal senso, cercando, al contempo, di darne una lettura che superi i confini del singolo medium attraverso la formulazione di un "sistema transmediale", qui denominato *Terayamago*.⁴⁸

⁴⁴ In occasione del trentennale della scomparsa (2013), ad esempio, numerosissime sono state le mostre a lui dedicate e i *revival* dei suoi spettacoli teatrali, mentre per celebrare gli ottant'anni dalla nascita (2015) il Tōkyō International Film Festival gli ha tributato una retrospettiva e la libreria Kinokuniya di Shinjuku ha allestito un intero scaffale con le sue opere. A ulteriore testimonianza della sua fama in patria, si può qui aggiungere il fatto che la bibliografia in giapponese su Terayama sia sterminata. È bene specificare, tuttavia, che si tratta, per la maggior parte, di volumi di memorie autobiografiche che ricordano la figura dell'autore da punti di vista estremamente personali.

⁴⁵ Per il cinema dell'autore l'unico articolo rilevante rimane tuttora: Maria Roberta Novielli, "Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shūji", in *Il Giappone*, Vol. XXXII, 1994, pp. 145-170. Per il teatro, invece, è possibile citare due fonti. La prima è un capitolo in un volume sulle avanguardie teatrali degli anni settanta che, per quanto pionieristico, è tuttavia afflitto da una lettura di tipo 'orientalista' e del tutto decontestualizzata: Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 249-283. Di altro tenore è sicuramente il secondo testo, contenuto in un volume uscito durante il corso della presente ricerca che rappresenta il primo studio italiano dedicato all'*angura*: Bonaventura Rupert (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 147-185.

⁴⁶ Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts. The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005.

⁴⁷ Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

⁴⁸ Un'ultima annotazione va fatta per quanto riguarda l'utilizzo dei *kanji* che sono stati inseriti nel testo nei seguenti casi: per la prima apparizione dei titoli delle opere artistiche, per le citazioni dirette dal giapponese (in nota) e per specifiche parole o locuzioni per le quali è stato ritenuto opportuno enfatizzare l'originale giapponese. In tutti gli altri casi viene fornita solamente la traslitterazione in *rōmaji*.

Capitolo I

GETTIAMO I LIBRI, USCIAMO PER LE STRADE

Il contesto politico e culturale degli anni sessanta

1.1. LA SHINJUKU DEGLI ANNI SESSANTA E IL MOVIMENTO STUDENTESCO

1.1.1. *L'Anpo 1960 e la prima wakamono bunka*

Il 16 giugno 1960 è una data entrata nella storia dello Zengakuren e dei movimenti studenteschi giapponesi.¹ Alle 4.30 della notte, infatti, di fronte al Palazzo nazionale della Dieta, una ragazza di ventidue anni della Tōdai, Kanba Michiko, cade a terra attornata da quindicimila studenti riunitisi per manifestare contro la ratifica del “Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Giappone e Stati Uniti” (Anpo):² dal dopoguerra è il primo studente a morire per attività politiche. In sua memoria, il 18 giugno, viene organizzata una imponente dimostrazione, mentre il primo ministro Kishi Nobosuke è costretto a un’azione anti-democratica per permettere l’approvazione dell’estensione del Trattato, facendo portare fuori dall’edificio i membri della Dieta che vi si opponevano. L’Anpo viene ufficialmente ratificato il 23, ma, a causa delle feroci critiche ricevute, Kishi rassegna le dimissioni il giorno stesso, per venire sostituito da Ikeda Hayato.³

¹ 「全日本学生自治会総連合」 abbreviato come 「全学連」 “Federazione di tutti gli studenti del Giappone delle Associazioni auto gestite”: organizzazione studentesca nazionale strettamente legata al partito comunista nata il 18 settembre 1949, quando vengono istituiti i primi *jichikai*, piccole “associazioni auto-gestite di studenti”, alle quali viene affidata l’amministrazione delle infrastrutture universitarie. L’unione delle *jichikai* forma lo Zengakuren, il quale si stacca dal partito comunista il 27 novembre 1959 quando, durante una dimostrazione gli studenti irrompono nel recinto della Dieta (un’azione senza precedenti in Giappone), provocando scontri con la polizia. Da questo momento in poi diventa una forza politica indipendente.

² 「日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約」 abbreviato come 「安保条約」 da cui l’abbreviazione “Anpo” con il quale ci si riferirà in questo lavoro. Entrato in vigore il 28 aprile 1952 al termine dell’occupazione alleata. Il trattato di sicurezza tra Stati Uniti e Giappone, firmato contemporaneamente a quello di San Francisco e ratificato il 15 aprile del 1952, impone al Giappone la presenza di basi americane sul proprio suolo - in particolare a Okinawa e nelle zone limitrofe a Tōkyō - e una mutua cooperazione per la difesa del Paese. Con questo accordo l’arcipelago diventa la roccaforte americana in Asia Orientale, punto di partenza per la guerra di Corea prima e per quella in Vietnam poi. Il Trattato di sicurezza stabilisce la revisione e la ratifica dello stesso ogni dieci anni.

³ Il quale sposterà l’attenzione della popolazione dalla politica all’economia, con la strategia del “raddoppio dell’indotto” che porterà il Paese a diventare la seconda potenza economica mondiale già nel 1968.

Forte è negli studenti il senso di tradimento da parte della sinistra tradizionale, dalla quale lo Zengakuren si stacca definitivamente permettendo la nascita della cosiddetta “Nuova sinistra” (*shinsayoku*) giapponese.⁴ La rabbia degli studenti è certamente legata alle politiche del governo, ma lo spettro di un ritorno al caos e alla povertà del dopoguerra ha contribuito a stimolare le proteste.⁵ Un elemento, questo, che le distingue fortemente da quelle del decennio successivo, promosse da una generazione cresciuta senza l’esperienza della guerra. Nonostante la sconfitta, però, lo spirito che ha permeato le proteste del 1960 diviene tangibile da subito, portando a notevoli cambiamenti in tutto il panorama culturale, con l’emergere delle varie avanguardie, spesso dalle forti connotazioni politiche.

Shinjuku, in particolare, diventa l’epicentro delle maggiori tendenze culturali e politiche del Paese, accogliendo tanto i giovani delusi dall’Anpo, quanto la variegata scena artistica che si andava formando. Non di rado i due mondi si incontrano in questo spazio. Qui si riversano, insieme ai manifestanti, artisti di ogni tipo: musicisti, drammaturghi, registi, poeti, accompagnati da una schiera di *fūten* (sorta di *hippie* giapponesi), tra i quali spicca anche un giovane J.A. Seazer⁶ che più tardi diventerà uno dei principali collaboratori di Terayama. Un quartiere che diventa centro della cosiddetta *wakamono bunka* (cultura giovanile) - tanto che gli vengono dedicati saggi, romanzi e numerosi album fotografici - in grado di calamitare *performance* di ogni tipo, dal jazz ai primi *happening*, dal teatro all’aperto al cinema ‘espanso’.

In Giappone la prima *wakamono bunka* del dopoguerra nasce poco tempo prima, a metà degli anni cinquanta, quando la formazione di una cultura di massa e il crescente consumismo portano a una nuova rappresentazione del mondo, e quindi anche di quello giovanile. All’emergere dei giovani come nuovo gruppo sociale, segue la comparsa del primo a dare voce a questa generazione di ‘ribelli senza causa’, lo scrittore Ishihara Shintarō che, con una serie di romanzi, incontra il favore incondizionato dei giovani lettori, arrivati a essere

⁴ Le dinamiche di questo passaggio verranno analizzate nel film di Ōshima *Nihon no yoru to kiri* (Notte e nebbia del Giappone, 1960).

⁵ Oguma, “Japan’s 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, trad. Nick Kapur; Samuel Malissa; e Stephen Poland, in *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11 (1), Marzo 2015, pp. 5-9.

⁶ Nome d’arte di Terahara Takaaki, nato nell’ottobre del 1948 nella prefettura di Yamazaki e cresciuto in quella di Shizuoka, si trasferisce a Tōkyō nel 1967 dove vive da *fūten* i primi anni, fino all’incontro nel 1969 con Terayama, con il quale collaborerà soprattutto in qualità di compositore e, più tardi, di regista, fino alla sua morte, per poi prendere le redini del gruppo teatrale Ban’yu inryoku (Gravitazione universale), nato dalle ceneri del Tenjō sajiki. “J.A.” sta per Julius Arnest (Julius Ernest), Seazer si può trovare traslitterato anche Caesar.

definiti *taiyōzoku* (“la tribù del sole”).⁷ La rappresentazione dei giovani, attraente e alla moda, li vede annoiati e ribelli, nichilisti ai limiti dell’alienazione sociale, vagamente amorali, ossessionati dal sesso e vogliosi di soddisfare i propri desideri materiali. Questa rappresentazione nasconde, sotto la superficie, “the lure of depoliticized rebellion”⁸ che rispecchia la spinta capitalista del Paese, il cui benessere economico non richiede più (e non ha interesse a farlo) lotte di classe e contestazioni politiche. Il modello di riferimento di questa generazione è il fratello stesso di Ishihara, Yujirō, che appare come protagonista nelle trasposizioni filmiche dei romanzi, ben sei nel solo 1956. L’opera prima di Nakahira Kō, *Kurutta kajitsu* (狂った果実, Frutto pazzo, 1956, conosciuto anche come *La stagione del sole*),⁹ diventa così il capostipite di un filone che prenderà il nome di *taiyōzoku eiga* (“i film della truppa del sole”) e che influenzerà la nascente New Wave.¹⁰ Ishihara Yujirō, oltre a dettare le mode dell’epoca, realizza anche il modello di ‘arte semplice’ degli anni sessanta. Divenuto una celebrità al suo primo ruolo sul grande schermo, e senza alcuna preparazione specifica, incarna quella convinzione tipica del periodo che tutti fossero in grado, o almeno fossero legittimati, a dare espressione alla propria interiorità attraverso l’arte.

Negli anni cinquanta la nuova rappresentazione dei giovani ha lo scopo, tra gli altri, di ‘scacciare’ il ricordo delle difficoltà del dopoguerra, con immagini che li ritraggono mentre guidano macchine sportive o moto d’acqua, accompagnati da ragazze attraenti.¹¹ Nel decennio successivo, invece, lo sviluppo di una *wakamono bunka* a Shinjuku è legato anche al progresso economico e al conseguente benessere. Molti giovani possono effettivamente permettersi per la prima volta di guadagnare e vivere da soli, trasferendosi nelle grandi città per proseguire gli studi o cercare lavoro. Queste due culture giovanili non vanno comunque considerate come due momenti nettamente distinti, ma vivono anche di intersezioni - soprattutto nei primi anni sessanta - anche se sono differenziate dalla specificità spaziale della seconda, legata indissolubilmente alla città di Tōkyō e, in particolare, al quartiere di Shinjuku.

⁷ 「太陽族」 Dal titolo del suo secondo romanzo breve, *Taiyō no kisetsu* (La stagione del sole, 1955), per il quale vince, a soli venticinque anni, il prestigioso Premio Akutagawa.

⁸ Ann Sherif, *Japan’s Cold War. Media, Literature and the Law*, New York, Columbia University Press, 2009, p.39.

⁹ Altri film tratti dalle opere di Ishihara sono *Taiyō no kisetsu* (La stagione del sole, 1956) di Furukawa Takumi per la Nikkatsu e *Shokei no heya* (La stanza delle punizioni, 1956) di Ichikawa Kon per la Daiei.

¹⁰ Come è evidente nella rappresentazione del protagonista di *Seishun zankoku monogatari* (Racconto crudele della giovinezza, 1960) di Ōshima Nagisa, considerato uno dei primissimi esempi della nascente New Wave.

¹¹ Cfr. Sherif, *Japan’s Cold War. Media, Literature and the Law*, p. 39.

1.1.2. *Il valore performativo delle proteste negli anni sessanta*

Dopo un lustro di apparente quiete, nella seconda metà degli anni sessanta si assiste a un inasprimento delle lotte da parte di una nuova generazione di studenti, pronti a raccogliere il testimone di coloro che avevano partecipato alle proteste del 1960. Secondo Oguma Eiji, tre sono i fattori che contribuiscono alla nascita di un nuovo movimento studentesco, a partire dallo straordinario processo di urbanizzazione che porta moltissimi ventenni a spostarsi nelle maggiori città per motivi di studio o di lavoro.¹² Molti di loro non hanno interessi politici marcati e non fanno parte di nessun gruppo organizzato, ma partecipano saltuariamente alle dimostrazione perché “were depressed by their still unfamiliar urban lives and sought a form of entertainment that would not cost money.”¹³ Non meno importante è l’influenza di quella che è stata definita la “guerra degli esami d’ammissione” (*juken sensō*) e la conseguente insoddisfazione degli studenti per la situazione dell’università giapponese. Il numero senza precedenti di giovani che, grazie al progresso economico, sono in grado di accedere alla formazione universitaria, porta alla proliferazione delle scuole di preparazione e dei test d’ingresso, in vigore tuttora, con la conseguente svalutazione del titolo di laurea. Il terzo e ultimo fattore è da ricercarsi nei drastici cambiamenti avvenuti nella società giapponese in seguito alla rapida modernizzazione, con i giovani che si trovano ad affrontare per la prima volta una società consumistica, nei confronti della quale provano sentimenti di ansia e frustrazione che trovano sfogo nell’azione diretta, rappresentata da dimostrazioni e occupazioni.¹⁴

Il primo punto di svolta nelle dimostrazioni di questo decennio è costituito dal primo “incidente di Haneda” (*Haneda jiken*) dell’8 ottobre 1967, quando i militanti manifestano contro la guerra in Vietnam e il coinvolgimento giapponese in essa: “what was new at Haneda, then, was the use of violence as a means to prevent the exercise of declared state policy — and consequently, the foregrounding of force itself in the confrontations between protesters and the state.”¹⁵ Durante le accese proteste per impedire la visita del Primo Ministro giapponese in Vietnam, si verifica la morte di uno studente di Kyōto, Yamazaki Hiroaki,¹⁶ che

¹² La popolazione residente nei centri urbani passa dal 28% del 1945 al 72% nel 1970.

¹³ Oguma, “Japan’s 1968”, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, pp. 5-9.

¹⁵ William Marotti, “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest”, in *American Historical Review*, Vol. 114 (1), Febbraio 2009, p. 106.

¹⁶ E’ la seconda morte di uno studente legata alle proteste contro l’Anpo degli anni sessanta, dopo quella della già citata Kanba Michiko. La morte di Yamazaki è il fulcro del documentario di Ogawa Shinsuke, *Gennin hokokusho* (Resoconto sul posto, 1967, conosciuto come *Report from Haneda*).

contribuisce a legittimare, per la prima volta, la violenza degli studenti in risposta alla brutalità (implicita ed esplicita) del potere statale. La manifestazione è coordinata dalla seconda reincarnazione del BUND (Kyōsanshugisha dōmei, denominato Kyōsandō, lett. “Lega comunista”), uno degli attori principali del periodo. Questo, nel dicembre del 1966, si allea con altre due fazioni per fondare il Sanpa (abbreviazione di Sanpakei zengakuren, lett. “Zengakuren delle tre fazioni”),¹⁷ fulcro dal quale muoveranno tutti i movimenti studenteschi, protagonisti anche del secondo incidente di Haneda il 12 novembre del 1967, organizzato per prevenire la visita del Primo Ministro negli Stati Uniti. In questa occasione, la stampa inizia per la prima volta a parlare di violenza in relazione alle azioni della polizia, riferendosi in particolare a incolpevoli civili coinvolti negli scontri: è il primo segnale di avvicinamento da parte dell’opinione pubblica alla causa dei manifestanti.¹⁸

Nel biennio 1967-1968, la capacità degli studenti di ampliare il consenso popolare a proprio favore, e di riuscire quindi a portare all’attenzione generale le proteste contro la guerra in Vietnam e il rinnovo dell’Anpo, produce un maggiore coinvolgimento politico delle persone fino ad allora rimaste indifferenti. Per ottenere tale risultato la violenza gioca un ruolo centrale, a partire dal piano puramente dialettico. Le azioni violente commesse dagli studenti vengono da loro stessi definite con il termine *geba* (dal tedesco “Gewalt”, lett. forza, violenza, potere), per differenziarle dal termine giapponese *bōryoku*, associato invece ai metodi repressivi della polizia e dello Stato. In questo modo, gli studenti “create the conditions for ‘nonviolent’ protest to become effective. To put it crudely, ‘nonviolence’ was enabled by violence, that is, by a violent display whose results revealed and delegitimated massive state violence, while reenergizing and broadening political possibilities.”¹⁹

Questa (auto)rappresentazione raggiunge la sua massima efficacia proprio all’inizio del Sessantotto, quando si verificano, a breve distanza, l’*Hakata eki jiken* (“Incidente della stazione di Hakata”) il 16 gennaio e il *Sasebo Entaapuraizu kikō soshi sensō* (“Battaglia per ostacolare l’approdo dell’Enterprise a Sasebo”) il giorno seguente. Nel primo, gli studenti dello Zengakuren vengono fermati e perquisiti alla stazione di Hakata mentre sono in viaggio per raggiungere il porto di Sasebo, in Kyūshū, dove avrebbero protestato contro l’arrivo della prima portaerei americana dotata di atomica, la U.S.S. Enterprise. Alla protesta partecipano migliaia di manifestanti, ma sono i circa trecento studenti del Sanpa ad attirare l’attenzione

¹⁷ Formatosi dalla fusione di BUND, Chūkakuha e Shaseidō kaihōha.

¹⁸ Cfr. *Asahi shinbun*, 13 novembre 1967, edizione del mattino, p. 15; e *Yomiuri shinbun*, 14 novembre 1967, edizione del mattino, p. 13.

¹⁹ Marotti, “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest”, p. 128.

della polizia, per una battaglia che si protrae fino al 21, producendo oltre trecento feriti. L'episodio di Sasebo è significativo in quanto esemplifica per la prima volta in maniera chiara l'ambiguità del governo nei confronti del nucleare. Infatti, nonostante Satō continuasse a supportare la politica dei "tre principi sul nucleare,"²⁰ questa viene sistematicamente tradita ogniqualvolta il Giappone permette l'attracco di una portaerei americana nei propri porti. Inoltre, la reazione particolarmente violenta della polizia in questa occasione provoca feriti anche tra le file dei giornalisti e dei civili. In particolare, l'uso di gas lacrimogeni in prossimità di un ospedale finisce col coinvolgere medici e infermieri che vi lavorano, oltre a numerosi pazienti, segnando così "the first point at which 'ordinary citizens' become victims of the police action."²¹ La conseguenza diretta di queste azioni è visibile nelle molte testimonianze di civili che cercano di difendere gli studenti, portando così al crollo di quella barriera che esisteva tra manifestanti e semplici osservatori. L'opinione pubblica arriva a biasimare la reazione eccessiva della polizia,²² segnando così un netto cambiamento rispetto al passato e permettendo l'inizio di un dibattito - promosso dalle azioni degli studenti - sull'uso della forza da parte dello Stato e sulle interconnessioni tra repressione interna e supporto della guerra in Asia.

1.1.3. Shinjuku come nuovo epicentro culturale

Shinjuku²³ inizia a sostituire Asakusa come quartiere dei divertimenti e dello svago giovanile a partire dal terremoto del 1923, fino a diventare il simbolo della crescita economica giapponese negli anni sessanta. Edificato in periodo Edo come quartiere residenziale popolare, entra a far parte della municipalità di Tōkyō nel 1932. Nel secondo dopoguerra diventa il centro privilegiato del mercato nero, dal quale nasce negli anni cinquanta Kabukichō, futuro fulcro del quartiere per quanto riguarda le attività legate al sesso (precedentemente relegate nella zona di Nichōme). Nello stesso periodo sorgono anche numerosi bar e sale da thè dove si riuniscono gli intellettuali, e Shinjuku diventa rappresentativo di un tipo di svago che si adatta alla crescita economica del Paese. Se una volta si andava nei 'quartieri di piacere' (il più famoso, Yoshiwara, si trovava proprio ad Asakusa) per passarvi intere giornate, ora il

²⁰ Ovvero non produrre, possedere o permettere l'introduzione (il termine giapponese usato, *mochikomi*, rende l'espressione ambigua) di armi nucleari sul suolo giapponese.

²¹ Marotti, "Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest", p. 122.

²² Si veda l'articolo, scritto da uno dei giornalisti feriti, in *Asahi Shinbun*, 17 gennaio 1968, edizione serale, p. 9.

²³ Per le informazioni storiche su Shinjuku si fa riferimento principalmente al testo di Fukasaku Mitsusada, *Shinjuku kōgengaku* [Modernologia di Shinjuku], Tōkyō, Kadokawa shoten, 1968.

ritmo frenetico della vita giapponese consente ai sempre più numerosi *salarymen* solo brevi soste, e Shinjuku diventa il luogo di riferimento per questo tipo di intrattenimento. Negli anni sessanta, Shinjuku si impone come l'area più stimolante e vivace di Tōkyō per i giovani, superando nelle loro preferenze sia Asakusa, troppo legata al periodo precedente e quindi poco accogliente per i tanti fuori sede, sia Ginza, sviluppatasi anch'essa dopo il 1923, ma troppo costosa per gli svaghi giovanili. Shinjuku era invece visto come “uno spazio libero e senza regole.”²⁴ Il rapido sviluppo edilizio della zona porta anche a una più favorevole accessibilità, con la costruzione nel 1959 della prima fermata della metropolitana della linea Maru no uchi, a cui si aggiunge nel 1963 la linea Keio.

Il 20 aprile 1962 apre uno dei più importanti centri culturali del quartiere, lo Shinjuku bunka gekijō, un cinema appartenuto alla Tōhō che già dal giugno successivo aggiunge ai film una programmazione di spettacoli teatrali d'avanguardia. Il 10 giugno del 1967 inaugura inoltre nel proprio sotterraneo la sala Sasoriza,²⁵ luogo di importanti frequentazioni culturali, dedicato alla proiezione dei film più sperimentali e a un fitto programma di spettacoli teatrali, permettendo così l'esibizione di due truppe contemporaneamente. Altri luoghi di frequentazione prediletti dagli artisti dell'epoca sono il *kissaten* Fūgetsudō, aperto già dal 1945, la Kinokuniya Hall nell'omonima libreria e il Sōgetsu Art Center (ad Akasaka, poco a Sud di Shinjuku), attivo dal 1958 al 1971 sotto la guida del regista Teshigahara Hiroshi, che ospiterà rassegne di musica, teatro, poesia, film e animazione, invitando figure di spicco della scena internazionale. È qui che si tiene, ad esempio, quello che viene definito il primo *happening* giapponese (un concerto di Ichihyanagi Toshi svoltosi nel novembre del 1961), oltre a importanti eventi intermediali come “EXPOSE 1968”, nell'aprile del 1968.²⁶ Molti dei luoghi-simbolo dell'epoca vedono la luce proprio dopo la metà degli anni sessanta e, pur avendo vita breve, diventano punti di riferimento culturali per le varie avanguardie artistiche, come il teatro Jikken shōgekijō Modern Art o la discoteca LSD, entrambi aperti nel 1967. L'artista e *filmmaker* e Miyai Rikurō esprime bene il ‘clima intermediale’ che era possibile respirare in questi luoghi: “the Fūgetsu-dō café in Shinjuku, a hippie gathering place that was also full of artists and revolutionaries, was a big school for us. Fūgetsu-dō as a whole was

²⁴ 「自由空間、あるいは無法空間であった新宿」 Ushida Ayami, *ATG eiga + Shinjuku. Toshi kukan no naka no eigatachi* [I film ATG + Shinjuku. I film all'interno dello spazio della città], Abikoshi, D bungaku kenkyūkai, 2007, p. 18.

²⁵ 「蠍座」 Il nome è stato scelto da Mishima Yukio, per omaggiare il film di Kenneth Anger *Scorpio Rising* (id., 1964). *Sasori* in giapponese vuole infatti dire “scorpione”.

²⁶ Cinque eventi tra il 10 e il 30 aprile, si compone di *happening*, “psychedelic show”, proiezioni di film (tra cui un cortometraggio di Matsumoto Toshio), letture di poesie, improvvisazioni musicali e dibattiti, sempre con un approccio intermediale.

very ‘intermedia.’ It was a mixed-media chaos. It was a melting pot of media, a chaos from which creativity emerged.”²⁷

Con le Olimpiadi del 1964, Tōkyō diventa una metropoli e si intensificano ulteriormente i lavori edilizi, tra i quali c’è anche il completamento dell’iconica piazzetta all’uscita Est della stazione di Shinjuku. Per gli studenti degli anni sessanta “era Shinjuku, e non il campus universitario, il punto di riferimento per gli stimoli intellettuali,”²⁸ il luogo di ritrovo da loro privilegiato, soprattutto per quelli provenienti da altre zone del Paese, che vi trovano una cultura alternativa definita anche *angura bunka* – “cultura sotterranea” – sia perché richiama il termine inglese *underground* nel senso di “minoritaria”, “nascosta”, sia perché spesso i luoghi di ritrovo si trovavano nei piani interrati degli edifici. Tra i suoi padri putativi si possono trovare artisti di spicco come Kara Jūrō, Terayama Shūji, Yokoo Tadanori, o influenti figure culturali come Kanesaka Kenji (critico di cinema) e Uekusa Jin’ichi (critico di cinema, letteratura e jazz).²⁹ Shinjuku diventa così il “fronte della cultura,”³⁰ nel quale si crea un clima collaborativo e stimolante, unico nella recente storia giapponese. Questo avviene non solo tra gli artisti, ma anche tra i semplici frequentatori del quartiere, come dimostra, ad esempio, la storia della produzione del film *Ryōma ansatsu* (竜馬暗殺, L’assassinio di Ryoma, 1974) di Kuroki Kazuo, avvenuta raccogliendo o prendendo in prestito i fondi necessari tra avventori, *mastā* e *mamasan* dei bar del Goldengai.³¹

Oltre che da artisti e militanti, Shinjuku è popolata anche da giovani non afferenti a nessuna delle due categorie, come i già citati *fūten zoku*, giovani reduci dal fallimento delle proteste del 1960 che, con il loro stile di vita, riflettono la disillusione e il nichilismo derivati da quella sconfitta, rigettando lavoro, università e politica. I *fūten* iniziano a popolare Shinjuku a partire dall’estate del 1967 ed eleggono l’uscita Est della stazione a ‘terra sacra’ dove vivere, senza rientrare quasi mai a casa (chi la aveva), tanto da arrivare a dormire sui treni della linea Yamanote, da loro ribattezzata “Hotel Yamanote”. Questi giovani non sono mossi da motivazioni particolari, ma partecipano alle manifestazioni studentesche che si svolgono a Shinjuku per combattere la noia della quotidianità. Valga per tutti la testimonianza

²⁷ Citazione contenuta in: Sas, “By other hands: environment and apparatus in 1960s intermedia”, p. 411 n. 25.

²⁸ 「若い世代にとって大学のキャンパスよりもむしろ新宿の町のほうがはるかに知的刺激に満ちていた」 Citazione contenuta in: Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 32.

²⁹ Cfr. Nagai Yasuo (a cura di), *Ketteiban Shōwashi dai 16 maki* [Storia dell’epoca Showa versione definitiva. Volume XVI], Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 1984.

³⁰ 「文化の最前線」 Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 25.

³¹ Cfr. Natsu Fumihiko, “‘Ryōma ansatsu’ seisaku nisshi. ‘Shinjuku Golden gai eiga’ no sutāto” [Diario di produzione di ‘L’assassinio di Ryoma’. Parte il ‘film dello Shinjuku Golden gai’], in *Eiga hyōron*, Vol. 31 (9), Settembre 1974, pp. 45-49.

di Ōno Akio, il quale nel descrivere una *fūten* afferma: “Lanciava spesso pietre [alla polizia], ma non aveva nessun obiettivo o strategia militare. Quel gesto non aveva nulla a che fare con il vincere o il perdere una battaglia. Infatti, dopo aver lanciato le pietre, se ne andava tranquillamente al GoGo Bar.”³² Tra le loro fila ci sono anche molti figli di quello *iede* (“fuga da casa”) promosso da Terayama all’inizio degli anni sessanta. Non è un caso, infatti, che quest’ultimo accoglierà alcuni di loro nella propria compagnia teatrale, tra cui J.A. Seazer. Un altro gruppo che popola la Shinjuku dell’epoca è quello degli *Shinjuku Kaminari zoku*, giovani più benestanti dei *fūten* che erano soliti riunirsi ogni sabato al Chūō kōen (Parco centrale) sulle loro motociclette, correndo sulla nuova strada costruita vicino al dismesso impianto di purificazione dell’acqua Yodobashi. Per loro, precursori dei più famosi *bōsōzoku*, Shinjuku è un luogo di passaggio, da abbandonare una volta entrati nell’età adulta.

1.1.4. Due prodotti del ‘clima intermediale’: Free Jazz e Happening

Shinjuku diventa il centro dell’*angura*, la controcultura giapponese che propone movimenti estetici e innovazioni stilistiche in tutte le arti. Non solo il teatro e il cinema, trattati nel dettaglio in seguito, ma anche la danza, con l’emergere dell’*anokoku butō* di Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, la musica *free* di Takayanagi Masayuki e Haino Keiji, le *performance* di gruppi come High Red Center e Zero jigen, i poster di Yokoo Tadanori e Uno Akira (Aquirax), i manga di Shirato Sanpei e Chiba Tetsuya, le fotografie della rivista “Provoke”. Questi artisti sono legati tra loro da un luogo, Shinjuku appunto, che permette continui scambi e collaborazioni. Tra gli esempi più rappresentativi dell’intermedialità del periodo ci sono sicuramente il *free jazz* e gli *happening*.

Nel 1965 apre la storica *live house* Shinjuku Pit Inn che diventa il nuovo punto di riferimento per la scena jazz di Tōkyō e non solo, dato che metà della sua programmazione settimanale è dedicata alle opere teatrali di autori come Kara Jūrō e Satō Makoto. Luoghi come il Pit Inn hanno contribuito alla formazione di un pubblico eterogeneo e, soprattutto, hanno stimolato la nascita di una nuova forma di jazz - il *free jazz* -³³ legata indissolubilmente al clima culturale del tempo (e del posto). Il linguaggio usato da questi musicisti riflette in un certo senso quello militante della contestazione, con il rifiuto dell’armonia e del ritmo (ovvero dell’“autorità musicale”) e la propensione per un’espressione libera e quasi anarchica (come le

³² 「よく石を投げてるんですね。そこには効果とか戦術といったものはまったく無いんです。もう勝つとか負けるとかそんなことはどうでもいいんだといってね。そうやって石を投げてから、その後でゴーゴーバーへ行くんですね」 Oguma Eiji, 1968 (*jōkan*). *Wakamonotachi no hanran to sono haikai* [1968 Vol. 1. La rivolta dei giovani e il suo contesto], Tōkyō, Shinyōsha, 2009, p. 92.

³³ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 38.

occupazioni delle università). In questo contesto proliferano i *jazu kissa* che diventano luoghi d'incontro iconici per gli studenti dell'epoca, dove politica e musica si intrecciano: "Kissa became crucibles for radical student life, hosting film screenings, lectures and meetings. On rare occasions, they transformed themselves into performance venues for live music ranging beyond jazz to rock and blues."³⁴ Nel 1973 viene organizzato il primo festival di *free jazz*, chiamato "Inspiration & Power 14", che ha luogo proprio allo Shinjuku bunka gekijō, a dimostrazione di un'interazione artistica che non si limita alle avanguardie del teatro e del cinema.

Sul finire degli anni sessanta acquista grande popolarità la musica folk 'impegnata', anch'essa legata fortemente agli studenti militanti e a Shinjuku, luogo scelto per grandi concerti-manifestazioni a partire dal febbraio del 1969 quando si originerà il cosiddetto *folk movement*. I suoi membri occupano ogni sabato sera la Piazza sotterranea dell'uscita Ovest (*Nishiguchi chika hiroba*) della stazione, da dove parte anche la cosiddetta *folk guerilla*, ovvero: "political agitators who rallied crowds by leading raucous sing-alongs with their folk guitars and, sometimes, handheld megaphones."³⁵ Questi concerti sono dedicati in prevalenza alle proteste contro la guerra in Vietnam e riscuotono un successo crescente, tanto che già nel Maggio la polizia sgombera la piazza ricorrendo a metodi violenti, richiamando l'attenzione pubblica. I concerti però non si fermano, fino a raggiungere un pubblico di settemila persone il 28 giugno, quando la polizia interviene di nuovo, questa volta in maniera ancora più repressiva, provocando feriti e arresti. Il *folk movement*, oltre a mettere in musica le principali cause della protesta, schierandosi spesso dalla parte degli studenti militanti, è importante per come riesce a dar voce al clima artistico di un'epoca in cui:

the audience was hardly an audience at all. Photos of the gatherings often show more people on stage 'performing' than in the seats, and from start to finish, the focus was on collaborative endeavors that would further the movement. The format and ideology behind these gatherings pushed the younger generation away from the sort of passive consumption of commodities (in the form of records) generated by the culture industry and toward, instead, a politically informed cultural practice that fostered creativity and

³⁴ David Novak, "2.5x6 Metres of Space: Japanese Music Coffeehouses and Experimental Practices of Listening", in *Popular Music*, Vol. 27 (1), Gennaio 2008, p. 18.

³⁵ James Dorsey, "Breaking Records. Media, Censorship and the Folk Song Movement of Japan's 1960s", in Lent, John A.; Lorna Fitzsimmons (a cura di.), *Asian Popular Culture. New, Hybrid, and Alternate Media*, Lanham, Lexington Books, 2013, p. 100.

a critical engagement with, and selective deployment of, the newly emerging constellation of media and technology.³⁶

A tale proposito, una tipica espressione del superamento dei limiti di genere e di medium sono i Taj Mahal Travellers, gruppo musicale atipico, i cui concerti sono anche *performance* durante le quali i suoi membri diventano intercambiabili. I musicisti possono lasciare il palco durante il concerto, interromperlo all'improvviso o cedere i propri strumenti agli spettatori, in un superamento del concetto di 'membro' - di appartenenza a un gruppo chiuso - che esprime lo spirito culturale della Shinjuku di quegli anni. Lo stesso avviene nelle canzoni, soprattutto per quanto riguarda quelle del *folk movement* con l'utilizzo del *kaeuta*, ovvero la pratica di cambiare i testi di melodie conosciute. Il vinile, supporto fisso e immutabile, viene rifiutato per aggirare la censura delle case di produzione e, soprattutto, per trasformare la canzone in una proprietà 'fluida' da lasciare alle persone, enfatizzando la natura partecipativa di un movimento che si colloca al di fuori dell'industria discografica.³⁷

Per quanto riguarda l'arte degli anni sessanta, gruppi come i Neo Dada escono dagli spazi chiusi dello "Yomiuri Indépendant Exhibition" in cui erano confinati,³⁸ per riversarsi nelle strade e passare all'azione diretta. Si tratta di artisti che non si concentrano su un medium in particolare, ma che si esprimono attraverso *happening* e *performance* pubbliche, le quali acquistano una carica politica ed eversiva dirompente. Anche in questo caso Shinjuku è il luogo d'elezione di tali eventi, uno spazio fluido, continuamente reinventato da *performance* come *Sōshiki* (葬式, Il funerale) degli Zero Jigen e *Shōshin jisatsu tero gishiki* (シヨウシン自殺テロ儀式, Cerimonia terroristica di auto immolazione)³⁹ dei Kurohata, o

³⁶ Ivi, p. 99.

³⁷ Cfr. Ivi, p. 100.

³⁸ Promossa e sponsorizzata dal quotidiano "Yomiuri shinbun", questa esibizione d'arte si è svolta ogni anno dal 1949 al 1964 al Tokyo Metropolitan Art Museum al parco di Ueno per un periodo di circa due settimane tra febbraio e marzo. Nei tardi anni cinquanta (dal 1957 circa) è diventato il principale spazio espositivo per la presentazione dei lavori più sperimentali di giovani artisti appartenenti a movimenti come l'Anti-Art e i Neo-dadaisti che includeva non solo dipinti, stampe e fotografie, ma anche arte performativa, installazioni e veri e propri *happening*. Particolare attenzione era posta sul concetto di *objet*, oggetti artistici spesso realizzati con materiali di scarto o con prodotti industriali, i quali simboleggiano "un'arte che si cala nella quotidianità" nelle parole di Miyakawa Atsushi. La crescente quantità di opere appartenenti a correnti poco "ortodosse" dell'arte giapponese, e l'atmosfera anarchica che ha contraddistinto le ultime edizioni dell'esibizione, hanno portato alla sua cancellazione nel 1964, quando lo "Yomiuri shinbun" ritira la sua sponsorizzazione a causa delle restrizioni sulle opere richieste dal Museo. Queste erano a loro volta parte di una più ampia campagna di politiche culturali promosse dal governo in occasione delle Olimpiadi di Tokyo, in favore di un'arte che fosse più "ufficiale" e rappresentativa del Giappone, valori incarnati dalla Nitten Exhibition (*Nihon bijutsu tenrankai*), che ironicamente si teneva in autunno nello stesso Museo. Per una trattazione più approfondita si veda: William Marotti, *Money, Trains, and Guillotines. Art and Revolution in 1960s Japan*, Durham, Duke University Press, 2013, pp. 117-151.

³⁹ Performance basata sul suicidio di Yui Chūnoshin. L'11 novembre 1967 il settantatreenne Yui Chūnoshin si toglie la vita di fronte alla residenza del Primo ministro in un atto di protesta contro il coinvolgimento del

ancora dagli *happening* degli Hi Red Center e dei Kokuin. Soprattutto sul finire degli anni sessanta, le attività di questi gruppi sono così pervasive che la parola *happening* diventa di uso comune anche nei *mass media* e il quartiere si riempie di eventi come lo “Shinjuku Art Festival”. Il distretto diventa un luogo dove sembra che tutto possa accadere e nel quale si fondono teatro e musica, *street play* e dimostrazioni. Queste *performance* contribuiscono a rafforzare quell’idea di ‘popolarizzazione’ dell’arte per la quale tutti hanno la possibilità di esprimere se stessi, in quanto il pubblico diventa parte attiva dell’opera. I gruppi sopraccitati agiscono direttamente sul paesaggio metropolitano per cambiarlo e rivelare le interazioni nascoste tra lo spazio urbano e lo Stato, come nell’esempio degli Hi Red Center che il 16 ottobre del 1964 - a Olimpiadi in corso - organizzano una performance chiamata *Shutoken seisō seiri sokushin undō* (“Campagna per la promozione della pulizia e dell’ordine nella capitale”, anche conosciuto come *Cleaning Event*). In un periodo in cui il governo aveva letteralmente ripulito la città in vista dei giochi olimpici,⁴⁰ il gruppo parodia l’appropriazione statale degli spazi pubblici, presentandosi vestito completamente di bianco per le strade, dove pianta un cartello per terra e inizia a pulire la zona con un atteggiamento così serio che un poliziotto li ringrazia del lavoro.⁴¹ L’interesse principale di questi gruppi è quello di agire sulla quotidianità in modo consapevole e arrivare ad aprire quelle che KuroDalaiJee chiama delle “fessure nella città.”⁴² Il potere normativo dello Stato viene così messo a nudo, come dimostra il processo intentato ad Akasegawa Genpei nel 1964, reo di aver imitato, in un suo lavoro, banconote da 1.000 yen.⁴³

Giappone nella guerra in Vietnam, il quale richiamava alla memoria dell’uomo le violenze che il suo paese aveva perpetrato in Cina. Una questione particolarmente spinosa in un periodo nel quale il Giappone sembrava aver espulso le tossine della guerra riuscendo al tempo stesso a mantenere la propria immagine di “vittima della guerra”. La guerra in Vietnam e il ritorno di Okinawa nel 1972 poneva però apertamente il Giappone nel ruolo di complice degli Stati Uniti, facendo tornare alla memoria la politica di aggressione del periodo imperialista e i relativi massacri perpetrati (come quelli di Nanchino), un rimosso a lungo represso dalla società giapponese prima di entrare nella coscienza popolare. Cfr. Igarashi, *Bodies of Memory*, pp. 203-204.

⁴⁰ Il 10 gennaio 1964 oltre 1.600.000 abitanti di Tōkyō rispondono alla chiamata del Tokyo Metropolitan New Life Movement Association (*Tōkyōto Shinseikatsu undō kyōkai*), creata nel 1961, per il progetto “Beautification of the Capital Movement” che richiede la mobilitazione dei residenti locali per aiutare nella pulizia delle strade della capitale in vista delle Olimpiadi. Cfr. Igarashi, *Bodies of Memory*, p. 148.

⁴¹ Cfr. Furuhashi, *Cinema of Actuality*, p. 147.

⁴² 「都市の隙間」 KuroDalaiJee, *Nikutai no anaakizumu. 1960 nendai Nihon bijutsu ni okeru pafoomansu no chika suimyaku* [Anarchy of the Body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan], Tōkyō, Grambooks, 2010, p. 482.

⁴³ Per una trattazione approfondita del caso si veda: William A. Marotti, “Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei’s 1000-yen copy, critical art, and the State”, in *Postcolonial Studies*, Vol. 4 (2), 2001, pp. 211-239.

1.1.5. *Uno spazio dove far incontrare cinema e teatro*

Shinjuku è l'epicentro culturale anche per quanto riguarda il cinema e il teatro dell'epoca. Entrambi hanno una forte connessione con il distretto che non è solo uno spazio d'incontro per le avanguardie artistiche, ma anche luogo di produzione, fruizione e addirittura protagonista delle opere stesse: uno spazio, quindi, nel quale i due media possono interagire e influenzarsi a vicenda. Lo Shinjuku bunka gekijō – che in questo periodo diventa Art Theater Shinjuku Bunka (da qui in poi “ATSB”)⁴⁴ – ospita settimanalmente sia i film prodotti dall'ATG, massima espressione del cinema dell'epoca, sia spettacoli delle più importanti compagnie *angura*. Lo ATSB, però, non è il solo punto di riferimento per i cinefili del tempo, perché Shinjuku è stato sin dagli anni venti uno dei luoghi preferiti dagli spettatori di Tōkyō, con strutture storiche come lo Shinjuku Musashinokan (dal 1920), tra le poche sale a proiettare film provenienti dall'America o dall'Europa e la prima a montare i sottotitoli in giapponese.⁴⁵ Anche negli anni sessanta Shinjuku è costellato di sale cinematografiche che proiettano ogni genere di film, dai *Nikkatsu action* ai *pinku*, dai film di ampio richiamo a quelli universitari, contribuendo allo sviluppo della *Shinjuku bunka* grazie alla capacità di attirare un pubblico composto soprattutto da studenti. Tra le molte tipologie di sala cinematografica spiccano i cosiddetti Meigaza (quello della Nikkatsu è probabilmente il più famoso della zona) che offrono prime visioni a prezzi tre o quattro volte inferiori alla media,⁴⁶ favorendo quindi proprio il pubblico dei più giovani.

Il rito collettivo dell'andare al cinema negli anni sessanta ha ovviamente un valore molto diverso rispetto al presente e costituisce un'esperienza in qualche modo unica, sia in quanto momento di aggregazione sociale, sia per il carattere di irreperibilità dei film. Per questo motivo si è rivelata particolarmente fortunata la strategia adottata dalla ATG, e dal suo storico manager Kuzui Kinshirō, di proiettare i film in esclusiva nei dieci cinema della compagnia,⁴⁷ tenendoli in cartellone per circa un mese (*Shinjū ten Amijima* addirittura per

⁴⁴ Lo Shinjuku bunka gekijō, chiamato così dal dopoguerra, era una sala di circa 400 posti costruita dalla Tōhō nel 1937 col nome di Shinjuku eiga gekijō. Viene rinominato Art Theater Shinjuku bunka nel 1963 quando diventa il cinema di bandiera dell'ATG e inizia a ospitare anche spettacoli teatrali fino al 1974, per poi tornare alla denominazione precedente. Il cinema sorgeva nella zona a luci rosse di Shinjuku e per differenziarsi dai palazzi limitrofi (e attrarre anche clientele differenti) l'ATG decise di dipingere la facciata di nero senza utilizzare i neon in voga nel quartiere, rendendolo così come uno degli edifici più simbolici di Shinjuku. Attualmente l'edificio ha preso il nome di Shinjuku bunka building e ospita al suo interno il cinema Kadokawa Shinema Shinjuku.

⁴⁵ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 82.

⁴⁶ Cfr. *Ivi*, p. 48.

⁴⁷ Il più importante, dopo lo ATSB, è il Nichigeki bunka gekijō che dal 1962 al 1966 mantiene la stessa programmazione del cinema di bandiera. I cinema ATG saranno i precursori – sia per il tipo di struttura che

due). Ogni serata si trasforma così in un evento che richiama l'unicità della rappresentazione teatrale, lontana dalla concezione del cinema come mero bene di consumo. Molte di queste opere sono pensate specificatamente per il pubblico dell'ATG, lo stesso che popola il distretto a tutte le ore del giorno, creando quindi un forte legame con esso. Si va insomma a creare una sorta di circolo autoreferenziale che trova proprio in Shinjuku il suo perno: gli spettatori, abituali frequentatori della zona, vanno in un cinema del posto a vedere un film probabilmente ambientato negli stessi spazi da loro frequentati e creato da artisti che sono loro stessi parte attiva della vita del luogo.

Consapevoli di ciò, i registi cercano di far rivivere l'esperienza di Shinjuku su pellicola, permettendo così anche una maggiore immedesimazione con i personaggi da parte degli spettatori. In questo modo contribuiscono a intensificare una delle caratteristiche principali dei film del periodo che, attraverso un linguaggio intermediale, cercano volontariamente di confondere i confini tra realtà e finzione e di diminuire la distanza tra opera e pubblico. Numerose sono le pellicole – prodotte soprattutto dall'ATG – che hanno a Shinjuku il loro set d'elezione e che perderebbero di senso se ambientati altrove. Vale la pena citare alcuni esempi per poter comprendere il livello di contiguità raggiunto in questo periodo tra il cinema e il distretto. In *Bara no sōretsu* (薔薇の葬列, Il funerale delle rose, 1969) di Matsumoto Toshio i protagonisti fanno parte e si muovono all'interno della comunità LGBT che aveva (e ha tutt'ora) il suo epicentro proprio nella zona di Nichōme, a Shinjuku, mentre *Tenshi no kōkotsu* (天使の恍惚, L'estasi degli angeli, 1972) di Wakamatsu Kōji presagisce i lanci di *molotov* ai *kōban* da parte dei militanti estremisti che avverranno proprio in quei mesi a pochi isolati di distanza. In *Shinjuku dorobō nikki* di Ōshima Nagisa,⁴⁸ esplicito sin dal titolo, il quartiere è il vero protagonista del film e racchiude tutte le peculiarità di questo periodo, compresi luoghi-simbolo come l'Uscita Est della stazione, la quale appare anche in una delle scene principali di *Erosu purasu gyakusatsu* (エロス+虐殺, Eros + Massacro, 1969) di Yoshida Kijū. La scena della fuga dalla finestra in *Tobenai chinmoku* (飛べない沈黙, Il silenzio non può volare, 1966) avviene di fronte al famoso Shinjuku koma gekijō, mentre in *Arakajime ushinawareta koibitotachi yo* (あらかじめ失われた恋人たちよ, Agli amanti perduti dall'inizio, 1971) viene pubblicizzato uno spettacolo teatrale dello ATSB. In un altro dei film più rappresentativi del tempo, *Ningen jōhatsu* (人間蒸発, Evaporazione di un uomo, 1967), la sbalorditiva scena

per la programmazione - dei cosiddetti "mini theater" che godranno di grande fortuna in Giappone negli anni settanta dopo l'inaugurazione dello Iwanami Hall a Jinbochō.

⁴⁸ Il titolo è un riferimento al romanzo di Jean Genet *Journal du voleur* (Diario del ladro, 1949), tradotto in giapponese con il titolo *Dorobō nikki* che appare anche tra i libri che il protagonista ruba.

finale è ambientata in uno dei *kissaten* più in voga all'epoca, il Ran. Anche Terayama ambienterà qui il suo secondo lungometraggio, *Sho o suteyo machi e deyō* e gli darà un ruolo fondamentale nel finale del successivo *Den'en ni shisu*, ambientato all'Uscita Est della stazione. Proprio quest'ultimo film, l'ultimo proiettato allo ATSB in quanto cinema di bandiera dell'ATG, "è stato completato come un'opera che doveva essere presentata in prima visione a Shinjuku."⁴⁹ Le opere della New Wave sono state quindi tra gli specchi più fedeli e tra i più attivi artefici della *Shinjuku bunka*, mettendo in risalto, come mai prima di allora, il rapporto unico tra il luogo della fruizione e i fruitori stessi.

A questi film partecipano anche numerose personalità del teatro, creando sinergie artistiche tanto forti da influenzare non solo i film ATG, ma anche il quartiere stesso che diventerà in breve tempo il punto di riferimento per il cinema e il teatro d'avanguardia. Questa cooperazione è favorita anche dall'uso dello ATSB come spazio teatrale già dal 1963, quando viene utilizzato dalla compagnia Kumo (Nuvola), nata dalla scissione del Bungakuza. Si può anzi arrivare ad affermare che sia da qui che iniziano a proliferare a Shinjuku e dintorni quei "piccoli teatri" (*shōgekijō*) che caratterizzeranno l'*angura*: dallo Yoyogi shōgekijō nel 1965 al Waseda shōgekijō nel 1966, fino al Tenjō sajikikan nel 1969. Il rapporto tra cinema e teatro si rafforza ulteriormente con l'apertura, nel 1967, della saletta sotterranea dello ATSB, il Sasoriza, inaugurata da *Gingakei* (銀河系, Galassia, 1967) di Adachi Masao, che diventa in breve tempo "an epicenter of Japan's underground film culture and a hotspot for avant-garde theater, experimental music, and intermedia performances."⁵⁰ Questo spazio, dopo performance d'avanguardia e film sperimentali, diventa un bar aperto fino a tarda notte, dove si riversano le maggiori personalità dei due mondi (e non solo), in un'atmosfera di festa - ma anche di collaborazione creativa - perfettamente fotografata dal racconto di Kuzui:

Il 'Club Scorpio' era aperto dalle 10 di sera fino alle 3 di notte. Io facevo il barista senza ricevere nulla. Ogni sera era come una festa. Wakamatsu Kōji e Adachi Masao si univano al gruppo di Ōshima Nagisa e al resto dello staff della Sōzōsha, Masumura Yasuzō e il gruppo della Daiei si mettevano in cerchio sul pavimento e facevano riunioni 'alcoliche'. Kusunoki Yūko, Saga Michiko e altri si riunivano, c'erano anche Mishima Yukio, Takahashi Matsuo, Kara Jūrō, Hijikata Tatsumi, Shinoda Masahiro,

⁴⁹ 「この作品は、ラストシーンを見るとわかるように、新宿という場所で封切られなければならなかった作品として仕上げられている」 Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 205.

⁵⁰ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 4.

Teshigahara Hiroshi tra gli altri; era proprio come un club di artisti che faceva baldoria e da cui sono nati tanti progetti di cinema e teatro.⁵¹

Tra i molti nomi citati non deve sorprendere di vedere anche quello di Kara, il quale si esibisce a poche centinaia di metri all'interno del recinto del tempio Hanazono nell'iconico tendone rosso, probabilmente il simbolo più famoso del teatro *angura* a Shinjuku. Sono però opere come *Shinjō afururu keihakusa* (真情あふるる軽薄さ, Una frivolezza piena di sentimenti sinceri, 1969), diretto da Ninagawa Yukio e messo in scena proprio all'ATSB, a riflettere quella contiguità tra arte e strada che è una delle caratteristiche principali del linguaggio intermediale del periodo. Nell'opera, infatti, il pubblico viene fatto (ri)immergere nella stessa atmosfera che respira fuori dall'edificio, con la comparsa di una finta *kidōtai* (che spesso perlustra realmente la zona) e con gli attori disposti in una fila indiana che ricorda quella che si forma all'esterno del cinema.

Per capire la forza della sinergia che si crea tra cinema e teatro nella Shinjuku dell'epoca basti citare alcune delle collaborazioni: Kara Jūrō appare come attore in numerosi film, tra i quali *Shura* (修羅, Demoni, 1971), *Okasareta byakui* (犯された白衣, Angeli violati, 1967) e *Shinjuku dorobō nikki*. Shimizu Kunio dopo la laurea lavora per cinque anni alla compagnia di produzione Iwanami, dove conosce Hani Susumu, per il quale scrive quattro dei suoi film più famosi, tra cui *Kanojo to kare* (彼女と彼, Lei e lui, 1963). Firma inoltre la sceneggiatura di *Ryōma ansatsu* di Kuroki ed è co-regista del film ATG *Arakajime ushinawareta koibitotachi yo*. Anche Ninagawa Yukio è interprete di molte pellicole, tra le quali *Tobenai chinmoku* e *Bara no sōretsu*. Un capitolo a parte merita sicuramente Terayama Shūji, l'unico a essere stato proficuamente sia regista teatrale che cinematografico. Prima del suo esordio registico nel lungometraggio, avvenuto nel 1970, aveva già scritto sceneggiature per Shinoda Masahiro, realizzate in pochi giorni rinchiudendosi con il regista in hotel e *ryōkan* di Tōkyō.⁵² Ne nascono opere che contribuiscono ad affermare Shinoda come uno delle personalità di punta della sua generazione, a partire da quello che viene considerato il suo primo capolavoro, *Kawaita mizuumi* (乾いた湖, Il lago prosciugato, 1960), per

⁵¹ 「クラブ・スコーピオの営業は夜の十時にはじまり深夜の三時まで続いた。そこでは私は無報酬のやとわれマスターであった。毎夜毎夜、祭が続いた。大島渚監督と創造者のグループに若松孝二・足立正生監督とその一党が合流する。増村保造監督と大映グループは床に円陣を作って酔いどれ会議。楠侑子、嵯峨美智子などのあでなたちも集い、三島由紀夫、高橋睦郎、唐十郎、土方巽、篠田正浩、勅使河原宏等あたかも芸術家グループのようにさんざめき、映画演劇の企画の幾つかはここから生まれた」 Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 97.

⁵² Cfr. Terayama Hatsu, *Haha no hotaru. Terayama Shūji no iru fūkei* [Le lucciole della madre. Vedute su Terayama Shūji], Tōkyō, Shinshokan, 1985, p.92.

proseguire con gli immediatamente successivi *Yūhi ni akai ore no kao* (夕日に赤い俺の顔, Il mio volto rosso sul sole, 1961), *Waga koi no tabiji* (わが恋の旅路, Il viaggio del nostro amore, 1961), *Namida o, shishi no tategami ni* (涙を、獅子の鬣に, Lacrime sulla criniera del leone, 1962) e concludere, dopo uno iato di otto anni, con *Buraikan* (無頼漢, id., 1970). Tra le sceneggiature per altri registi è sicuramente da menzionare quella di uno dei film più rappresentativi del periodo: *Hatsukoi. Jigoku hen* (初恋・地獄偏, Primo amore. Capitolo infernale, 1968, conosciuto anche come *Nanami*) di Hani Susumu che Desser inserisce tra i tre film che rivelano l'essenza, il picco e la fine della New Wave.⁵³ La carriera da sceneggiatore di Terayama si conclude nel 1978 con *Sādo* (サード, Third, 1978) di Higashi Yōichi, nominato miglior film dell'anno da Kinema Junpō.

1.1.6. Politica e cultura: Shinjuku come doppio palcoscenico

Si è fin qui trattato la *Shinjuku bunka* come un ecosistema ben delimitato spazialmente e temporalmente, senza però connetterlo direttamente ai movimenti studenteschi del tempo che, proprio nel biennio 1968-1969, trovano in Shinjuku uno dei principali palcoscenici per le loro manifestazioni. Qui ha luogo, infatti, il famigerato *10/21 Shinjuku sōran jiken* (“Incidente della sommossa di Shinjuku del 21 ottobre”), una delle più violente proteste della storia dei movimenti studenteschi giapponesi. Il 21 ottobre 1968 viene organizzata una “Giornata internazionale contro la guerra”, alla quale partecipano migliaia di studenti e cittadini comuni. La stazione di Shinjuku viene occupata per ostacolare il trasporto di carburante destinato al rifornimento dei jet della base americana di Yokota. Le autorità, a conoscenza delle intenzioni dei manifestanti, cambiano il percorso dei treni, ma si verificano comunque numerosi incidenti che portano a oltre settecento arresti. Questo episodio segna la riacquisizione della piena autorità da parte della polizia agli occhi dell'opinione pubblica, dopo essere stata criticata in maniera esplicita tra il 1967 e il 1968 per i suoi metodi brutali, come si è documentato in precedenza. Molti dei partecipanti non militanti vengono infatti identificati come *fūten*, così che la violenza dei manifestanti non è più rappresentativa di un atto politico consapevole, ma torna a essere derubricata come semplice *bōryoku*. Questo permette alla polizia di ricorrere - senza ricevere critiche - alla “Legge per la prevenzione di atteggiamenti sovversivi” (*Hakai katsudō bōshihō*) che consente arresti di massa e incarcerazioni preventive.

⁵³ Cfr. Desser, *Eros plus Massacre – An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 192. Gli altri due sono *Eros purasu gyakusatsu* di Yoshida e *Tōkyō sensō sengo hiwa* di Ōshima. Nonostante ciò Terayama rimase deluso dal risultato finale tanto da disconoscerlo e rifarne una versione solamente audio.

In conseguenza di ciò “as New Left organizers began to see the futility of trying to build widespread support, their acts of violence lost their performative aspect. Rather than presenting themselves as both victims and agent of resistance, many organizations [...] began to escalate their violence.”⁵⁴ Forme alternative di protesta lasceranno quindi il posto alla formazione di gruppi più estremi, come il Rengō sekigun (la famigerata “Armata rossa unita”).

Parallelamente, a partire dal giugno 1968, nascono i primi Zenkyōtō (abbreviazione di Zengaku kyōtō kaigi, “Congresso della lotta congiunta di tutte le università”), gruppi di studenti non affiliati politicamente che protestano per migliorare le condizioni delle rispettive università, suscitando inizialmente il supporto dei media. Gli Zenkyōtō si espandono su tutto il suolo nazionale fino alla prima parte dell’anno seguente, ma ricevono un duro colpo il 18 gennaio 1969. Il Ministro dell’Educazione invia infatti 8.500 uomini del *kidōtai*, uno speciale corpo di polizia, per togliere le barricate e sgomberare gli studenti della Tōdai che avevano occupato l’aula magna Yasuda. Gli scontri hanno particolare risonanza perché si svolgono in quella che viene considerata la roccaforte del movimento studentesco nelle università e lo sgombero dell’aula viene salutato come l’inizio della fine del movimento.

Nel frattempo, circa duemila studenti innalzano barricate in strada nell’area adiacente all’Università Chūō di Kanda, in quella che viene rinominata *Kanda kaihōzu* (“Zona liberata di Kanda”), ma il giorno seguente la polizia riesce a espellere gli occupanti, arrestandone oltre seicento.⁵⁵ Nonostante questo nel 1969 gli Zenkyōtō continuano a diffondersi tanto da portare alla nascita, il 5 settembre, dello *Zenkyōtō Movement*, inaugurato con una grande manifestazione al Parco Hibiya di Tōkyō, con l’obiettivo di riunire in un fronte unico le tante battaglie scoppiate nei campus universitari occupati.⁵⁶ Tuttavia i gruppi afferenti alla Nuova sinistra cercano di approfittare della crescita dello Zenkyōtō per portare i suoi obiettivi fuori dalle università, verso l’Anpo e la guerra in Vietnam, una mossa che aliena le simpatie di molti studenti, i quali iniziano a ritirarsi dall’attivismo. Il movimento subisce poi un duro colpo nell’agosto del 1969, quando viene approvato il *Daigaku no un’ei ni kansuru rinji sochihō* (“Misure temporanee concernenti l’amministrazione delle università”) che permette un controllo repressivo degli studenti rivoltosi, così che entro la fine dell’anno la maggior parte delle università occupate vengono sgomberate. Queste misure, unitamente alla

⁵⁴ Igarashi Yoshikuni, “Dead Bodies and Living Guns: The United Red Army and its Deadly Pursuit of Revolution, 1971-1972”, in *Japanese Studies*, Vol. 27 (2), 2007, p. 123.

⁵⁵ Cfr. Comitato redazionale “Jitsuroku-Rengō sekigun”; Kakegawa Masayuki (a cura di), *Wakamatsu Kōji. Jitsuroku. Rengō Sekigun - Asama sansō e no michi* [Wakamatsu Koji – Cronaca vera: Armata rossa unita - La strada verso la baita Asama], Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2008, p. 43.

⁵⁶ Cfr. Oguma, “Japan’s 1968”, p. 11.

intransigenza degli studenti verso qualsiasi forma di compromesso in nome della “negazione del sé” (自己否定, *jiko hitei*), portano alla dissoluzione dello Zenkyōtō già nel 1970, senza che questo abbia raggiunto obiettivi concreti. Oguma individua la causa del fallimento anche nell’atteggiamento ‘conservatore’ dei militanti, caratterizzato da “their disdain for global late-sixties counterculture, their apolitical and inward-facing ethos of ‘endless selfnegation’, their moralistic, rather than morally relativist, tendencies, and their retrograde treatment of minorities and female activists.”⁵⁷

Sul versante delle proteste e delle manifestazione il 24 aprile⁵⁸ viene indetta la “Giornata di Okinawa”, durante la quale gli studenti si riuniscono nella capitale, e in particolare a Shinjuku, per chiedere la restituzione incondizionata delle isole, compiendo attacchi incendiari con le *molotov* e bloccando le linee ferroviarie fino a tarda notte. Il 21 ottobre viene poi indetta, come l’anno precedente, una “Giornata internazionale contro la guerra” per protestare contro il rinnovo del trattato e la presenza americana a Okinawa. Vi partecipano oltre 800.000 persone riunite in più di ottocento località diverse, in una delle più grandi dimostrazioni nella storia del Giappone, durante la quale si registrano centinaia di arresti, nuovamente concentrati nella zona di Shinjuku. Il 13 novembre viene poi indetto uno sciopero nazionale contro il viaggio di Satō negli Usa per la seconda ratifica dell’Anpo. Per lo stesso motivo, studenti e lavoratori si riuniscono su tutto il territorio giapponese per un totale di 720.000 partecipanti, raggiungendo il culmine delle proteste tra il 16 e il 17. A Tōkyō, in particolare, i dimostranti ingaggiano una lunga lotta con la polizia durata cinque giorni, cercando di bloccare l’accesso alle principali fermate dei mezzi pubblici. Alla fine degli scontri si registrerà il più alto numero di arresti nella storia del Giappone in un lasso di tempo così breve, con un totale di 2.093, dei quali 1.691 nella sola capitale.⁵⁹ Contemporaneamente gli studenti dello Zenkyōtō e gli attivisti dei gruppi contro la guerra organizzano una guerriglia incendiaria a Kamata, nei pressi di Narita, per evitare l’arrivo di Satō all’aeroporto. Il giorno seguente però, il Primo Ministro riesce a prendere l’aereo per Washington, dove il 21 firma la ratifica del Trattato e stabilisce la restituzione di Okinawa per il 1972, senza però mutamenti per quanto riguarda la presenza delle basi americane. Nel 1970 la situazione del movimento studentesco è critica, a causa della quasi completa scomparsa dello Zenkyōtō,

⁵⁷ *Ivi*, p. 1.

⁵⁸ Nello stesso giorno del 1952 erano entrati in vigore i termini del Trattato di pace di San Francisco che sanciva il controllo statunitense su Okinawa.

⁵⁹ Cfr. Comitato redazionale “Jitsuroku-Rengō sekigun”; Kakegawa Masayuki (a cura di), *Wakamatsu Kōji. Jitsuroku, Rengō Sekigun, Asama sansō e no michi*, p. 64.

della perdita di supporto da parte dell'opinione pubblica e dell'ondata di incarcerazioni degli studenti che nel 1969 rappresentano da soli ben il 70% degli arresti complessivi.⁶⁰ Così, nonostante le manifestazioni contro il rinnovo vedano una partecipazione maggiore rispetto a dieci anni prima, il 23 giugno 1970 il prolungamento automatico dell'Anpo entra in vigore senza che si verifichino ulteriori incidenti.

Come si è potuto constatare, Shinjuku è stato uno dei principali palcoscenici delle proteste, soprattutto nel biennio 1968-69, un periodo nel quale il fermento culturale del quartiere è probabilmente al suo apice. I pareri riguardanti le connessioni tra i due mondi sono però discordanti. Nel suo monumentale lavoro sul 1968, Oguma Eiji afferma per esempio di non voler trattare gli artisti dell'epoca perché secondo lui la 'rivoluzione culturale' del periodo è stata mitizzata,⁶¹ ovvero ne è stata ingigantita la portata sottolineando eccessivamente la sua vicinanza al movimento studentesco. Oguma nota inoltre che i principali artisti del periodo appartengono a una generazione differente da quella dei manifestanti, ovvero a quella che aveva vissuto l'Anpo 1960 in prima persona e che nei tardi anni sessanta aveva circa trent'anni. I manifestanti invece erano appena ventenni tanto che, tra gli artisti del periodo, solo i cantati folk potevano dirsi appartenenti alla stessa generazione.⁶² Attraverso una serie di testimonianze conclude che gli attivisti, almeno fino al 1970, avevano ben pochi interessi culturali e artistici; consideravano ad esempio il rock frivolo e borghese, anche perché ritenuto un passatempo americano e quindi elitario, che non verrà associato al movimento studentesco se non dopo il secondo Anpo. J.A. Seazer testimonia, inoltre, di come gli attivisti non nutrissero interesse neppure nei confronti della musica folk o delle canzoni contro la guerra, lasciate come svago ai *fūten*.⁶³ Per queste ragioni Oguma pensa che la *Shinjuku bunka* non abbia influenzato il movimento studentesco (in particolare in relazione allo Zenkyōtō) e che i due mondi vadano trattati separatamente. Tra i loro passatempi annovera invece svaghi più 'popolari', assimilabili a quelli della *working class*, come gli *yakuza eiga* e i *manga*, entrambi riconducibili ai bassi costi di fruizione e a un modello di eroe con il quale era possibile identificarsi. I *manga* dei tardi anni sessanta si erano infatti adeguati al *baby boom* del decennio precedente, producendo i cosiddetti *gekiga*, opere adatte a un pubblico più maturo, con la comparsa di titoli come *Ashita no Jō* (明日のジョー, Rocky Joe, 1968-1973)

⁶⁰ Cfr. Desser, *Eros plus Massacre*, p. 193.

⁶¹ Ad esempio in oltre duemila pagine il nome di Ōshima Nagisa non compare neppure una volta.

⁶² Cfr. Oguma, *1968 (jōkan)*. *Wakamonotachi no hanran to sono haikai*, pp. 78-83.

⁶³ Cfr. J.A. Seazer, "Guriin hausu de no natsukashiki fūten seikatsu" [Nostalgia per la vita da *fūten* alla Green House], in *Tōkyōjin*, Luglio 2005, p. 46.

e *Kyojin no hoshi* (巨人の星, La stella dei Giants, 1966-1971), entrambi scritti da Kajiwara Ikki, e *Ninja bugeichō* (忍者武芸帳, Manuale di combattimento per *ninja*, 1959-1962) di Shirato Sanpei, tutti accomunati da protagonisti di umili origini che vanno contro il sistema e trionfano attraverso il sacrificio. L'adorazione per i film sugli *yakuza* da parte degli attivisti, invece, "likely resulted not only from the protagonists' being outlaws who defied the system, but also because the films accorded with the students' ascetic, anti-capitalist mentality."⁶⁴ Gli eroi di questi film infatti sono gangster 'vecchio stile' che rispondono solo ai valori *yakuza* tradizionali, in opposizione alla nuova generazione più coinvolta nel sistema capitalista. Oguma non cita però la passione degli attivisti del periodo anche per i film *pinku*, come invece illustra esplicitamente Wakamatsu:

i miei film sono pieni di temi che sfidano le autorità. La rabbia che provavo in prigione è stata il mio punto di partenza. Poi cinque o sei anni dopo c'è stato un qualcosa che ha fatto sì che gli studenti dello Zenkyōtō, che dall'Anpo del 1960 si avviavano verso quello del 1970, simpatizzassero per me. Esagerando si potrebbe dire che non ci fosse praticamente nessuno di quegli studenti che non vedesse i miei film. Per questo i cinema erano sempre pieni.⁶⁵

Certamente anche per i *pinku* si può parlare di svago popolare – nonostante quelli di Wakamatsu rientrano appieno nel movimento della controcultura, avendo anche prodotto film per l'ATG – ma appare difficile ignorare le contaminazioni reciproche che ci sono state tra militanti e artisti del periodo. Infatti, pur non avendo ricevuto influenze specifiche, hanno condiviso ideali simili, difeso le stesse cause e frequentato, tornando a Shinjuku, gli stessi spazi performativi e culturali. Proprio Wakamatsu ne è l'esempio forse più evidente, avendo avuto tra i suoi collaboratori due futuri membri dell'ARG come Okamoto Kōzō⁶⁶ e Wakō Haruo.⁶⁷ Nel rispondere direttamente a Oguma, anche Yomota Inuhiko sembra pensarla in

⁶⁴ Oguma, "Japan's 1968", p. 14.

⁶⁵ 「俺の映画は権力に立ち向かっていく話が多かった。拘置所で感じた怒りが原点だったからね。それが、五、六年後、六十年安保から七十年へ向かっていく全共闘の学生たちに、どっか共鳴させるものがあったんだろうな。大げさに言うと、当時、俺の映画を見ない学生連中は一人もいないというぐらい、見に来た。だから、劇場はいつも満員」 Wakamatsu Kōji, *Jikō nashi* [Senza prescrizioni], Koide Shinobu; Kakegawa Masayuki (a cura di), Tōkyō, Waizu Shuppan, 2004, p. 110.

⁶⁶ Okamoto Kōzō (1947-) Con forti legami con il mondo del cinema, ha lavorato per Wakamatsu, per la distribuzione "indipendente" del documentario di propaganda *Sekigun/PFLP – Sekai sensō sengen* (Armata Rossa/PFLP – Dichiarazione di guerra mondiale, 1971). Sulla sua figura è modellato il protagonista del primo film di Adachi, suo ex compagno di cella, una volta tornato in Giappone: *Yūheisha / Terorisuto* (Prigioniero / Terrorista, 2007).

⁶⁷ Wakō Haruo (1948-) Membro del ARG dal 1973, ha svolto il ruolo di assistente regista alla Wakamatsu Pro ed è apparso in un piccolo ruolo in *Tenshi no kōkotsu*. Estradato in Giappone nel 2000 insieme ad Adachi, sta scontando la sua pena nella prigione di Tōkyō.

maniera simile, criticandolo su entrambi i punti e accusandolo in particolare di aver scelto arbitrariamente le testimonianze e le personalità da riportare. Secondo Yomota sono stati volutamente omessi personaggi del mondo della cultura che hanno avuto un impatto effettivo sugli studenti militanti, come nel caso di Yokoo Tadanori e Shirato Sanpei.⁶⁸ A testimoniare l'interazione tra politica e cultura è paradossalmente Oguma stesso, quando documenta eventi come il *Barisai* (Festival delle barricate), tenutosi dall'11 al 19 aprile 1969 all'Università di Kyoto, al quale vengono invitati a partecipare personaggi quali Terayama e Wakamatsu,⁶⁹ o come il concerto di *free jazz* dello Yamashita Trio, tenutosi nel luglio 1969 nella Waseda occupata.

1.1.7. *L'Asama sansō jiken e la fine del movimento studentesco*

Nel 1970 si assiste a una diminuzione generale delle proteste,⁷⁰ ma i gruppi rimanenti, nonostante l'insorgere di lotte intestine, spingono la contestazione a nuovi livelli di violenza, supportati dall'estremizzazione delle idee rivoluzionarie. Tra questi emergono già nel 1969 il Kakumeisaha (Ala sinistra rivoluzionaria) e il Sekigunha (Fazione dell'Armata Rossa) che promuovono la lotta armata con numerosi attacchi incendiari ai *kōban* e con incursioni nelle basi americane.⁷¹ Il 31 marzo 1970 nove militanti distaccatisi dal Sekigunha si rendono protagonisti del primo dirottamento aereo della storia del Giappone. In quello che è stato definito lo *Yodo gō jiken* dirottano un aereo diretto a Fukuoka con 138 persone a bordo, con

⁶⁸ Cfr. Yomota Inuhiko, "1968 nen no Nihon bunka ni nani ga shōjita no ka" [Cosa è successo nella cultura giapponese del 1968?], in Yomota Inuhiko; Hirasawa Gō (a cura di), *1968 nen bunkaron* [Saggi culturali sul 1968], Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 2010, pp. 24-34.

⁶⁹ Cfr. Oguma, *1968 (jōkan). Wakamonotachi no hanran to sono haikai*, p. 92.

⁷⁰ All'interno di questo panorama continuano comunque le proteste, iniziate nel giugno del 1966, in atto a Sanrizuka, dove i contadini resistono all'espropriazione delle proprie abitazioni e dei relativi terreni per la costruzione dell'aeroporto internazionale di Narita, fuori Tōkyō. Le lotte coinvolgono anche i movimenti studenteschi in quanto la costruzione dell'aeroporto viene vista come il simbolo del crescente capitalismo che sradica i contadini dalla loro cultura locale e si impadronisce delle terre per trasformarle in aree altamente industrializzate. L'operazione poteva poi essere considerata come una sorta di prolungamento dell'Anpo, in quanto la necessità di un nuovo aeroporto era dovuta anche alla crescente domanda degli Stati Uniti per piste da utilizzare per la guerra in Vietnam. Con la ratifica dell'Anpo 1970, i movimenti studenteschi trovano in Sanrizuka una nuova causa a cui dedicarsi e si schierano in massa dalla parte dei contadini. I primi anni settanta, però, rappresentano il periodo più nero delle lotte che provocano anche alcuni morti. Con l'aumento della violenza da parte della polizia e l'avanzamento della costruzione dell'aeroporto, molti si rassegnano a vendere la propria terra, anche se le proteste continueranno fino al 1978. Ogawa Shinsuke e la sua troupe documenteranno queste lotte attraverso sette documentari in nove anni di (1968-77), entrando sempre più a contatto con i contadini per riprendere il potere dello Stato dai loro occhi.

⁷¹ Ad esempio il 22 settembre 1970 alcuni membri del Sekigunha attaccano cinque *kōban* nella zona di Ōsaka e Kyōto con lancio di *molotov*. In quella che viene ricordata come *Ōsaka sensō* (Guerra di Ōsaka). Il Kakumeisaha si rende invece protagonista il 18 dicembre 1970 di un assalto a un *kōban* durante il quale, per la prima volta dal secondo dopoguerra, un agente delle forze dell'ordine apre il fuoco uccidendo un militante politico.

l'intenzione di dirigersi in Corea del Nord. L'incidente viene ricordato come uno dei dirottamenti più pacifici della storia, poiché tutti i passeggeri e i membri dell'equipaggio vengono rilasciati senza conseguenze prima che l'aereo atterri a Pyongyang, dove viene loro offerto asilo politico. Successivamente il Sekigunha e il Kakumeisaha, guidati rispettivamente da Mori Tsuneo⁷² e Nagata Hiroko, si uniscono per formare il Rengō Sekigun (Armata Rossa Unita, da qui in poi "ARU"), nato ufficialmente il 14 settembre 1971. Le radici del gruppo affondano però nel sangue e sono un triste presagio di ciò che avverrà in seguito; il mese precedente infatti, il Kakumeisaha giustiziò due membri, rei di essere fuggiti dal gruppo mettendo in pericolo la sicurezza dello stesso.

Nel dicembre del 1971, in seguito a un'ondata di arresti, si rifugiano tra le montagne a Nord della provincia di Gunma, dove sono costretti a spostare la loro base continuamente. Le regole dell'ARU sono molto rigide e i militanti vengono incoraggiati a una pratica denominata *sōkatsu* (総括), esaminare cioè le proprie debolezze in sessioni di autocritica, al fine di aumentare la propria 'coscienza rivoluzionaria' e problematizzare il modo di relazionarsi al movimento. Queste sessioni assumono però toni sempre più violenti, fino a divenire veri e propri linciaggi a cui sono costretti a partecipare tutti. La prima vittima si registra il 31 dicembre e Mori la definisce una "morte per sconfitta" (*haibokushi*): la morte di un individuo che non è riuscito a riconoscere i propri errori e che per questo non può portare avanti la causa rivoluzionaria. In questo modo "violence ceased to be a form of assistance among comrades and became instead the evidence for the victim's own guilt."⁷³ I membri dell'ARU cercano così di estirpare ogni traccia di umanità e paura attraverso la disumanizzazione dei loro obiettivi e di loro stessi. Secondo Oguma però, le motivazioni ideologiche celerebbero la paura di Mori e Nagata che alcuni membri del gruppo possano fuggire e rivelare la posizione dei nascondigli, decidendo così di punire coloro che ritengono meno coraggiosi o fedeli.⁷⁴ La morte di Tōyama Mieko⁷⁵ è invece rappresentativa della repressione della femminilità come parte integrante della critica all'identità borghese del gruppo e dimostra l'attitudine misogina di Mori. Ogni preoccupazione riguardante il corpo -

⁷² Mori Tsuneo (1944-1973) Membro del gruppo sin da quando era ancora la sezione Kansai del BUND abbandonò di nascosto i propri compagni il giorno della ritorsione di Shiomì contro la sezione del Kantō. Torna nel gruppo quando il Sekigunha è già stato formato, nel gennaio del 1970, dopo aver fatto *jiko hihan* (autocritica); una pratica comune per ogni membro del gruppo che avesse commesso qualche errore.

⁷³ Igarashi, "Dead Bodies and Living Guns", p. 132.

⁷⁴ Cfr. Oguma, "Japan's 1968", p. 19.

⁷⁵ Migliore amica di Shigenobu Fusako e con un ruolo centrale nella ricostruzione di questi eventi da parte di Wakamatsu nel suo *Jitsuroku Rengō Sekigun – Asama sansō e no michi* (Cronaca vera dell'Arma rossa unita – La strada verso la baita Asama, 2007).

la cura di sé, l'igiene, persino il sesso - è motivo di critica e associato al pensiero borghese. Il corpo (come medium di emozioni e di fisicità) diventa *locus* di una battaglia ideologica, disseminato di 'trappole' capitaliste. Il vero rivoluzionario deve fare del proprio corpo un campo neutro, in costante ascesi, e raggiungere l'obiettivo rivoluzionario attraverso la sua sostanziale negazione.⁷⁶

Nel frattempo nel rifugio si susseguono sessioni di *sōkatsu*, linciaggi ed esecuzioni per tutto il mese di gennaio, facendo salire il conto delle vittime a dodici, a cui si aggiungono le due di agosto. A febbraio il gruppo inizia a vacillare, alcuni membri fuggono e altri - compresi i leader Mori e Nagata - vengono arrestati mentre sono alla ricerca di provviste e fondi per le operazioni. Il 19 febbraio 1972 è la data che segna l'inizio della fine, non solo per il Rengō sekigun, ma anche per tutto il movimento studentesco giapponese. Nella mattinata quattro dei nove membri rimanenti si dirigono verso la cittadina di Kuraizawa per fare provviste, ma vengono riconosciuti, ironicamente, a causa della loro scarsa igiene e arrestati. Sulle montagne rimangono quindi in cinque: Sakaguchi Hiroshi, Bandō Kunio, Yoshino Masayuki, Katō Michinori e suo fratello Motohisa, minorenne. Appresa la notizia dell'arresto dei compagni, decidono di proseguire la loro fuga tra le montagne, fino a giungere al rifugio Asama, dove si barricano prendendo in ostaggio una donna. La polizia, già vicina alle loro tracce, si muove immediatamente e nei dieci giorni di durata dell'assedio arriverà a mobilitare oltre 1.400 poliziotti. Il 28 febbraio, dopo oltre duecento ore, l'assedio finisce con tre morti (di cui un civile) e ventisette feriti, i cinque vengono catturati e l'ostaggio liberato. *L'Asama sansō jiken* gode di molto risalto da parte dei media e l'ultimo giorno la NHK manda in onda una diretta costante facendo segnare, nei minuti successivi la cattura, il più alto indice d'ascolto nella storia della televisione giapponese.⁷⁷ Il capo dell'ARU, Mori Tsuneo, si impicca in carcere il primo gennaio del 1973, mentre Nagata muore in carcere nel febbraio 2011, mentre aspettava l'esecuzione della condanna a morte.

I fatti dell'Asama *sansō* contribuiscono a creare un forte dissenso della popolazione nei riguardi dei movimenti studenteschi, i quali, di conseguenza, decrescono notevolmente in numero e forza. Prima della scoperta dei linciaggi però, esponenti della cultura dell'epoca e normali cittadini non temono di schierarsi dalla parte degli assaliti, simbolo di un'estrema

⁷⁶ Cfr. Igarashi, "Dead Bodies and Living Guns", pp. 129-132.

⁷⁷ 89.7% di *share*. Cfr. Jasper Sharp, *Behind the Pink Curtain. The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Godalming, FAB Press, 2008, p. 116. A Tōkyō è il 98.2%. Cfr. Furuhata Yuriko, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham: Duke University Press, 2013, p. 186.

resistenza contro lo stato di polizia giapponese.⁷⁸ Tuttavia la notizia delle dodici morti aliena qualsiasi tipo di simpatia ai militanti, tanto che per molti anni a seguire ogni attività che potesse essere associata all'attivismo politico sarebbe stata perseguitata dallo spettro di ciò che era accaduto.⁷⁹

L'*Asama sansō jiken* ha inoltre messo in evidenza due fattori interconnessi fra loro e caratteristici dei primi anni settanta: il crescente valore *mediatico* degli eventi e l'impossibilità di alternative politiche una volta raggiunto il benessere economico. L'incidente di Asama è infatti un *evento* con una copertura senza precedenti, con oltre 340 giornalisti impiegati sul campo dalle varie emittenti che trasmettono aggiornamenti costanti.⁸⁰ Da atto di resistenza è diventato uno spettacolo televisivo grazie al quale lo Stato ha potuto allineare sulla propria posizione reporter e spettatori, tanto che il regista Adachi Masao lo ha definito “uno show collaborativo che i media e lo Stato hanno organizzato e presentato come una sorta di ‘evento nazionale’ in cui il potere statale ha salvato la nazione dal ‘disastro sociale’.”⁸¹ Simbolo dell'evento è la baita montana, la cui immagine reiterata ne permette la musealizzazione. Per Furuhata Yuriko infatti, l'inquadratura fissa e immutabile su questo edificio ordinario ha contribuito a conferirgli un'aura simbolica molto forte. L'*Asama sansō* diventa così una sorta di mausoleo dell'attivismo studentesco, un luogo sicuro dove lo spettatore può ‘rinchiudere’ la stagione delle manifestazioni e considerarla come qualcosa di appartenente al passato.⁸² L'incredibile consumo mediatico di questo evento mette in evidenza come i drastici cambiamenti avvenuti nella società giapponese abbiano sottratto qualsiasi tipo di spazio ai sogni rivoluzionari e l'appello alla classe dei lavoratori perde di senso da quando questa può godere del consumismo. I dieci giorni di confronto con la polizia da parte dei cinque radicali non è più una lotta per combattere il potere statale, ma dimostra semplicemente “how unfit the URA [United Red Army]'s revolutionary visions were for imagining a new political order in society that was ready to consume even the most violent revolutionary drama.”⁸³ La violenza brutale che emerge successivamente, con gli efferati omicidi commessi dal gruppo, mettono in evidenza la fine del sogno rivoluzionario nella società giapponese e diventa, per molti,

⁷⁸ Si veda, per esempio, Wakamatsu Kōji, “Yonaoshi no kikkake” [Un'opportunità di riforma], in *Shūkan gendai*, 21 marzo 1972.

⁷⁹ Cfr. Oguma, “Japan's 1968”, p. 19.

⁸⁰ Nihon hōsō kyōkai (a cura di), *Hōsō 50nen shi* [Storia di 50 anni di trasmissioni], p. 350.

⁸¹ 「〈浅間山荘事件〉は、(中略)国家権力が〈社会的災害〉救助を行う〈国事〉の報道としてテレビジョンと協働して作り上げたショーでもあったのだ」 Adachi Masao, “Terebishion wa shin no teki dearu ka” [La televisione è il vero nemico?], in *Eiga e no senryaku*, Tōkyō, Shōbunsha, 1974, pp. 170-171.

⁸² Cfr. Furuhata, *Cinema of Actuality*, pp. 186-187.

⁸³ Igarashi, “Dead Bodies and Living Guns”, p. 137.

l'ultimo simbolo – e la ragione più apparente – per abbandonare l'attivismo politico ed entrare a far parte della società.

Quel poco che rimane della ribellione politica in Giappone viene definitivamente spazzato via due mesi più tardi, quando il 30 maggio 1972 si verifica il massacro dell'aeroporto di Lod, vicino Tel Aviv, realizzato da tre membri del Nihon Sekigun (Armata Rossa Giapponese, da qui in poi "ARG")⁸⁴ che apre la stagione del terrorismo internazionale giapponese, guidato da Shigenobu Fusako.⁸⁵ Condotta per conto del PFLP, quella di Lod è il primo e il più sanguinoso degli attacchi terroristici che lo ARG metterà a segno nelle due decadi seguenti, causando 26 vittime e oltre settanta feriti. Gli attentatori si fanno poi saltare in aria con delle granate, ma quella di Okamoto Kōzō non esplode, venendo quindi catturato e condannato al carcere a vita.⁸⁶ In seguito, nonostante il massacro di Lod rimanga l'unico attentato con delle vittime, lo ARG si rende protagonista di numerose azioni terroristiche in tutto il mondo, compresi dirottamenti aerei e assalti ad ambasciate, quasi sempre allo scopo di richiedere il rilascio di membri incarcerati appartenenti a gruppi affiliati, compreso l'ARU.

In Giappone, dopo l'*Asama sansō jiken* e il massacro di Lod, la carica rivoluzionaria si spegne, i politici richiedono alle università di esercitare maggior controllo sugli studenti e le aziende iniziano a rifiutare i giovani coinvolti in organizzazioni politiche. Il 15 maggio 1972 Okinawa viene restituita - pur con le basi americane - alla sovranità giapponese, mentre le proteste per la guerra in Vietnam perdono la loro urgenza. Il crescente benessere economico continua per tutti gli anni settanta, coinvolgendo tutte le classi sociali, il tasso di disoccupazione raggiunge livelli minimi, disinnescando l'appello rivoluzionario della Nuova

⁸⁴ Incaricata dal Sekigunha di creare una base internazionale su cui poggiarsi, Shigenobu Fusako pensa di coniugare questa richiesta con la ricerca di volontari da parte del Fronte Popolare per la Liberazione Palestinese (in inglese l'acronimo è PFLP) rispondendo all'appello di quest'ultimo. Il 28 febbraio 1971 raggiunge quindi il marito Okudaira Tsuyoshi in Libano. Quest'ultimo era riuscito a stabilire dei contatti con il PFLP, guadagnando così la possibilità di entrare a farvi parte come volontari, con l'intento poi di chiamare altri giapponesi nei mesi successivi. Quando si verifica il massacro di Lod, i membri giapponesi in Libano non superano la decina e il Nihon Sekigun – che viene fondato ufficialmente solo nel 1974 senza più nessuna affiliazione con il Sekigunha – non esiste ancora; vengono chiamati genericamente *Arabu Sekigun* (Armata Rossa dell'Arabia) e sono a tutti gli effetti volontari del PFLP.

⁸⁵ Shigenobu Fusako (1945-). Membro del BUND prima e del Sekigunha poi, si sposa con Okudaira Tsuyoshi ed entra come volontaria nel Fronte Nazionale per la Liberazione Palestinese in Libano nel febbraio del 1971. Qui fonda tre anni più tardi il Nihon Sekigun, un gruppo protagonista di attentati terroristici in tutto il mondo che le varranno il titolo di "regina del terrore". Tornata in Giappone, viene arrestata ad Ōsaka nel gennaio del 2001. Si trova tutt'ora in carcere, dal quale, nel 2004, ha annunciato lo scioglimento del gruppo.

⁸⁶ A contrastare la versione ufficiale dell'evento, Patricia Steinhoff afferma che la missione non avrebbe dovuto essere suicida e che alcune delle morti furono molto probabilmente accidentali o causate dal fuoco incrociato della sicurezza israeliana. Tuttavia, dato che era il governo israeliano ad avere il controllo della scena, non aveva interesse a rendere noti eventuali vittime causate dalla sicurezza israeliana. In "Dr. Patricia Steinhoff 4", *Néojaponisme*, 2007. <http://neojaponisme.com/2007/09/13/steinhoffpartfour/#more-13> (ultimo accesso: 05/04/2016).

sinistra e rendendo di fatto impossibile quella rinuncia al consumismo da loro auspicata.⁸⁷ La fine dell'URA – trasformata in spettacolo mediatico da consumare in televisione – diventa a suo modo una conferma degli effetti del capitalismo e gli ex-dimostranti, in procinto di diventare *shakaijin*, incoraggiano (implicitamente) le nuove generazioni a uniformarsi, perché non c'è più spazio per la rivoluzione, se non per quella fratricida del Rengō sekigun.

1.1.8. Uno spazio senza più resistenza

Con il progressivo affievolimento delle proteste politiche e il crescente benessere economico, la cultura diventa un bene di consumo. Il rapporto tra paesaggio urbano e potere statale, denunciato dal *fūkeiron* di Adachi e dalle performance di gruppi come gli Hi Red Center, diventa sempre più evidente, tanto da determinare la scomparsa di Shinjuku come spazio di interazione culturale. Determinanti sono infatti alcuni interventi di carattere amministrativo da parte del governo che vanno a trasformare irrimediabilmente la conformazione di Shinjuku che, da area libera contraddistinta da sperimentazioni e resistenza, diventa luogo addomesticato e normalizzato, a misura di famiglie e turisti. Non è però solo Shinjuku a essere coinvolto in questo processo, dal 1972 (data non casuale) il Giappone tenderà infatti a omogeneizzare anche le città provinciali sul modello di Tōkyō, sotto la guida del primo ministro Tanaka Kakuei.

Tra le misure più significative spicca sicuramente il cambiamento che si verifica nella piazza dell'uscita Ovest della stazione di Shinjuku, dove si riunisce la *folk guerilla*. Dopo l'insuccesso degli sgomberi di maggio e giugno, il 19 luglio 1969 oltre duemila poliziotti irrompono nella piazza disperdendo cantanti e manifestanti per l'ultima volta. Questo viene reso possibile il giorno prima, quando due delle più importanti compagnie ferroviarie, Odakyū e Keiō, avevano fatto cambiare tutti i segnali direzionali, rinominando quella che era una “piazza” (*hiroba*) in un “passaggio” (*tsūro*). In questo modo vengono di fatto proibiti gli assembramenti in quel luogo – ora destinato al traffico dei pedoni – permettendo così alla polizia di intervenire per arrestare tutti coloro che si fossero fermati nel ‘nuovo’ “Passaggio sotterraneo dell'uscita Ovest” (*Nishiguchi chika tsūro*). Gli incontri della *folk guerilla* non riescono più a riunire la stessa folla e sei dei principali rappresentanti del movimento vengono arrestati nei mesi successivi. Sempre il 19 luglio, la strada adiacente al Parco Centrale, solitamente frequentata dagli *Shinjuku Kaminari zoku*, viene designata come area in cui è

⁸⁷ Cfr. Igarashi, “Dead Bodies and Living Guns”, p. 121.

vietato l'accesso a veicoli a due ruote dalle 19 alle 7 della mattina,⁸⁸ normalizzando di fatto anche questa zona. Pochi mesi prima, il 3 gennaio, si verifica invece quello che viene ricordato come lo *Shinjuku nishuguchi chūō kōen jiken* (“Incidente all'uscita Ovest del Parco centrale di Shinjuku”), nel quale Kara Jūrō e la sua troupe mettono in scena una rappresentazione all'interno del parco, nonostante gli fosse stata negata l'autorizzazione.⁸⁹ Lo spettacolo, allestito rocambolescamente nel tendone rosso che contraddistingue il gruppo, si svolge in un clima surreale, con oltre duecento agenti del *kidōtai* che aspettano oltre tre ore, fuori dal tendone, la fine dell'opera. Nonostante le pressioni esterne, Kara fa continuare la performance fino alla fine, per poi venire arrestato insieme alla moglie e altri tre membri della troupe. Questo tipo di resistenza manda un messaggio politico ancora più forte di quello contenuto nelle opere di Kara e di altri autori *angura* che riflette il loro tipico spirito anti-autoritario, una chiara influenza dei movimenti studenteschi dell'epoca.

Dopo gli interventi effettuati in occasione delle Olimpiadi del 1964, il governo trova il modo di normalizzare definitivamente Shinjuku con altri lavori di urbanistica in occasione dell'Expo 70, quando, in molte zone della città, vengono creati i cosiddetti “paradisi dei pedoni” (歩行者天国, *hokōsha tengoku*). A Shinjuku viene istituito nell'agosto e definisce un punto di non ritorno per la *Shinjuku bunka*, segnando il declino del quartiere come spazio occupato dai giovani. Le regole che si applicano in queste zone proibiscono concerti, dimostrazioni, *performance* e perfino l'atto del filmare, prevenendo in questo modo che artisti e dimostranti si potessero nuovamente impadronire delle strade. Viene sostanzialmente disinnescata la carica eversiva espressa dall'“occupazione” di Shinjuku da parte dei giovani, poiché lo spazio del quartiere, essendo già stato ‘liberato’ dallo Stato a favore dei pedoni, non ha (più) bisogno di resistenza. Contemporaneamente i marciapiedi del quartiere vengono asfaltati, un altro passo deciso verso la modernizzazione della città che cela però una tattica preventiva nei confronti dei manifestanti, i quali erano soliti utilizzare le pietre dei marciapiedi per scagliarle contro la polizia. “In the name of security these projects of urban planning preemptively exclude the very possibility of displaying political dissent on the streets [...] This form of control is subtler, and solicits the voluntary submissions of those who are targeted.”⁹⁰ Shinjuku diventa quindi un'area dove le famiglie possono passeggiare

⁸⁸ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 37.

⁸⁹ L'incidente viene preceduto da un evento simile nel giugno del 1968, quando Kara, scaduto il permesso di rappresentare le proprie opere nell'Hanazono *jinja*, istiga i *fūten* al lancio di pietre all'uscita Est di Shinjuku.

⁹⁰ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 196.

tranquillamente e fare compere, uno spazio addomesticato a misura di consumatore, ma inaccessibile ai dimostranti.

Nonostante abbia costruito il suo teatro a Shibuya, Terayama è tra gli ultimi ad abbandonare Shinjuku, ambientandovi nel novembre del 1970 lo *street play Jinriki hikōki Soromon* (人力飛行機ソロモン, L'aereo a propulsione umana Salomone, 1970) che cerca di rianimare la vivacità culturale del distretto. L'opera rappresenta uno degli ultimi tentativi di intendere questo spazio urbano come un grande cinema/teatro e di reclamare in senso performativo Shinjuku come territorio dell'arte del periodo. Nei primi anni settanta, però, la cultura giovanile si sposta irrimediabilmente verso Shibuya, mentre la zona Ovest del quartiere si riempie di uffici governativi e molti dei maggiori centri culturali chiudono per sempre. Lo ATSB smette di essere il cinema di riferimento dell'ATG con la proiezione di *Den'en ni shisu* di Terayama, per essere rilevato dalla *major* Tōhō alla fine del 1974, lo storico *kissaten* Fūgetsudō chiude nello stesso anno, mentre il Sōgetsu Art Center e il Nikkatsu megaiza avevano già interrotto le loro attività negli anni precedenti: “as postwar Japan removed the discursive markers of war and loss from its surface, so too did it erase the traces of the past from its bodies [...] the cultural practices that accompanied postwar Japan's unprecedented material wealth cleansed the dirt from everyday life.”⁹¹

1.2. IL 'MOVIMENTO' DEI PICCOLI TEATRI

1.2.1. Shingeki e stato dell'arte sull'angura

Il Giappone vanta una ricca e variegata tradizione teatrale, forte a tal punto da aver scoraggiato, dopo la restaurazione Meiji, lo sviluppo di un teatro giapponese 'moderno', portando al fallimento dei primi tentativi di incorporare nuove idee (anche di ispirazione occidentale) nel teatro tradizionale.⁹² L'unica eccezione è rappresentata dallo *shinpa* (Nuova scuola) che, a partire dal 1888, sotto l'egida di Sudō Sadanori, costituisce una prima risposta alla tradizione attraverso l'utilizzo di costumi moderni e musica occidentale. Non offre però una vera e propria riforma, rimanendo strutturalmente vicino al *kabuki* e diventando in breve tempo uno strumento di propaganda contro il sistema conservatore.⁹³ Lo *shinpa* cade in disuso già dopo la seconda guerra mondiale, ma nei primi anni del Novecento si era andata

⁹¹ Igarashi, *Bodies of Memory*, p. 209.

⁹² Ted T. Takaya, *Modern Japanese Drama. An Anthology*, New York, Columbia University Press, 1979, p. xxx.

⁹³ Benito Ortolani, *Il teatro giapponese*, trad. Maria Pia D'Orazi, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 262.

sviluppando una forma di teatro, lo *shingeki* (Nuovo teatro). Questo si origina nelle università, grazie a due personalità come Tsubouchi Shōyō⁹⁴ e Osanai Kaoru che coniugano un profondo studio del teatro occidentale di matrice realista e psicologica con elementi più propriamente giapponesi, costituendo così la prima rottura con la tradizione. Falliti i tentativi di mediazione tra teatro occidentale e giapponese, Osanai decide di staccarsi definitivamente dai modelli autoctoni per fondare nel 1924 la prima troupe *shingeki*, lo Tsukiji shōgekijō (Piccolo teatro di Tsukiji, da qui in poi PTT),⁹⁵ nonché il primo teatro stabile dedicato a queste opere, dando ufficialmente origine al primo teatro di stampo moderno del Giappone.⁹⁶ La compagnia mette in scena quasi esclusivamente adattamenti di opere europee (Chekhov, Ibsen, Shakespeare, Strindberg) e il testo scritto acquista un'importanza tale da “creating a gap between text and performance which had never been so pronounced in Japanese tradition.”⁹⁷ Tuttavia la scelta di Osanai di non mettere inizialmente in scena opere di giovani drammaturghi giapponesi ha ritardato l'emergere della nuova generazione, legando lo *shingeki* alle opere in traduzione.⁹⁸ Con la morte di Osanai nel 1928 emergono due tendenze nelle nuove compagnie *shingeki*, quella estetica e quella socialista. La prima trova la sua massima espressione nel Bungakuza (Teatro letterario) fondato nel 1936 da Kishida Kunio, padre di una corrente politicamente neutrale, promotrice di un realismo psicologico che ambisce alla complessità delle opere di Chekov. La seconda, rappresentata dal Toranku gekijō (Teatro della valigia), è caratterizzata da un realismo socialista che cerca di sottolineare le maggiori problematiche socio-economiche e politiche, dalla forte vocazione didattica.⁹⁹ Il crescente nazionalismo dei primi

⁹⁴ Tsubouchi Shōyō (1859-1935) ha avuto un ruolo fondamentale nel tentativo di modernizzazione delle arti nel Giappone di epoca Meiji. Se infatti ha avuto un ruolo fondamentale nell'istituzione dello *shingeki*, è stato altrettanto importante per la letteratura giapponese di fine Ottocento, traducendo l'intero corpus di opere di Shakespeare, fondando la rivista letteraria “Waseda bungaku” (1891-1898) e scrivendo il seminale *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo, 1885). Questo saggio fornirà la base teorica per quello che viene considerato il primo “romanzo moderno” giapponese, *Ukigumo* (Nuvole fluttuanti, 1887) di Futabatei Shimei. A lui è dedicato l'edificio teatrale della Waseda.

⁹⁵ Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 277.

⁹⁶ Per Ted Takaya è erroneo usare il termine *shingeki* per individuare sia il teatro moderno del preguerra sia quello del dopoguerra, poiché questo tenderebbe a nascondere quello che chiama un “distinct break in tradition between the two periods”, per questo decide di usare il più neutro “modern Japanese theater” per individualo in maniera generica. Takaya, *Modern Japanese Drama*, p. xi.

⁹⁷ Gioia Ottaviani, “‘Difference’ and ‘Reflexivity’: Osanai Kaoru and the Shingeki Movement”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (2), Autunno 1994, p. 223.

⁹⁸ Cfr. Takaya, *Modern Japanese Drama*, pp. xviii-xix.

⁹⁹ Cfr. Robert T. Rolf, “Tokyo Theatre 1990” in *Asian Theatre Journal*, Vol. 9 (1), Primavera 1992, p. 86.

anni trenta condiziona però le truppe afferenti a questa ultima corrente, che subiscono censure, perquisizioni e arresti, favorendo l'emergere del filone letterario.¹⁰⁰

Dopo la fine del conflitto lo *shingeki* torna nuovamente in auge e le truppe sono strettamente legate al partito comunista e a quello socialista i quali, attraverso il Rōen (abbreviazione di *Kinrōsha engeki kyōkai*, lett. Associazione dei lavoratori per il teatro), sostengono economicamente le truppe attraverso l'acquisto di biglietti da donare ai lavoratori.¹⁰¹ Gli anni cinquanta segnano una seconda età dell'oro per lo *shingeki* la cui scena può essere riassunta attraverso il lavoro di tre compagnie: il Minshū geijutsu gekijō (Teatro dell'arte popolare, abb. Mingei), fondato da Uno Jūkichi e Takizawa Osamu nel 1947, erede spirituale della tradizione socialista degli anni venti, lo Haiyūza (Teatro degli attori), fondato tra gli altri da Senda Koreya nel 1944, una continuazione delle sperimentazioni del PTT (mettono in scena la prima opera di Mishima e le prime di Abe) e il Bungakuza di Kishida, la più letteraria e apolitica delle tre. La florida scena del periodo permette finalmente l'emergere di una nuova generazione di drammaturghi giapponesi che si fanno promotori di un teatro non dipendente da quello occidentale. Oltre a quelli sopra citati spiccano figure come Kinoshita Junji, autore del famoso *Yūzuru* (Gru al crepuscolo, 1948), e Asari Keita che nel 1953 fonda il Gekidan Shiki (Gruppo teatrale delle quattro stagioni).¹⁰²

Il crescente successo e la stabilità - anche economica - raggiunta dallo *shingeki* in questo periodo, portano ben presto a fargli perdere la sua forza riformatrice, finendo con il canonizzarsi attorno a pochi elementi fondanti:

dedizione al realismo; il principio che il teatro deve essere basato su un testo, che sia l'attore che il regista collaborano ad interpretare correttamente sulla scena; profonda convinzione che il teatro 'educa' il pubblico, il quale assume perciò verso il teatro l'atteggiamento passivo di un allievo verso il suo maestro; l'uso di un palcoscenico convenzione con il proscenio.¹⁰³

Nonostante questo però, con la sfida lanciataagli dall'*angura* negli anni sessanta, lo *shingeki* ha compiuto un genuino tentativo di superare il realismo socialista, riavvicinandosi al teatro

¹⁰⁰ Cfr. Takaya, *Modern Japanese Drama*, p. xxi. Il Bungakuza sarà l'unica compagnia *shingeki* a sopravvivere alla guerra, proprio grazie al suo totale distacco dal mondo della politica.

¹⁰¹ Peter Eckersall, *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden, Brill, 2006, p. 14.

¹⁰² Più tardi questa compagnia rigetterà il realismo proprio dello *shingeki* e sarà la prima a introdurre in Giappone i musical di stampo occidentale, riscuotendo uno strepitoso successo che dura anche ai giorni nostri. Sarà questa compagnia teatrale a mettere in scena per la prima volta, nel luglio del 1960, un'opera teatrale scritta da Terayama, *Chi wa tatta mama nemutteiru* (Il sangue dorme in piedi), di stampo *shingeki*.

¹⁰³ Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 289.

tradizionale come fonte di ispirazione, in particolare con i lavori di Mishima Yukio e Abe Kōbō. Nella storia del teatro giapponese lo *shingeki* ha avuto inoltre il merito di allargare lo spettro dei temi trattati a tutti gli aspetti della vita, di aggiungere una dimensione intellettuale al palcoscenico e di inserire il teatro giapponese in un contesto più internazionale.¹⁰⁴

Dopo l'Anpo 1960, come lo Zengakuren si stacca definitivamente dai partiti comunista e socialista, così i giovani del teatro sentono che i drammaturghi *shingeki* non sono più in grado di rispondere artisticamente alla crisi, che

has rejected its political and artistic responsibilities by remaining aloof at a critical moment in Japan's history. Their frustration and a deep sense of alienation from the mainstream of the modern theater movement were translated into practical terms by the formation of drama groups made up entirely of the younger generation who would now challenge the authority of the 'established' theatrical companies – both proletarian and apolitical.¹⁰⁵

Quello che sarebbe diventato il “post-shingeki movement,”¹⁰⁶ si sviluppa quindi in risposta a una forma teatrale considerata ormai ortodossa, didascalica ed elitaria, incapace di mettere in discussione l'importanza del testo scritto e il realismo mimetico. Il Seigei,¹⁰⁷ fondato nel 1959, è il simbolo di questa rottura e anticipa con la sua prima opera, *Kiroku No.1* (記録 NO. 1, Documento numero uno, 1960), scritta e diretta da Fukuda Yoshiyuki, alcuni dei motivi fondamentali dell'*angura*, portando sul palcoscenico, in maniera esplicita e diretta, le esperienze della compagnia nelle dimostrazioni contro l'Anpo. L'opera sfida ogni aspetto dell'ortodossia *shingeki* con uno stile che mette in discussione la centralità del testo, investe sugli attori come forze principali dello spettacolo e inserisce elementi meta-teatrali. C'è una nuova enfasi sulla spontaneità e una volontà di accorciare la distanza tra gli spettatori e il palco. A questa prima esperienza segue, nel dicembre del 1961, la fondazione del Jiyū butai (Liberò palcoscenico) da parte di Betsuyaku Minoru e Suzuki Tadashi che nell'aprile dell'anno successivo allestiscono quella che viene considerata la prima rappresentazione *angura*: *Zō* (像, L'elefante, 1962), tutt'ora stimato come il migliore esempio di teatro

¹⁰⁴ Cfr. Rolf, “Tokyo Theatre 1990”, p. 86.

¹⁰⁵ Takaya, *Modern Japanese Drama*, pp. xxxv-xxxvi.

¹⁰⁶ Goodman, *The Return of the Gods*, p. 7. Utilizzato per la prima volta dallo stesso Goodman come adattamento del termine coniato da Senda Akihiko nel 1976 (*datsu shingeki undō*) in *Hirakareta gekijō* (Tōkyō, Shobunsha).

¹⁰⁷ Abbreviazione di *Seinen geijutsu gekijō*, (Teatro dell'arte giovanile), comunemente conosciuto come “Youth Art Theater.”

dell'assurdo giapponese.¹⁰⁸ A breve distanza appare sulle scene anche Kara Jūrō che fonda nel dicembre del 1962 il Jōkyō gekijō (Teatro della situazione).

A un livello strutturale sono quattro i maggiori cambiamenti portati dalla generazione dell'*angura* degli anni sessanta in risposta alla rigidità dello *shingeki*: il ripensamento della struttura delle opere, la riscoperta della corporalità nelle tecniche di recitazione, la ristrutturazione dello spazio del teatro (ivi compreso il rapporto tra palco e spettatore) e il concetto di 'movimento'.¹⁰⁹ Per una trattazione diffusa di questi quattro punti si rimanda al capitolo successivo, nel quale saranno messi a confronto con le rispettive caratteristiche della New Wave cinematografica in ottica intermediale. Qui basti dire che ogni artista emerso in questo decennio ha contribuito in qualche modo alla riforma di uno dei quattro pilastri dell'*angura*. Il ripensamento dell'opera teatrale è stata una preoccupazione che ha riguardato tutti i drammaturghi del periodo, i quali sperimentano un approccio meno letterario e più incentrato sulla corporalità dell'attore, ridefinendo così anche il ruolo del drammaturgo all'interno della compagnia. La corporalità degli attori ha invece riguardato soprattutto Kara e Suzuki, nei quali questo aspetto si riflette in maniera diretta anche nella strutturazione delle opere. Sull'elaborazione di un 'movimento' teatrale il più attivo è stato Satō, insieme al teorico della sua compagnia Tsuno Kaitarō, che si è impegnato a collegare il proprio teatro con la società coeva, ma senza interessarsi alle tecniche di recitazione. Per quanto riguarda invece lo spazio teatrale, Kara e Satō hanno sicuramente rappresentato un cambiamento importante, presentando le loro opere nei rispettivi tendoni, come espressione del bisogno di rompere il senso di paralisi e immobilità che i giovani provavano per il fallimento dell'Anpo del 1960. È stato però Terayama colui il quale ha radicalizzato maggiormente questo aspetto, con gli *street play* e l'uso di ampi spazi. Questa eterogeneità di interessi ha portato Senda ad affermare: "The little theater movement did not have a leading spokesperson, a central organization or a manifesto. It surged up spontaneously and simultaneously in various places and became the major current for change."¹¹⁰ Nonostante questa generazione sia denominata anche *shōgekijō undō* (movimento dei piccoli teatri), sarebbe quindi più corretto parlare di figure che si sono interrogate nello stesso periodo sulle questioni principali che affliggevano il teatro moderno giapponese, stimolati in questo dalla generazione appartenente alla Nuova

¹⁰⁸ Cfr. John K. Gillespie; Robert T. Rolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, p. 12.

¹⁰⁹ Cfr. Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu. Gendai engeki wa kataru* [La rinascita drammatica. Parla il teatro contemporaneo], Tōkyō, Riburopōto, 1983, p. 422.

¹¹⁰ Senda Akihiko, "Japanese Theater in Transformation, 1960-1970", trad. Mari Boyd, in Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VI. 1960s Part 1*, Tōkyō, Kinokuniya, 2004. p. 1.

sinistra di giovani impegnati, sia politicamente che culturalmente, vogliosi di riformare lo Stato e lo *status quo* delle rispettive arti, un discorso che sarà valido anche per la coeva New Wave cinematografica.

Goodman vede la nascita di quello che chiama il *post-shingeki movement* legata al trauma della sconfitta nella seconda guerra mondiale e all'ulteriore delusione provocata dalla ratifica dell'Anpo nel 1960.¹¹¹ Goodman è il commentatore occidentale che ha dato una maggiore impronta politica alla lettura dell'*angura*, prediligendo il lavoro di Satō Makoto,¹¹² e elevando a teorico del 'movimento' Tsuno Kaitarō. Tuttavia bisogna riscontrare una grande varietà di posizioni da questo punto di vista, in una gamma di possibilità che vanno dal teatro militante a quello orgogliosamente apolitico, dal "teatro della rivoluzione" di Satō alla "rivoluzione del teatro" di Terayama. Di certo però, tutti sono stati influenzati in maniera più o meno diretta dall'*Anpo tōsō*. Per Goodman le caratteristiche salienti dell'*angura* sono due: "identification of a character or characters with an archetypal, transhistorical figure (a god) into whom they metamorphose; and, second, by a concern with the interrelated questions of personal redemption and social revolution."¹¹³ Lo *shingeki* cercava infatti di escludere, attraverso il realismo socialista, l'irrazionalità del teatro giapponese pre-moderno, di cui fa parte un immaginario costituito da divinità e demoni che i drammaturghi *angura* cercano di recuperare, implementandolo nelle loro sperimentazioni, per ricattare, negare e trascendere il passato.¹¹⁴

Per Ted Takuya un altro elemento di rottura importante con la tradizione precedente è la componente *itinerante* dell'*angura* che mise in scena i propri spettacoli fuori dai teatri tradizionali, per andare nei *kissaten*, nei tendoni, nei sotterranei, persino nelle campagne. Il loro effetto a lungo termine è stato però importante, poiché hanno aiutato a cancellare la deferenza - insita nello *shingeki* - nei confronti del teatro moderno occidentale attraverso un approccio eclettico. Gli autori del periodo hanno infatti combinato liberamente tecniche e tematiche provenienti sia dal teatro tradizionale giapponese, sia da quello d'avanguardia

¹¹¹ Cfr. Goodman, *The Return of the Gods*, p. 8.

¹¹² David G. Goodman, primo commentatore occidentale del teatro *angura*, protagonista di un'esperienza pionieristica. Fu infatti l'editore dell'unica rivista in lingua inglese sul teatro del periodo, *Concerned Theater Japan*, dal 1969 al 1973 come parte delle attività del Kuro tento, trovandosi nella posizione di essere in Giappone e vivere a stretto contatto con la compagnia di Satō. Questa avventura, si riflette nei suoi studi successivi con la naturale predilezione per Satō e per gli esponenti più politici dell'*angura*, tanto da tralasciare completamente Terayama nel suo famoso *The Return of the Gods*. Goodman racconta la sua avventura in "Concerned Theatre Japan thirty years later: a personal account", in Scholz-Cionca, Stanca; Samuel L. Leiter (a cura di), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, Brill, 2001, pp. 343-353.

¹¹³ Goodman, *The Return of the Gods*, p.10.

¹¹⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 15-16.

europeo, portando maggiore libertà e creatività nel teatro moderno del loro paese.¹¹⁵ È da notare infine come nelle rispettive opere antologiche, Takuya e Goodman non esaminano nessuna opera di Terayama, considerato probabilmente troppo deviante dall'*angura* più 'tradizionale',¹¹⁶ e anche Powell lo relega all'ultimo posto tra i drammaturghi del periodo, dedicandogli meno di una pagina.¹¹⁷ Tuttavia, è rilevante il fatto che evidenzi le connessioni, che qui saranno definite "intermediali," con il *butō* e il *poster design*, il primo per supportare la nuova centralità del corpo e il secondo per sottolineare il distanziamento dal realismo dello *shingeki*, con le opere di artisti come Yokoo alla ricerca dello *shock* dello spettatore, in contrasto con la 'comodità' raggiunta dalle rappresentazione *shingeki*.¹¹⁸ Ortolani, che nel suo monumentale *Il teatro giapponese* dedica poco spazio all'*angura*, dà una lettura negativa di questa caratteristica: "La maggior parte della gioventù ispirata dalla protesta produsse drammi mal scritti e mal recitati, spesso esibendo elementi grotteschi nel costume e nel trucco, nudità scandalosa, musica assordante."¹¹⁹ Al contrario, Gillespie e Rolf considerano l'*angura* come l'espressione artistica che meglio si è confrontata con una società in rapido cambiamento, attribuendo parte della sua importanza all'uso di spazi performativi non convenzionali che hanno permesso di attrarre un nuovo pubblico, composto in prevalenza dai giovani, sottolineando l'influenza del teatro d'avanguardia europeo.¹²⁰

Peter Eckersall ha invece tentato un approccio differente, allontanandosi dalle motivazioni fin qui esposte per concentrarsi su quello che definisce lo "*shutasei effect*,"¹²¹ una soggettività politicizzata in virtù dell'ambiente circostante che porta a opere che fanno della natura composita, intertestuale e meta-teatrale la loro forza. Ovviamente non mancano commentatori giapponesi, oltre a quelli già citati, che hanno contribuito allo studio dell'*angura*, concentrandosi a turno sulla rivoluzione del corpo dell'attore - anche in relazione al *butō* - come critica al modello intellettuale precedente (Nishidō Kōjin), o collegando in

¹¹⁵ Cfr. Takaya, *Modern Japanese Drama*, p. xxxvi.

¹¹⁶ Goodman cita comunque in una nota Terayama scrivendo dei drammaturghi che non appaiono nella raccolta: "Other playwrights, notably Terayama Shūji, Betsuyaku Minoru and Shimizu Kunio, were also influential and deserve attention in another context". Goodman, *The Return of the Gods*, p. 27 n. 41.

¹¹⁷ Rilevato anche da Gillespie nella sua recensione al libro di Powell: "Terayama, probably the most creative and influential theatre figure in the second half of the twentieth century, is relegated to just a single page" in John K. Gillespie, "Review of 'Japan's Modern Theatre: A Century of Continuity and Change' by Brian Powell", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 21 (1), Primavera 2004, p. 102.

¹¹⁸ Cfr. Powell, *Japan's Modern Theatre*, p. 177.

¹¹⁹ Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 289.

¹²⁰ Cfr. Takahashi Yasunari, "Alternative Japanese Drama: A Brief Overview", in Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, pp. 1-2.

¹²¹ Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, p. 20.

maniera più diretta il movimento all'Anpo, come estensione dello spirito militante dell'epoca (Kan Takayuki), o ancora sottolineandone l'indipendenza dal sistema politico coevo (Suga Hidemi).

1.2.2. *Principali autori e opere dell'angura*

A seguire la prima rappresentazione *angura* della storia, *Zō* di Betsuyaku diretto da Suzuki all'Haiyūza, nascono una dopo l'altra compagnie di questo tipo. Il primo è Kara Jūrō che già nel novembre del 1962 fonda la sua troupe, il Jōkyō gekijō (Teatro della situazione, attualmente Karagumi, lett. La banda di Kara), dopo aver passato alcuni mesi al Seigei in qualità di attore. Laureato all'Università Meiji,¹²² Kara inizialmente è fortemente influenzato dal pensiero esistenzialista di Jean Paul Sartre (dal quale deriva anche il nome della compagnia), ma quasi subito respinge ogni tipo di ascendenza occidentale, dimostrando il distacco dallo *shingeki* con l'incorporazione nel suo teatro di alcune tematiche e componenti tipiche del teatro tradizionale giapponese, soprattutto il *kabuki*. Per Kara il vero teatro si deve incentrare sull'attore e sul rigetto di ogni senso di tempo reale, in modo da fondare le proprie opere sul concetto che “‘reality’ is nothing more than an arbitrary social construction that can be challenged and altered by art.”¹²³ Kara è considerato da molti come l'esponente più rappresentativo dell'*angura* degli anni sessanta e una figura seminale per il teatro giapponese del dopoguerra in generale, non solo perché ha ricoperto praticamente ogni ruolo all'interno della sua troupe (autore, attore, regista, produttore, scenografo e teorico), ma anche perché si è occupato di tutti e quattro i 'pilastri' di cui si è trattato in precedenza, risultando come colui “who synthesized these experiments into a comprehensive new style.”¹²⁴

Kara è stato uno dei più importanti riformatori dello spazio teatrale, portando il teatro fuori dalle strutture tradizionali a partire dal 1966, iniziando a utilizzare dall'anno successivo il suo caratteristico tendone rosso con la rappresentazione di *Koshimaki Osen. Giri ninjō irohanihoheto hen* (腰巻お仙・義理人情いろはにはほへと篇, Osen in sottoveste. L'abc del dovere e della passione, 1967).¹²⁵ Con l'*aka tento* Kara porta le sue opere in tutto il Giappone, riacquistando quella dimensione itinerante che era propria del *kabuki* prima che venisse

¹²² L'istruzione universitaria è un'altra componente che accomuna i maggiori drammaturghi del periodo, così come i registi della New Wave, i quali spesso partivano proprio dai gruppi teatrali delle rispettive università.

¹²³ Goodman, *The Return of the Gods*, p. 229.

¹²⁴ Senda, “Japanese Theater in Transformation, 1960-1970”, p. 7. Vedi anche Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 252.

¹²⁵ Il *koshimaki* era una sottoveste degli abiti tradizionali delle donne.

istituzionalizzato nel periodo Edo, ma il luogo con il quale viene associato è il tempio Hanazono, nel cuore di Shinjuku che diventerà un vero e proprio simbolo distintivo del paesaggio dell'epoca. L'uso del tendone rosso crea una sorta di anomalia nel cuore della città e rappresenta un modo per negare la realtà,¹²⁶ ma è anche un potente simbolo di opposizione al teatro fatto nei luoghi più 'rispettabili'. Kara considera la sua troupe dei moderni *kawara kojiki* (mendicanti del letto del fiume), definizione che veniva data ai primi attori delle compagnie itineranti di *kabuki* nel periodo Edo, considerati come paria dalla società e dal governo. Sottolinea così il valore degli *outsider*, concetto che permette all'*angura* di trattare tutti quegli aspetti irrazionali e anomali della vita che il teatro moderno aveva rifiutato.

Il tendone, però, non ha solo una valenza politica, serve infatti a Kara anche a rimodellare il rapporto spaziale tra attori e spettatori, riunendoli in questo modo in una dimensione unica, senza più la separazione del proscenio. La ristrettezza degli spazi porta i suoi spettacoli a diretto contatto col pubblico, creando un'atmosfera unica, con una troupe che trasmette agli spettatori un'estrema immediatezza.¹²⁷ Il corpo dell'attore ha infatti un ruolo centrale nelle rappresentazioni di Kara, sistematizzandolo nella sua famosa "teoria delle entità privilegiate" (*tokkenteki nikutairon*)¹²⁸ che si ricollega ai *kawara kojiki* nella ricerca dell'uso del corpo per esprimersi. Il *kabuki* viene infatti riutilizzato spesso in questo periodo, soprattutto le opere di Tsuruya Nanboku IV, il quale aveva introdotto elementi innovativi che permettono agli autori *angura* di ricollegarsi all'immaginario premoderno.

La forza sovversiva (e politica) di Kara non si esprime nei testi, ma attraverso il suo approccio al teatro, a partire dall'utilizzo del tendone rosso, come dimostrano episodi quali il già citato *Shinjuku nishuguchi chūō kōen jiken*. Con *John Silver* (ジョン・シルババー, id., 1965),¹²⁹ primo capitolo di una saga incentrata sull'omonimo personaggio, inizia una serie di opere che fanno parte del 'periodo manciuriano' di Kara, nel quale rielabora il tema dell'imperialismo giapponese in Asia. In una delle sue opere più famose, *Shōjo kamen* (少女仮面, La maschera della vergine, 1969),¹³⁰ Kara metaforizza le responsabilità del Giappone nella seconda guerra mondiale e del suo rapporto con la Manciuria, in cui la perdita d'identità della protagonista è direttamente collegata al suo passato personale e a quello storico del

¹²⁶ Cfr. Goodman, *The Return of the Gods*, p. 229.

¹²⁷ Cfr. Powell, *Japan's Modern Theater*, p. 179.

¹²⁸ 「特権的肉体論」 Kara Jūrō, *Koshimaki Osen* [Osen in sottoveste], Tōkyō, Gendai shichōsha, 1975, p. 4.

¹²⁹ Lo stesso eroe di *Treasure Island* (L'isola del tesoro, 1883) di Robert Louis Stevenson.

¹³⁰ Messa però in scena per la prima volta nell'ottobre del 1969 dal Waseda shōgekijō per la regia di Suzuki Tadashi del quale si tratterà in seguito.

Giappone: “In Kara’s mythology, continental Asia is both virginal symbol as well as magna mater of the Japanese imagination, the source of all their culture, a place of eternal purity. But in attempting to bring their utopian dreams to fruition in the ‘virgin’ territory of Manchuria, Kara implies, the Japanese also violated it.”¹³¹

Kara ha dimostrato nelle sue opere una grande abilità d’intrattenimento, prendendo spesso spunto dalla narrativa popolare giapponese, familiare al pubblico, e rielaborandola con un linguaggio sfrenato che non obbedisce a convenzioni, provocando risate di pancia più che intellettuali. Negando il primato della parola a favore della fisicità dell’attore sul palco, i suoi *plot* sono spesso frammentati, refrattari al realismo, al posto del quale propongono una realtà illusoria e fantastica. D’altronde per Kara il palco deve essere il luogo delle trasformazioni, “a magical realm of the imagination where the physical body paradoxically is essential but easily lost in the illusion rendered.”¹³² Questo si collega con una delle tematiche più ricorrenti nelle sue opere, la ricerca dell’identità, che conduce però a continui vicoli ciechi che riflettono il disorientamento dei giovani giapponesi del periodo, in particolare dopo il fallimento delle proteste del 1960. Saltando continuamente tra passato e presente, tra mondi fantastici e realtà terrena, i personaggi di Kara spesso non rappresentano singoli individui, ma hanno identità fluide, che si trasformano. Ricorrendo al surrealismo cerca nelle sue opere di trovare “a historical way out of the present state of reality”¹³³ per (ri)scoprire se stessi.

A partire dal 1972, Kara inizia a scrivere opere per produzioni estere, riflettendo la tendenza internazionale dell’*angura*, ma, in opposizione a Terayama, predilige paesi ‘periferici’ come la Palestina e il Brasile, dove “he was looking for people and places where vivifying myths of national salvation still fired people’s minds.”¹³⁴ Dopo il viaggio in Medio Oriente il suo teatro cambia nuovamente, facendosi più realistico e nostalgico, legato al mondo della sua infanzia ad Asakusa. Talento eclettico, Kara si è dedicato a vari media, tra cinema (principalmente come attore, ma ha diretto anche un film nel 1976), musica,

¹³¹ Cody Poulton, “‘Today’s Japan’ in Toronto: A Report”, in *Asian Theatre Journal*, Vol.13 (2), Autunno 1996, p. 198.

¹³² Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 255.

¹³³ *Ivi*, p. 253.

¹³⁴ Goodman, *The Return of the Gods*, p. 233. Goodman nota che Kara aveva trovato nei palestinesi quell’ideologia di salvezza nazionale che lui stesso aveva descritto nelle sue opere, ovvero un mito vivificante che potesse giustificare ogni azione, ma era preoccupato dall’esperienza di un mondo che il teatro non poteva alterare. Messo di fronte alla scelta di sottomettersi alla “realtà” come costruita dai palestinesi, per la quale il suo teatro sarebbe diventato un veicolo di propaganda anti-sionista, scelse di preservare la sua indipendenza e continuare ad affidarsi al potere del teatro.

televisione e letteratura, vincendo il prestigioso Premio Akutagawa per *Sagawa kun kara no tegami* (Lettere da Sagawa, 1983).¹³⁵

Suzuki Tadashi e Betsuyaku Minoru iniziano a collaborare nel 1958 all'Università Waseda dove frequentano il Waseda jiyū butai (Libero palcoscenico della Waseda), molto coinvolto nelle manifestazioni contro l'Anpo. Considerato il più importante drammaturgo dell'assurdo giapponese,¹³⁶ Betsuyaku si distingue per essere stato l'unico, tra le figure principali dell'*angura*, a ricoprire esclusivamente il ruolo di autore e a non legarsi a nessuna compagnia specifica dopo il 1969. Fortemente influenzato da Beckett, elabora ben presto un linguaggio scenico fino ad allora inedito in Giappone “that frequently follows the logic of only what is spoken rather than that of the whole situation,”¹³⁷ presentando allegorie moderne con un linguaggio semplice e azioni ordinarie, le quali però nascondono l'ironia e l'assurdità della condizione umana. Nel dicembre del 1961 fonda insieme a Suzuki e all'attore Ono Hiroshi il Jiyū butai (Libero palcoscenico) la cui terza opera è *Zō*. Portato in scena per la prima volta all'Haiyūza nell'aprile del 1962, è considerata la prima opera a distanziarsi sufficientemente dalle convenzioni dello *shingeki* per essere definita come il capostipite dell'*angura*. Interamente ambientato in un ospedale, mette a confronto in maniera paradossale due diversi approcci di relazionarsi alla catastrofe, incarnati dai personaggi del “Giovane uomo” e dell’“Invalido”, entrambi reduci di Hiroshima. In *Zō* diventa per la prima volta evidente quella che sarà una costante delle opere di Betsuyaku, ovvero il mettere in scena: “a process of victimization in a context of moral relativism. There are few heroes or villains, virtually no concept of character or personality, only situations and circumstances.”¹³⁸ La vittimizzazione in questo caso è quella attuata dallo *shingeki* nella rappresentazione dei sopravvissuti alla bomba, i quali sono sempre oggetto della lente deformante e didascalica del realismo socialista o di quello psicologico. Utilizzando la logica paradossale del teatro dell'assurdo Betsuyaku smaschera l'ipocrisia degli anni cinquanta mettendo in scena due reazioni opposte le quali però conducono al medesimo risultato. Bandita la caratterizzazione dei personaggi e uno sviluppo lineare della trama, tutta la tensione drammatica è sostenuta dai

¹³⁵ Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 251. Il suo Karagumi è ancora attivo e continua ad allestire le proprie opere nel caratteristico tendone rosso, spesso tornando nei luoghi iconici che lo hanno reso famoso, come il tempio Hanazono dove ancora nel maggio 2016 veniva rappresentato il suo *Himitsu no hanazono* (Il giardino segreto, 1985, con gioco di parole sul nome del tempio stesso).

¹³⁶ Cfr. Senda, “Japanese Theater in Transformation, 1960-1970”, p. 5. Takaya lo inserisce inoltre tra i cinque più influenti drammaturghi giapponesi del dopoguerra e l'unico che faccia parte dell'*angura*. Takaya, *Modern Japanese Drama*, p. xv.

¹³⁷ Powell, *Japan's Modern Theater*, p. 181.

¹³⁸ Robert T. Rolf, “Tokyo Theatre 1990”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 9 (1), Primavera 1992, p. 93.

dialoghi - spesso recitati dagli attori come in una cantilena ipnotica - che acquistano forza attraverso la ripetizione di parole chiave e con l'alterazione ritmica e grammaticale del linguaggio quotidiano. Il titolo allusivo si presta a più interpretazioni, legate soprattutto a realtà "ingombranti come elefanti" della recente storia giapponese, prima fra tutte l'eredità lasciata dalle bombe atomiche e, per la generazione più giovane, l'Anpo e la battaglia contro lo Stato.¹³⁹ Nonostante il registro linguistico utilizzato influenzerà profondamente l'*angura*, l'insuccesso iniziale dell'opera produce un forte effetto su Betsuyaku, il quale non scriverà più per i successivi quattro anni.

Finita la crisi creativa, Betsuyaku fonda insieme a Suzuki e Ono, nel marzo del 1966, una nuova compagnia, il Waseda shōgekijō (Piccolo teatro di Waseda) che segue la tendenza del periodo di rigettare gli spazi convenzionali, allestendo uno *shōgekijō* al secondo piano di un *kissaten*. Sono di questo periodo alcune tra le opere più apprezzate di Betsuyaku, sempre per la regia di Suzuki, come *Macchi uri no shōjo* (マッチ売りの少女, La piccola fiammiferaia, 1966), per il quale diventa il primo drammaturgo *angura* a ricevere nel 1968 il principale premio teatrale giapponese, il Premio Kishida. Quest'opera rappresenta al meglio alcune delle caratteristiche principali dei copioni di Betsuyaku. L'autore utilizza la fiaba di Andersen e il teatro dell'assurdo "as similarly useful approaches for liberating theatre from a linear conception of time. Both free us from fear of the illogical and the forbidden"¹⁴⁰. Nel suo stile allusivo l'autore fa riferimento ai difficili anni del dopoguerra, non cancellati dalla successiva prosperità economica, durante i quali i poveri sono stati lasciati a loro stessi. Per questo si è stati portati a leggere l'opera come una critica implicita al sistema imperiale,¹⁴¹ tanto che Yuasa vede nelle modalità del teatro dell'assurdo utilizzate da Betsuyaku un modo per esprimere il proprio dissenso politico.¹⁴²

Il successo di *Macchi uri no shōjo* porta però al distacco tra autore e regista. Da un lato il primo inizia a lavorare anche per altre compagnie, dall'altro Suzuki diventa uno dei più apprezzati registi del periodo, mettendo in scena testi di altri autori. Due eventi indirizzano il percorso successivo di Suzuki: l'incontro con l'attrice Shiraishi Kayoko nel 1967 e l'abbandono della compagnia da parte di Betsuyaku nell'agosto del 1969. I due sono infatti tra i principali esponenti dei due approcci nei quali si può separare il teatro giapponese degli anni sessanta: il "teatro del linguaggio", dove la parola ha ancora un ruolo privilegiato come

¹³⁹ Cfr. Powell, *Japan's Modern Theater*, p. 181.

¹⁴⁰ Rolf, "Tokyo Theatre 1990", p. 93.

¹⁴¹ Cfr. Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 17.

¹⁴² Cfr. Yuasa; Betsuyaku, "A Corpse with Feet by Betsuyaku Minoru", p. 1.

nelle opere di Betsuyaku e il “teatro dell’azione” che pone maggiore attenzione sulla fisicità dell’attore.¹⁴³ Da allora Betsuyaku ha continuato a scrivere vincendo vari premi letterari e teatrali e collaborando negli anni con numerose compagnie. Come molte figure dell’*angura*, ha collaborato con la New Wave scrivendo la sceneggiatura di *Kaigenrei* (戒嚴令, Legge marziale, 1973) di Yoshida Yoshishige.

Suzuki invece - come Kara prima di lui - diventa sempre maggiormente convinto che il fulcro dell’esperienza teatrale risieda nel corpo dell’attore e non nel testo, di conseguenza inizia a sviluppare opere con un approccio basato sull’azione e incentrato interamente sulla figura di Shiraishi, in quello che può essere considerato il periodo dei *collage drama* (1968-71),¹⁴⁴ nel quale mescola testi classici del *kabuki* con altri moderni. L’uso di materiali molto vari in ottica meta-teatrale, unito alle tecniche di recitazione sviluppate da Suzuki, producono dei *collage* con quattro livelli di lettura: quello puramente verbale del testo scritto, quello dei movimenti degli attori che recitano il testo con distacco brechtiano, quello dei personaggi dei testi interpretati nei *play within the play* e infine quello che si origina come risultato complessivo dei tre precedenti, creando così un ‘vortice’ di nuovi materiali che si originano da quelli preesistenti.¹⁴⁵

Attraverso queste opere il regista inizia inoltre a sviluppare quello che poi diventerà il *Suzuki Method*, una teoria della recitazione per la quale “the whole body of the actor could be trained to produce emotional and spiritual powers of expression through contact with the earth”¹⁴⁶ che troverà piena realizzazione nello *shintai kunren* formalizzato nel 1972. Il Metodo si basa su una serie di posture (*kata*) collegate a come i piedi prendono contatto con il terreno per generare nell’attore una maggiore consapevolezza del proprio corpo, ricollegandosi in questo modo a una tradizione secolare che parte dalla postura dei contadini, con influenze dal *kabuki*.¹⁴⁷ Ne risulta una recitazione lontana dalla tradizione realista, per la quale gli attori non impersonano qualcuno, ma semplicemente ‘agiscono’.¹⁴⁸ Il Metodo Suzuki raggiunge la piena maturità in quello che viene considerato il suo lavoro più

¹⁴³ *Ivi*, p. 4.

¹⁴⁴ Ian Carruthers; Takahashi Yasunari (a cura di), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 16.

¹⁴⁵ Cfr. *Ivi*, p. 20.

¹⁴⁶ Powell, *Japan’s Modern Theater*, p. 183.

¹⁴⁷ 「身体訓練」 Per una trattazione più esaustiva del Metodo Suzuki si veda: Suzuki Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, trad. J. Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 1986, o l’esperienza personale di James R. Brandon raccontata in “Training at the Waseda Little Theatre: the Suzuki Method”, in *The Drama Review*, Vol. 22 (4), 1978, pp. 29-42.

¹⁴⁸ Cfr. Gotō, “The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi”, p. 113.

rappresentativo del periodo, *Gekiteki naru mono o megutte II* (劇的なるものをめぐって II, Sulle cose drammatiche II, 1970) che porta alla consacrazione di Shiraishi, incarnazione perfetta del Metodo, come la più grande attrice della sua generazione. Dopo aver presentato con successo lo spettacolo in Francia nel 1972, il teatro di Suzuki si svilupperà sempre più in direzione internazionale. In particolare inizia a produrre tragedie greche e opere di Shakespeare nelle quali implementa tecniche e utilizza attori provenienti dal *nō* e dal *kabuki*, applicandovi il proprio Metodo, come in *Toroia no onna* (トロイアの女, Le troiane, 1974).

Suzuki è riuscito a togliere priorità al testo scritto per privilegiare il ruolo dell'attore e la messa in scena con una forma teatrale originale, fondata sul linguaggio fisico che mescola surrealismo post-moderno, esistenzialismo e interculturalismo.¹⁴⁹ Della prima generazione dell'*angura* è stato probabilmente l'autore che più ha attinto al teatro tradizionale per rielaborarlo e integrarlo in un forma moderna con quello che in letteratura giapponese viene chiamato *honkadori*,¹⁵⁰ una strategia che adotterà anche Terayama. Il suo avvicinamento alle forme premoderne del teatro giapponese, corrisponde a una crescente avversione per l'urbanizzazione che nella sua opinione è responsabile della perdita di forza drammatica nel teatro giapponese contemporaneo.¹⁵¹ Nel 1976 prende quindi la decisione di trasferire tutta la sua compagnia nella remota Toga, dove nel 1982 fonda il primo International Toga Theatre Festival, a cui partecipano Terayama e molti registi dell'avanguardia internazionale. Suzuki considera la comunità che si è venuta a creare in termini quasi religiosi e non deve quindi stupire che questo 'culto' si fondi su una singola figura carismatica - una caratteristica comune alle truppe *angura* più longeve - tanto da arrivare a rinominare la compagnia SCOT, Suzuki Company of Toga.

Suzuki è stato, insieme a Terayama, l'autore più internazionale della sua generazione, ma la sua rielaborazione del teatro classico come base per quello moderno problematizza un aspetto che lo accomuna agli artisti che parteciparono all'Expo 1970. L'autore è stato infatti accusato da alcuni di incarnare il *nihonjron* a causa del suo adeguamento alle politiche governative nel cercare una supposta 'identità perduta' nelle zone rurali (nel suo caso Toga), e della sua idea che l'"essenza" del teatro classico - ovvero uno stile fatto di dignità e quiete - sia la fonte della 'giapponesità'.¹⁵² Suzuki però, nella sapiente rielaborazione della tradizione,

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 105.

¹⁵⁰ Nella poesia classica è la "citazione allusiva" di un altro poema.

¹⁵¹ Cfr. Carruthers; Takahashi (a cura di), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, p. 20.

¹⁵² Cfr. Kitazawa Masakuni, "The Twilight of a Tradition", in *The Drama Review*, Vol. 39 (2), Estate 1995, p. 112.

ha sfruttato la poliedricità di Shiraishi e il *role play* presente nelle sue opere, per toccare questioni in realtà universali, aggiungendo alla realtà quotidiana vari livelli di lettura che scaturiscono proprio dallo scontro tra elementi classici e moderni.

Un'altra figura fondamentale del periodo è Satō Makoto, fondatore nel 1966 del gruppo teatrale Jiyū gekijō (Teatro libero) che si esibisce in un seminterrato di Shibuya.¹⁵³ Satō, inizialmente solo autore, scrive la prima opera del gruppo, *Isumene* (イスメネ, Ismene, 1966), come prima installazione di una trilogia basata sull'Antigone di Sofocle.¹⁵⁴ Sono già presenti *in nuce* almeno due costanti del suo teatro: la presenza di personaggi misteriosi e ultraterreni, manifestazioni delle divinità giapponesi e il conflitto tra uomini condannati a riaffermare lo *status quo* e donne istintive che offrono loro una possibilità di redenzione. In quest'opera sono presenti ad esempio “Altro personaggio A” e “Altro personaggio B” che sembrano agire come dei *kuroko*, figure vestite di nero (a simboleggiare la loro invisibilità) che hanno il ruolo di ‘marionettisti’ nel *bunraku* e quello di assistenti di scena nel *kabuki*. Satō vede infatti l'umanità coinvolta in un costante dialogo con una presenza trascendente nella quale crede sia possibile trovare una via di fuga che però è continuamente interrotta e sabotata dagli spiriti autoctoni.¹⁵⁵ Questa prima trilogia può essere considerata una rielaborazione tragica dell'esperienza di Satō nelle manifestazioni contro l'Anpo 1960, creando un parallelo tra tragedia greca e attualità. La messa in scena è infatti moderna, gli attori vestono abiti occidentali e bevono Coca-Cola, simbolo di un mondo oppresso dall'influenza americana e dominato dalla modernità. La bevanda diventa un mezzo usato dalle divinità per controllare i giapponesi, tanto da apparire anche nelle opere successive di Satō, come *Atashi no bītoruzu* (あたしのビートルズ, I miei Beatles, 1967). Si tratta di un lavoro meta-teatrale allo stesso tempo fantastico e realistico perché vede protagonisti una coppia di attori che cerca di elaborare, attraverso il teatro, il famoso *Komatsugawa jiken*,¹⁵⁶ mentre compaiono delle entità soprannaturali con le sembianze dei quattro Beatles. Questo ‘incidente’ ha avuto un grande

¹⁵³ Da questo punto di vista è l'unica troupe a potersi definire davvero “underground”.

¹⁵⁴ Le altre due opere sono *Chikatetsu* (Metropolitana) e *Hikaeshitsu* (L'anticamera). La trilogia è conosciuta come *Harō hiiro! Owaranai owari nitsuite no sanshō* (Ciao eroe! Tre episodi sulla fine infinita).

¹⁵⁵ Cfr. Gillespie; Wolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 331.

¹⁵⁶ Il primo settembre 1958, Li Jin Wu, uno *zainichi* di Tōkyō, viene arrestato con l'accusa di aver stuprato e ucciso Ōta Yoshie, studentessa del liceo di Komatsugawa. Il processo attira le attenzioni sensazionaliste della stampa quando ci si rende conto che Li, pur venendo da una famiglia povera e disagiata dei bassifondi, aveva mostrato in gioventù le capacità per poter emergere, ma gli era sempre stata negata la possibilità di farlo, sia a causa della sua condizione economica che, soprattutto, per il suo essere *zainichi*. Pur trovando il conforto degli intellettuali che si schierano dalla sua parte, la corte, con una sentenza che afferma che l'uomo non è solo un prodotto dell'ambiente in cui vive, lo condanna alla pena di morte, eseguita il 16 novembre 1962. Ōshima gli dedicherà il film *Kōshikei* (L'impiccagione, 1968) e in generale l'interesse per gli *zainichi* da parte degli autori della New Wave e dell'*angura* sarà molto elevato in questo periodo.

impatto sulla generazione di Satō per il modo in cui sembrava tramandare il lascito dell'imperialismo giapponese con il suo sfruttamento dei coreani, in modo che l'assassinio potesse essere percepito “as a desperate protest against decades of injustice.”¹⁵⁷ Come già Kara nella saga di *John Silver*, anche qui viene messa in scena l'impossibilità di venire a patti con il passato imperialista del Paese, cercando una possibile via di fuga in un mondo fantastico, collegato a un passato premoderno. L'uso di simboli del folklore giapponese giustapposti a segni ricollegabili alla cultura popolare occidentale diventa ben presto uno dei tratti caratteristici dell'*angura*.

In queste sue prime opere Satō si distingue già come il più politico tra i drammaturghi *angura* invocando un “teatro della rivoluzione” per il quale l'arte doveva diventare tramite dell'ideologia della Nuova sinistra giapponese. Per realizzare questo progetto sarà aiutato da alcuni dei teorici teatrali più importanti del periodo, quando il suo Jiyū gekijō si fonde nel 1968 con l'Hakken no kai (Società della scoperta) e il Rokugatsu gekijō (Teatro di giugno, così denominato per ricordare le dimostrazioni del giugno 1960) per formare lo Engeki sentā 68 (Centro teatrale 68, poi identificato come Kokushoku tento 68/71, oggi Gekidan kuro tento, “Compagnia teatrale del tendone nero”, d'ora in poi solo “Kuro tento”). L'intento della compagnia è quello di creare un gruppo aperto alla collaborazione con attori e drammaturghi provenienti da altre troupe e portare le proprie opere in tutto il Giappone. Tsuno Kaitarō, il principale teorico del gruppo, vuole liberare la compagnia dalle convenzioni del teatro moderno (lo *shingeki*) e dalla dittatura degli spazi tradizionali. Portare il teatro fuori dai teatri vuole dire anche attrarre tipologie diverse di pubblico e teatralizzare spazi non convenzionali creando nuove sinergie, come quella con i campus universitari, che rafforzano i legami della compagnia con il movimento studentesco. Quest'idea si concretizza nell'ottobre 1970, quando il Kuro tento adotta come spazio performativo il tendone nero con il quale viaggia per il Paese e che poi lo caratterizzerà fino ai giorni nostri. In questo periodo Satō si consacra come drammaturgo e regista teatrale in grado di reinterpretare le principali problematiche del tempo con la serie di *Nezumi Kozō Jirōkichi* (鼠小僧次郎吉, Jirokichi l'apprendista ratto, 1969-71), con cui vince il Premio Kishida nel 1969. Per Goodman, nell'incipit del primo capitolo della saga si trova la concezione del mondo e del teatro di Satō: “while they seek revolution, they remain the prisoners of the very imagination which supports what they are re-volting against

¹⁵⁷ Goodman, *The Return of the Gods*, p. 181.

and determines the conditions of their lives [...] The demand, then, is for a revolution of the self, a revolution of imagination, a revolution in the dark.”¹⁵⁸

È però la prima produzione allestita nel tendone nero a rappresentare forse l'apice della carriera di Satō, ovvero *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō*, (翼を燃やす天使たちの舞踏, La danza degli angeli che bruciano le ali, 1970), rielaborazione del *Marat/Sade* di Peter Weiss.¹⁵⁹ Quest'opera, messa in scena nell'ottobre del 1970 quando la ratifica dell'Anpo era già stata approvata, riflette la disillusione provocata dal fallimento della rivoluzione ed è modellata su una struttura concentrica di “a dream within a dream within a dream”,¹⁶⁰ un sistema a scatole cinesi che frammenta la coscienza di classe borghese nelle sua dimensione storica, presente e metastorica (le tre dimensioni del sogno), promuovendo un modello dinamico di immaginazione rivoluzionaria.¹⁶¹ Il concetto stesso di rivoluzione viene infatti messo in dubbio, in particolare quello dalle connotazioni violente promosso dai gruppi più estremi del movimento studentesco. Satō mette in scena un incubo cupo e nichilista dove lo spazio teatrale viene diviso in tre sezioni che si trovano su altrettanti livelli, a rappresentare i vari ‘strati’ del sogno. Sopra a tutti, su una piattaforma sopraelevata, ci sono gli Uccelli e il loro Re che, come sempre in Satō, rappresentano forze superiori e trascendenti. Nell'interpretazione di Goodman, il Re/Dio percepisce questa sua creazione come un incubo dal quale non riesce a svegliarsi e gli Angeli/Uomini sono destinati a vedere fallire il loro sogno di rivoluzione e ripetere sempre gli stessi errori (l'ultima scena è speculare alla prima), andando a formare così la storia umana.¹⁶² Con questa opera Satō mette in guardia sui limiti della rivoluzione politica promossa dal movimento studentesco, quando l'emergere dello Zenkyōtō sembra ripetere le stesse dinamiche dello Zengakuren un decennio prima. Sottolinea però anche il fatto che lo stesso processo stava accadendo nelle principali compagnie *angura*. In questo senso la struttura concentrica dell'opera riflette il senso di ripetizione e circolarità in cui sono finiti arte e politica, portando a una visione pessimistica che per Eckersall segna la fine dello spazio performativo degli anni sessanta.¹⁶³

¹⁵⁸ David Goodman, “New Japanese Theatre”, in *The Drama Review*, Vol. 15 (2), Primavera 1971, p. 161.

¹⁵⁹ Il titolo esteso è: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade, 1964).

¹⁶⁰ Goodman, *The Return of the Gods*, p. 288.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Cfr. *Ivi*, pp. 296-298.

¹⁶³ Cfr. Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, p. 79.

Nella seconda metà degli anni settanta infatti la compagnia si distacca dagli obiettivi del movimento studentesco per abbracciare una critica del Paese più ampia con la trilogia *Kigeki Shōwa no sekai* (喜劇昭和の世界, Il mondo del comico periodo Showa, 1975-79),¹⁶⁴ originale forma di teatro misto a *musical*. Qui “Sato and the members of the Black Tent explored the possibility of historicizing twentieth-century Japan, by appropriating many aspects of Brecht’s work,”¹⁶⁵ in un’efficace critica della società giapponese attraverso episodi famosi dell’epoca Shōwa, come quello di Abe Sada. Dopo questa fase Satō sviluppa la sua vocazione internazionale e si interessa principalmente dei teatri tradizionali dei paesi limitrofi, cercando un punto di incontro comune per creare uno “stile asiatico,”¹⁶⁶ poi elaborato nella forma del *monogatari engeki* (Teatro del racconto).

Nonostante siano figure molto diverse, Shimizu Kunio e Ninagawa Yukio hanno dato il maggiore contributo all’*angura* lavorando insieme: il primo come autore e il secondo come regista. Le opere da loro prodotte tra il 1969 e il 1974 rappresentano infatti uno specchio fedele dei sentimenti dei giovani dell’epoca e del loro spirito di rinnovamento, chiaramente scritte con un senso di empatia verso il movimento studentesco. Come notato precedentemente entrambi sono figure rappresentative della forte correlazione esistente in questo periodo tra cinema e teatro, avendo lavorato ripetutamente a stretto contatto con i registi della New Wave.

Shimizu si distingue dalle altre figure dell’*angura* ad eccezione di Betsuyaku per essere stato un autore teatrale che non ha mai diretto le proprie opere, se non dopo il 1976, un fatto che si riflette nell’importanza che attribuisce alla parola e al testo. È infatti il più letterario tra i protagonisti dell’*angura*, discostandosi dal teatro dell’assurdo di Betsuyaku e da tutti gli altri autori che relegano il testo in secondo piano, per ispirarsi piuttosto a figure come Tennessee Williams e Luigi Pirandello, in opere contraddistinte da una notevole complessità tematica alla quale si aggiunge un lirismo soffuso, dialoghi realistici e la citazione diretta di opere e poesie, soprattutto occidentali, che contribuiscono a rafforzare la drammaturgia delle scene. Tra le sue prime opere, che scrive senza legarsi a nessuna compagnia, vi è *Ano hitachi* (あの日たち, Quei giorni, 1966), basata sull’incidente avvenuto

¹⁶⁴ Composta da: *Abe Sada no inu* (Il cane di Abe Sada, 1975), *Kinema to kaijin* (Cinema e personaggi misteriosi, 1976), *Buranki goroshi. Shanhai no haru* (L’assassinio di Blanqui. Primavera a Shanghai, 1978).

¹⁶⁵ Uchino Tadashi, *Crucible Bodies. Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, Londra, Seagull Books, 2009, p. 48.

¹⁶⁶ Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 290.

nelle miniere di Miike nel 1963,¹⁶⁷ dal quale già emerge il tema dell'identità, centrale nell'opera di Shimizu (e dell'*angura* in generale). La ricerca viene effettuata attraverso il filtro dei ricordi e della memoria, con ritratti di giovani disorientati dai cambiamenti del tempo, incapaci di distinguere tra realtà e fantasia, rappresentati da personaggi che, in seguito all'incidente nelle miniere, sono affetti da amnesia. In questo modo il passato viene messo in dubbio e *fictionalizzato*, mentre la costruzione dell'identità diventa sfuggente e problematica, perché ancorata alle relazioni sociali e modellata da una memoria fallace.

Il sodalizio con Ninagawa nasce nel 1968 quando questi chiede a Shimizu di scrivere un'opera per il suo debutto alla regia. Il copione viene però rifiutato dal Seigei e i due decidono di fondare lo stesso anno il Gendaijin gekijō (Teatro dell'uomo moderno). Il debutto alla regia di Ninagawa avviene l'anno successivo con *Shinjō afururu keihakusa*, una delle opere più caratteristiche dell'*angura* di fine anni sessanta. A riaffermare ancora una volta gli stretti rapporti tra cinema e teatro del periodo è il fatto che l'opera viene pensata appositamente per essere messa in scena allo ATSB, il tempio della New Wave, nonché epicentro culturale di Shinjuku. L'opera, scritta da Shimizu, si struttura a partire dall'immagine di una lunga fila di persone che copre tutta la lunghezza del palco, così che, ricorda Senda, “when the curtain opened, the audience saw before their eyes a line precisely like the one in which had been standing. In that way, the line on the stage functioned as a kind of reflecting magic lantern for the members of the audience.”¹⁶⁸ La fila è costantemente sorvegliata da guardie che vestono una tenuta simile a quella del *kidōtai*, in una critica piuttosto esplicita ai metodi della polizia del tempo, tanto che quando le persone in testa alla fila scompaiono si odono urla orribili. La comparsa di un giovane che cerca di incitare gli altri alla rivolta con l'appoggio di una donna, rappresenta i passionali studenti del periodo che però, senza una chiara idea di rivoluzione, agiscono in maniera confusionaria e disorganizzata. Tra i

¹⁶⁷ Miniera famosa anche per gli scioperi degli anni cinquanta. L'Unione dei minatori, rappresentanti di 15.000 lavoratori delle miniere di carbone della *Mitsui* a Miike, in Kyūshū, nel 1960 rifiutano la proposta della compagnia di tagliare il personale e organizzano imponenti scioperi. Con il proseguire del conflitto però, diventa chiaro che il vero obiettivo della *Mitsui*, accordatasi con la *Nikkeiren* (*Nihon Keieisha Dantai Renmei* o Unione delle associazioni dei dirigenti giapponesi) sia sopprimere l'Unione dei lavoratori di Miike, poiché troppo potente. Quando la compagnia cerca di riaprire le miniere, dopo due mesi di scioperi, si verificano violenti scontri che portano alla morte di un uomo e centinaia di feriti. Questo episodio mobilita in massa l'Unione dei lavoratori, che offre il suo supporto ai minatori, tanto da arrivare ad un dispiego di 20.000 lavoratori contro 10.000 poliziotti, in quella che da molti viene vista come il simbolo della lotta di classe. L'episodio di Miike segna una svolta per il movimento dei lavoratori giapponesi e darà un'ulteriore spinta a fomentare le proteste per la ratifica dell'Anpo.

¹⁶⁸ Senda, “Such a Serious Frivolity - Introduction”, in Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VII. 1960s Part 2*, Tōkyō, Kinokuniya, 2005, p. 322. Gli spettacoli teatrali allo ATSB iniziavano solitamente alle 21.30, solo mezz'ora dopo la fine dell'ultima proiezione, così che fuori dal cinema si creava spesso una lunga fila, della quale quella sullo spalto diventa il riflesso.

personaggi c'è anche un uomo di mezza età, forse tra i responsabili della situazione, il quale afferma di aver conosciuto il protagonista nove anni prima, ovvero durante le manifestazioni contro l'Anpo. La ferma negazione del giovane rende chiaro il parallelo con il rapporto tra Vecchia e Nuova sinistra nei primi anni sessanta e le loro differenze nell'affrontare l'Anpo, una connessione che sembra suffragata da vari riferimenti a episodi collegati alle lotte studentesche, come quello di Sasebo.

L'opera si conclude con il giovane picchiato a morte dalle guardie e la donna uccisa con un fucile, mentre cala il sipario e l'uomo di mezza età urla di non abbandonare la fila, pena la morte. Il copione di Shimizu si conclude qui, ma Ninagawa aggiunge un ulteriore collegamento con la realtà, facendo apparire in platea decine di attori in divisa da *kidōtai* che circondano e ostruiscono l'uscita agli spettatori. Proprio in questo periodo Shinjuku era infatti teatro di violenti scontri tra manifestanti e forze dell'ordine, ai quali Ninagawa fa chiaramente riferimento con questa trovata, provocando reazioni anche violente da parte del pubblico dell'epoca. Non stupisce quindi il racconto di spettatori che, in un'immedesimazione estrema tra arte e realtà (della quale Terayama sarà maestro), abbiano provocato risse, si siano messi a cantare l'Internazionale o, addirittura, abbiano formato uno di quei serpentoni che procedono a zig-zag tipici delle manifestazioni dell'epoca: "the audience mixed together the actual situation on the streets and the world of the play. In fact, perhaps they wanted to mix them."¹⁶⁹

Le tematiche di *Shinjō afururu keihakusa* vengono ulteriormente approfondite nelle opere successive, definite generalmente *tōsōgeki* (drammi della lotta) per la forte connotazione politica che le rendeva vicine al pubblico della Nuova sinistra. Nel 1972 la troupe cambia nome in Sakurasha (Compagnia dei ciliegi) mettendo in scena nello stesso anno un'opera ispirata all'*Asama sansō jiken* intitolata *Bokura ga hijō no taiga wo kudaruru toki* (僕らが非情の大河をくдарる時, Quando discendiamo il grande fiume spietato, 1972) e quello successivo *Nakanai no ka? Nakanai no ka 1973 nen no tame ni?* (泣かないのか? 泣かないのか 1973年のんために?, Non piangi? Non piangi per il 1973?, 1973), una sorta di addio alla Shinjuku degli anni sessanta.

Nel 1974 Shimizu vince il Premio Kishida, ma la compagnia si scioglie e i due si separano. Shimizu fonda nel 1976 il Mokutōsha (Compagnia dell'albero invernale) insieme alla moglie attrice, per il quale allestisce soprattutto drammi da camera incentrati sulla famiglia e sulla solitudine. L'ambientazione ricorrente è quella di una piccola città immaginaria sul mar del Giappone modellata sul suo paese natale a Niigata, dove può tornare

¹⁶⁹ Senda, "Such a Serious Frivolity - Introduction", p. 324.

a rielaborare i temi della memoria e del cambiamento nella società giapponese contemporanea. In tal senso grande importanza riveste il concetto di *chirei*, ovvero “lo spirito del luogo.” Come per la Aomori di Terayama, anche la Niigata di Shimizu è un luogo mitico, governato da forze oscure e da vincoli familiari indissolubili e impossibili da controllare per l’inestricabile corrispondenza tra tempo storico e tempo personale. L’individuo sviluppa una sorta di odio per il *furusato* che diventa un inferno dal quale tentare di fuggire per raggiungere “a sense of a truly new birth.”¹⁷⁰ *Gakuya* (楽屋, Il camerino, 1977) mostra un’applicazione del concetto di *chirei* coniugato a una sensibilità vicina all’*angura*, trattandosi di un’opera dalla struttura multidimensionale attraverso il *play within the play*, con la presenza di figure ultraterrene ed evidenti connessioni col teatro *nō*. Ambientato interamente in un camerino, ha per protagoniste quattro attrici (di cui due sotto forma di fantasmi) che provano per uno spettacolo. Il tema è ancora una volta quello dell’identità e della memoria, ma fondare questa ricerca sul proprio passato o sulle proprie relazioni familiari non può che portare a risultati inattendibili, poiché questa è sempre in divenire, non essendoci più una casa o un passato al quale poter tornare.

Per quanto riguarda Ninagawa invece, è proprio il periodo successivo all’*angura* quello in cui ottiene maggior successo, anche dal punto di vista internazionale. Passa infatti a lavorare nel teatro commerciale, nel quale vede la possibilità di poter realizzare imponenti allestimenti, senza per questo dover compromettere i propri principi artistici. Si specializza in particolar modo nella rielaborazione dei testi classici occidentali diventando il regista giapponese di punta per gli adattamenti di Shakespeare. Il suo lavoro viene apprezzato su tutti i maggiori palcoscenici del mondo per “his ability to fuse opposites: Orient and Occident, antiquity and modernity, formalism and realism, Brecht and Stanislavski.”¹⁷¹ Negli sfarzosi allestimenti di opere come *Hamlet* (Amleto, 1978), Ninagawa fa affidamento sulle convenzioni del *kabuki* e del *bunraku*, servendosi al contempo di tecnologie moderne. Con il suo approccio altamente visivo ha contribuito a svestire Shakespeare di quell’aura mitica dalla quale i suoi lavori sono ammantati, popolarizzandolo e incorporando nelle opere un immaginario familiare al pubblico giapponese. In questo modo ha ottenuto uno straordinario successo anche all’estero, dove ha dato la possibilità di guardare i classici da nuove prospettive, superando ogni barriera geografica con i suoi allestimenti interculturali.

¹⁷⁰ J. Thomas Rimer; Shimizu Kunio, “An Older Sister Burning like a Flame: A Play by Shimizu Kunio”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 16 (1), Primavera 1999, p. 4.

¹⁷¹ Jon M. Brokering, “Ninagawa Yukio’s Intercultural ‘Hamlet’: Parsing Japanese Iconography”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 24 (2), Autunno 2007, p. 392.

Ōta Shōgo si unisce invece nel 1968 al Tenkei gekijō (Teatro della trasformazione), diventandone ben presto il direttore artistico, ma lo stile che lo caratterizza diventa evidente solo a partire da *Komachi fūden* (小町風伝, La leggenda di Komachi, 1977), per il quale utilizza un palco appartenente al teatro *nō*, dilata i tempi della performance e riduce drasticamente i dialoghi per stimolare la fantasia dello spettatore. Ōta è sicuramente l'autore che ha radicalizzato di più l'istanza contro la sudditanza dal testo scritto, arrivando a realizzare quello che viene definito *mokugeki*, il teatro del silenzio, il cui apice viene raggiunto con *Mizu no eki* (水の駅, La stazione dell'acqua, 1981), primo capitolo della "quadrilogia delle stazioni", un'opera che vive fuori dal tempo e dallo spazio, durante la quale neppure una parola viene proferita dagli attori e la lentezza dei loro movimenti estremizza ancora di più il silenzio irreale che si viene a creare nel teatro. Le opere di Ōta sono state definite una sorta di *nō* moderno,¹⁷² oltre ad avere delle caratteristiche in comune col *butō*, richiedendo una grande attenzione da parte del pubblico che deve colmare con la sua immaginazione i vuoti lasciati dall'assenza delle parole.

Infine, un'esperienza tra le più interessanti, nonché testimonianza dello spirito intermediale dell'epoca e dell'*angura* stesso, è sicuramente rappresentato da Maro Akaji. Allievo di Hijikata Tatsumi, nel 1964 entra a far parte del Jōkyō gekijō dove diventa uno degli attori principali. Lasciata la compagnia nel 1970, fonda due anni più tardi il Dairakudakan (La grande flotta del cammello), una compagnia che unisce in maniera unica teatro e *butō*,¹⁷³ due arti che in questo periodo "overlapped, joined forces and greatly transfigured the performing arts in Japan."¹⁷⁴ Maro è infatti riuscito a integrare la "teoria delle entità privilegiate" di Kara con i movimenti della "danza dell'oscurità", mettendo in risalto le caratteristiche comuni, come l'influenza dell'orrore atomico, la fascinazione per questioni escatologiche, la dedizione all'anomalia e il ritorno dialettico al premoderno. Inoltre, come nota Goodman, quando Hijikata debutta nei suoi primi spettacoli, si definisce sciamanicamente come un medium per portare i morti sul palco, ricollegandosi a quelle entità trascendenti che appaiono in molte opere *angura* del periodo.¹⁷⁵ La fondazione del *butō* si fa risalire tradizionalmente al maggio 1959 quando Hijikata Tatsumi e Ōno Yoshito (figlio di Ōno Kazuo, l'altro nume tutelare della disciplina), elaborano una coreografia basata sul *Kinjiki* (禁色, Colori proibiti) di Mishima. La denominazione *ankoku butō* risale invece al 1963 ed è attribuita a Hijikata stesso che

¹⁷² Cfr. Senda, "Japanese Theater in Transformation, 1960-1970", p. 11.

¹⁷³ Nei testi in lingua inglese viene spesso traslitterato con "butoh".

¹⁷⁴ Senda, "Japanese Theater in Transformation, 1960-1970", p. 3.

¹⁷⁵ Cfr. Goodman *The Return of the Gods*, p. 358.

avrebbe aggiunto la parola “oscurità” per creare un contrasto con la “luminosità” associata alla danza in Giappone, dando maggior risalto ai lati più oscuri della natura umana. Il *butō* è un tipo di danza dove l’espressione del volto viene enfatizzata dall’uso di cerone bianco, mentre i movimenti del corpo sono lenti e anti-naturalistici, quasi sinistri. Il corpo diventa così l’espressione della profonda propensione umana all’erotismo e alla violenza. “Butoh is an anti-traditional tradition seeking to erase the heavy imprint of Japan’s strict society and offering unprecedented freedom of artistic expression.”¹⁷⁶ Il *butō* ha riscosso negli anni un successo sempre crescente all’estero, dove numerosi artisti giapponesi si sono trasferiti, dando vita a infinite ramificazioni, ognuno piegando le caratteristiche di base alla propria sensibilità artistica. Per il fondatore Hijikata però, sono tre i principi fondamentali di questa danza: innanzitutto privilegiare la discontinuità e l’entropia al ritmo e all’armonia tipica del teatro europeo, utilizzare forme d’ispirazione giapponese e infine concentrare i movimenti sulla parte inferiore del corpo.¹⁷⁷ Gli spettacoli non vengono mai riproposti esattamente uguali, ma c’è sempre una componente di improvvisazione sulla coreografia prestabilita, una caratteristica che ricorda l’indipendenza dal testo scritto dell’*angura* di questo periodo. “Butoh is at once natural and theatrical. It is now more an aesthetic movement than a specific dance or theater form.”¹⁷⁸ Quest’ultima affermazione, unitamente all’esperienza di Maro Akaji con il *Dairakudakan*, può aiutare a capire le potenzialità intermediali espresse dall’*angura* che hanno dato la possibilità, a chi vi ha partecipato, di dedicarsi in maniera eclettica anche ad altri tipi di espressioni artistiche.

1.2.3. *L’angura verso la contemporaneità*

Può essere qui interessante accennare brevemente anche a quelli che sono stati gli sviluppi dell’*angura* in tempi più recenti, per capire l’influenza che ha avuto sugli sviluppi del teatro giapponese e seguire il processo che ha portato un ‘movimento’ artistico dall’*underground* alla canonizzazione, nel quale Terayama ha avuto un ruolo importante. Senda infatti individua proprio nell’anno della sua morte, il 1983, lo spartiacque tra la prima e la seconda fase dell’*angura*.¹⁷⁹ All’interno della prima colloca inoltre tre generazioni: i pionieri che hanno

¹⁷⁶ Bonnie Sue Stein, “Butoh: ‘Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad’”, in *The Drama Review*, Vol. 30 (2), Estate 1986, p. 111.

¹⁷⁷ Come farà poi Suzuki con il suo metodo. Stein, “Butoh: ‘Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad’”, p. 117.

¹⁷⁸ Sondra Horton Fraleigh, *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, p. 6.

¹⁷⁹ Cfr. Senda Akihiko, *Gendai engeki no kōkai* [La traversata del teatro contemporaneo], Tōkyō, Riburuporto, 1988, p. 49.

iniziato a lavorare negli anni sessanta (oggetto di questo capitolo), quelli che ne hanno raccolto il testimone negli anni settanta e una nuova generazione emersa sul finire dei settanta.¹⁸⁰ Se la prima generazione ha avuto come esperienza di riferimento l'Anpo 1960, il catalizzatore della seconda è stato quello del 1970, condiviso anche dai primi tanto che quasi tutte le figure più importanti di questa seconda ondata hanno esperienze legate ai 'maestri', come ad esempio Yamazaki Tetsu che è stato attore nella compagnia di Kara. È facile quindi riscontrare una continuità tra queste due generazioni, interessate alle stesse questioni sociali e con valori etici condivisi. Ciononostante, l'impegno politico è ormai venuto meno dopo l'*Asama sansō jiken* e le lotte giovanili vengono trattate da una prospettiva più distaccata, utilizzando spesso l'ironia, come dimostra un paragone tra *Bokura ga hijō no taiga o kudaruru toki* di Shimizu e *Shokyū kakumei kōza. Hiryūden* (初級革命講座・飛龍伝, Corso alla rivoluzione per principianti. La leggenda del dragone volante, 1973) di Tsuka Kōhei, realizzati a meno di un anno di distanza e ispirati ai fatti di Asama. Nonostante l'orrore degli avvenimenti il primo è intriso di lirismo e riesce a donare umanità ai protagonisti inglobando le contraddizioni di un movimento ideologico collassato su se stesso, tanto da far dubitare Senda sulla legittimità di empatizzare con i terroristi.¹⁸¹ Per Tsuka invece la 'rivoluzione mondiale' è un pretesto per mettere in scena l'esistenza umana come *performance*. Tsuka non è quindi interessato ad analisi sociologiche o a critiche politiche, al contrario rappresenta la lotta di classe come qualcosa di infantile e anacronistico, condendo l'opera di umorismo nero, con un approccio che porta Senda ad affermare che "an important postwar period has ended."¹⁸²

Uno stacco ancora più grande si verifica con la terza generazione, di cui i più importanti esponenti sono Noda Hideki con il suo *Yume no yūmisha* (I nomadi del sogno, dal 1976, attualmente Noda Map) e Kawamura Takeshi, fondatore del *Daisan erochika* (La terza erotica) nel 1980. Questi autori non hanno più contatti diretti con la prima generazione, la critica verso il teatro tradizionale è ormai in secondo piano e l'interesse verso questioni politiche e sociali è sempre meno pronunciato. Per quanto il lavoro svolto dagli autori degli anni sessanta sia una precondizione fondamentale per l'esistenza della terza generazione (ad esempio nella concezione dello spazio teatrale e di una temporalità non lineare), i primi sono

¹⁸⁰ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 416.

¹⁸¹ Senda Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*. trad. J.Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. 27.

¹⁸² *Ivi*, p. 45.

ormai visti come esponenti di un teatro ‘canonizzato’, ideologico e radicale, un concetto espresso al meglio nelle parole di Kawamura:

Angura practitioners, in order to transcend or deny the shingeki tradition, adopted the strategy of referring to traditional forms, such as kabuki or noh in the case of Kara and Suzuki. At the beginning of the 1980s this did not seem like an interesting or effective strategy. [...] At the beginning of the 1980s their aesthetics became static. They were not exploring any further. They had established their aesthetics and they were enclosing themselves within what they had established. There was a feeling of closure of the possibilities of exploration. Their world closed down. There was also a kind of “spiritualism” that the aesthetics of these artists were connected with. And the way they established their theatre collectives was that there was one great artist father who controlled everything. That kind of collective seemed irrelevant and even impossible at the beginning of the 1980s. It’s interesting that the organization of the Aum sect that made the cult attack in the subway in 1995 was very much like the way Suzuki or Kara organized their collectives in the 1970s.¹⁸³

Nelle sue affermazioni Kawamura esprime due punti fondamentali. Innanzitutto denuncia la gerarchizzazione alla quale sono andate incontro molte delle compagnie sopravvissute al primo periodo, strutturate in modo tale che una ‘setta’ di ‘adepti’ segua le indicazioni del ‘guru’. Il caso più eclatante è sicuramente rappresentato da Suzuki che porta lo SCOT nella remota Toga da dove guida la compagnia come capo di una comunità. Kawamura condanna insomma l’*angura* di essere caduto vittima di una delle dinamiche che esso stesso contestava al teatro precedente. Tuttavia, è importante ricordare che uno dei maggiori cambiamenti apportati dal teatro degli anni sessanta è stata proprio la riconfigurazione delle principali figure all’interno della troupe. Se nel *kabuki* erano gli attori il fulcro della rappresentazione e nello *shingeki* tutto si basava sull’autore (e sul testo), l’*angura* si distacca dall’uno e dell’altro conferendo centralità all’autore/regista. In molti casi (Kara, Suzuki, Ōta) questo conferisce grande importanza al lavoro svolto dall’attore, non più usato come semplice ‘marionetta’. La costruzione drammatica infatti in questo periodo tiene molto più conto delle diverse sensibilità e delle intenzioni comuni del gruppo e, nonostante la presenza di una o più figure nella quale la compagnia si riconosceva (a eccezione forse del Kuro tento), l’indice di collaborazione tra i vari reparti è elevato. L’esempio lo può dare l’esperienza di Terayama con il Tenjō sajiki che Senda arriva a definire una compagnia composta dallo staff (*sutaffu*

¹⁸³ Carol Martin; Kawamura Takeshi, “Kawamura Takeshi: New Ideas in/for Japanese Theatre. An Interview”, in *The Drama Review*, Vol. 44 (1), Primavera 2000, pp. 109-110.

gekidan), poiché dei circa sessanta membri stabili, la metà erano tecnici, una percentuale molto più alta della media. Un fatto al quale attribuisce il merito della grande varietà stilistica e della capacità di reinventarsi costantemente tipica della compagnia.¹⁸⁴ Terayama era infatti solito fornire l'idea di base del lavoro che aveva in mente, per poi arricchirla o modificarla attraverso discussioni con gli altri membri. Questa pratica, con un drammaturgo che non vive più al di fuori della troupe, ma anzi ne diventa spesso il leader e il regista, è un elemento che accomuna tutte e tre le generazioni.

Il secondo punto che emerge dalle affermazioni di Kawamura è il fatto che gli autori della terza generazione non credano più nel recupero della tradizione premoderna per contrastare lo *shingeki* (un problema divenuto anacronistico) e, di conseguenza, non credano all'uso delle figure trascendenti tipiche degli anni sessanta. Il loro è anzi un approccio quasi nichilista: “I don't have anything to believe in. That is my starting point. It's a very different attitude. Rather than purity or transparency of the body, I think I'm working against any transcendental system. That's why I treat the body more athletically. For better or worse we are empty.”¹⁸⁵ Naturale conseguenza di ciò è lo sganciarsi dalle questioni più politiche per approdare a un 'escapismo ludico' (peraltro criticato per le sue potenziali implicazioni reazionarie)¹⁸⁶ che cerca una via di fuga nel fantastico. Entrati in piena epoca post-moderna gli autori della terza generazione rigettano la componente più ideologica e sovversiva di chi li ha preceduti, mantenendone però alcune caratteristiche per estremizzarle. Dalla metà degli anni settanta quindi, la carica eversiva della prima generazione si è andata spegnendo, come se fosse scomparsa quell'urgenza di capire la quotidianità per cambiarla dall'interno che aveva caratterizzato l'arte del decennio precedente. Come nota Uchida poi, i riferimenti diventano molto più limitati, sia storicamente (non si guarda più al passato), sia geograficamente (non si guarda più al di fuori del Paese), e l'orizzonte diventa quello delle sottoculture giapponesi, dai manga alla televisione.¹⁸⁷ L'intrattenimento riveste quindi un ruolo fondamentale per questi autori e la maggior parte delle sperimentazioni andranno in questa direzione, convinti che “uninterested in making statements; their 'message' seems to be that there is (or should be) no message.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ Cfr. Senda Akihiko, *Butai wa kataru. Gendai engeki to myūjīkaru no mikata* [Il palcoscenico racconta. Il punto di vista del teatro contemporaneo e del musical], Tōkyō, Shūeisha, 2002, p. 57.

¹⁸⁵ Martin; Kawamura, “Kawamura Takeshi: New Ideas in/for Japanese Theatre. An Interview”, p. 113.

¹⁸⁶ Cfr. Peter Eckersall, “Japan As Dystopia: Kawamura Takeshi's *Daisan Erotica*”, in *The Drama Review*, Vol. 44 (1), Primavera 2000, p. 97.

¹⁸⁷ Cfr. Uchino, *Crucible Bodies*, p. 15.

¹⁸⁸ Rolf, “Tokyo Theatre 1990”, p. 87.

Un altro aspetto interessante nello sviluppo dell'*angura* nei decenni successivi è la progressiva commercializzazione del teatro, la quale problematizza il panorama culturale già a partire dal punto di vista terminologico. Lo sviluppo economico protrattosi fino allo scoppio della bolla nei primi anni novanta ha permesso di investire sempre più risorse nell'ambito culturale, con cospicue sovvenzioni anche al teatro - tradizionale e indipendente - e un forte potenziamento delle strutture, con la costruzione di teatri di medio-piccole dimensioni da parte di catene di librerie e grandi magazzini. Questi ultimi in particolare si sono rivolti sempre di più al marketing culturale, come testimonia uno dei primi esempi, quello del teatro Parco gekijō (ex Seibu) a Shibuya, costruito nel 1973, proprio quando il quartiere stava diventando la nuova meta dello svago giovanile. La cultura viene quindi inglobata dalla politica e dall'industria, e se c'è chi si rifiuta (inizialmente) di aderirvi come Kara, molti si appoggiano a queste strutture per ricevere maggiore visibilità, per abbassare i costi o ancora per sperimentare spazi nuovi, come nel caso di Terayama nel 1979. L'autore è consapevole del conflitto artistico che si crea sfruttando uno spazio costruito a solo scopo di lucro per chi, come lui, ha sempre professato lo smantellamento dell'edificio teatrale. Ciononostante è un tipo di spazio che esercita un grande fascino su Terayama che, nell'ultima fase della sua carriera, utilizzerà spazi enormi per opere come *Hyakunen no kodoku* (百年の孤独, Cent'anni di solitudine, 1981).¹⁸⁹ Questa è infatti una ulteriore fase di sperimentazione con lo spazio teatrale, atta a non confinare mai il proprio teatro in uno spazio predefinito, confortevole, ma muovendolo costantemente tra *shōgekijō*, *street theater* e palcoscenici più grandi. Da questo punto di vista si può comprendere la sua reazione nei confronti di critiche che per l'autore non si basano sull'espressione artistica in quanto tale, ma solo sulle supposte implicazioni politiche di tale scelta. Si ricollega in questo modo a un discorso che aveva infiammato il mondo artistico nel decennio precedente, quando in occasione dell'Expo di Ōsaka gli artisti che vi avevano partecipato (e che se ne erano scusati, come Yokoo Tadanori) erano stati fortemente criticati per la loro adesione a un progetto statale. Per Terayama, però, pensare che tutti coloro che vi abbiano collaborato fossero anche d'accordo con le politiche degli organizzatori è semplicistico e non tiene conto dell'individualità dell'artista.¹⁹⁰

A ogni modo è in corrispondenza di questo periodo - tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta - che l'*angura* non può più definirsi tale. Infatti, non solo le

¹⁸⁹ Il quale viene infatti portato in scena per la prima volta in una sorta di teatro-magazzino, abbastanza grande da poter ospitare i cinque palchi su cui si sviluppa l'azione.

¹⁹⁰ Cfr. Terayama Shūji, *Shintai o yomu. Terayama Shūji taidanshū* [Leggere il corpo. Raccolta di conversazioni con Terayama Shūji], Tōkyō, Kokubunsha, 1983, p. 233.

caratteristiche degli anni sessanta diventano sempre più sbiadite, ma non è neanche più possibile considerarlo ‘nascosto’, itinerante, libero. Quello che era stato proposto come un teatro di rottura, sperimentale e contro-culturale, diventa “a commodity for sale,”¹⁹¹ venendo normalizzato all’interno del grande mercato culturale. Per questo a partire dagli anni ottanta sarebbe più opportuno chiamare queste produzioni semplicemente *shōgekijō*, inteso come teatro indipendente, elidendo però la parola *undō*, a cui originariamente si affiancava. Infatti, benché ogni autore abbia intrapreso un percorso personale e autonomo, non c’è dubbio che tutti i protagonisti di quella stagione culturale avessero obiettivi comuni, primo fra tutti la volontà di cambiare il teatro moderno dalle fondamenta, partendo dal rigetto dello *shingeki* con un forte spirito di contestazione. Questa caratteristica può dirsi ancora presente in alcuni autori della seconda generazione, ma svanisce del tutto con i rappresentanti della terza. Per questi ultimi infatti, la comparsa di sfide nuove come il coinvolgimento diretto dell’industria nel teatro, rende la posizione delle generazioni precedenti inconciliabile, non avendo opposizioni con cui confrontarsi e ricevendo un appoggio (finanziario e pubblicitario) impensabile due decenni prima. La progressiva difficoltà a demarcare una linea di confine tra *shōgekijō* e teatro commerciale e, secondariamente, tra *shōgekijō* e *shingeki*, porta Ortolani a concludere che: “L’accreciuta mobilità di numerosi artisti dall’uno all’altro genere della multiforme scena giapponese, con il conseguente confondersi dei confini fra gli stessi generi, potrebbe ben essere lo sviluppo più caratteristico del teatro giapponese degli anni ottanta e dell’inizio degli anni novanta.”¹⁹² In realtà, gli anni novanta sono quelli in cui lo *shōgekijō* viene legittimato dallo Stato attraverso una rete di finanziamenti pubblici che ne aiuta il mantenimento durante la recessione, vedendo l’emergere di un nuovo realismo con autori come Hirata Oriza che si riavvicinano, per assurdo, proprio a quello *shingeki* a cui gli artisti degli anni sessanta si erano così fortemente opposti. L’istituzionalizzazione è infine completa, lo *shōgekijō* “fulfill the role of a ‘healthy’ theater culture as expected by the state,”¹⁹³ e i suoi autori diventano quelli che Senda chiama “artisti addomesticati.”¹⁹⁴

1.2.4. Alcune annotazioni sull’angura

Gli anni sessanta hanno rappresentato un decennio di straordinario cambiamento per il teatro moderno giapponese. Si può dire che si sia assistito a una vera e propria rivoluzione o, come

¹⁹¹ Uchino, *Crucible Bodies*, p. 16.

¹⁹² Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 295.

¹⁹³ Uchino, *Crucible Bodies*, p. 22.

¹⁹⁴ 「芸術家ならし」 Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 453.

la definisce Senda, una “rigenerazione teatrale.”¹⁹⁵ In questo periodo cambiano le opere, così come il modo di concepirle, la sensibilità con la quale approcciarle e i luoghi dove metterle in scena. Nonostante l’impegno politico non fosse una prerogativa di tutti gli autori, non c’è dubbio che su questi cambiamenti abbiano influito il clima legato all’Anpo 1960 e lo spazio culturale venutosi a creare nella Shinjuku dell’epoca. Si è cercato di delineare le caratteristiche e le tematiche che hanno contraddistinto l’*angura* attraverso l’analisi delle principali figure della prima generazione, ma non per questo le diverse ramificazioni di questa forma teatrale possono dirsi esaurite. Si tratta infatti di una scena in perenne mutamento che vive di continue sperimentazioni, di compagnie teatrali che durano pochi anni e di personaggi provenienti da altri ambiti.

Per Tsuno Kaitarō lo *shingeki* si è poggiato su tre principi fondamentali (*sanmi ittai*): la dottrina universalistica dell’umanesimo, messa in scena attraverso la tragedia hegeliana come unica modalità drammaturgica, e presentata in uno spazio teatrale diviso in due dal sipario.¹⁹⁶ Questo tipo di teatro riflette la modernizzazione del Giappone del dopoguerra, nel quale l’umanesimo emerge come il principale atteggiamento della borghesia moderna. Il lavoro dei drammaturghi *shingeki* del secondo dopoguerra ha rappresentato il tentativo di riscrivere la storia del Giappone in forma di tragedia moderna,¹⁹⁷ basandola sulla dicotomia tra la battaglia interiore dell’individuo e il processo ineluttabile della storia. In questo contesto *En attendant Godot* diventa l’epitome del dramma moderno, nel quale raggiunge la massima espressione l’attesa senza speranza che rende la morte dei due protagonisti priva di significato.¹⁹⁸ In opposizione a ciò, l’*angura* ha cercato di rigettare le tre caratteristiche principali dello *shingeki* per fondare il proprio teatro su qualcosa di diametralmente opposto che avesse le proprie radici nella tradizione giapponese, usando l’immaginazione del teatro premoderno per trascendere il moderno (lo *shingeki*). Nel rifiuto della tradizione occidentale alla quale il teatro moderno giapponese era legato, *nō*, *kabuki* e *bunraku* diventano fonte di ispirazione per tutti gli autori dell’*angura*, “Japanese traditions are beginning to provide a powerful alternative to Western theatrical models. Tradition is considered a source (*rutsu*, in current vernacular) to be rediscovered.”¹⁹⁹ Allo stesso tempo, però, su questa riscoperta hanno influito anche le avanguardie teatrali che stavano sorgendo, o erano già emerse, nel

¹⁹⁵ 「劇的な再生」 *Ivi*, p. 414.

¹⁹⁶ Cfr. Tsuno Kaitarō, *Higeki no hihan* [Critica della tragedia], Tōkyō, Shōbunsha, 1970, p. 227.

¹⁹⁷ Cfr. Goodman *The Return of the Gods*, p. 348.

¹⁹⁸ Cfr. Tsuno, *Higeki no hihan*, pp. 27-29.

¹⁹⁹ Brandon, “Time and Tradition in Modern Japanese Theatre”, p. 73.

resto del mondo, le quali guardavano al teatro tradizionale giapponese con rinnovato interesse. Il concetto di “corpo passivo” in Grotowski e quello di “spazio vuoto” in Brook, entrambi influenzati dal *nō*, sono solo due esempi di questo processo, al quale l'*angura* si adegua quasi di conseguenza: “Once Japanese theatre figures learned that august figures like Paul Claudel, Bertolt Brecht, Jean-Louis Barrault, Jerzy Grotowski, Tadeuz Kantor, and Peter Brook were taken with traditional Japanese theatre, they felt obligated to look anew at their own traditions.”²⁰⁰

La questione dello spazio teatrale è altrettanto importante per i drammaturghi *angura* che hanno nella relazione tra il palco e lo spettatore uno dei loro punti di sperimentazione prediletti. Per questi autori l'istituzionalità della società moderna è simboleggiata dall'edificio teatrale classico (di stampo europeo) che viene pertanto rifiutato adottando soluzioni di resistenza al sistema. Nascono in questo modo gli *shōgekijō*, i piccoli teatri, spesso dalla capienza inferiore ai cento posti e allestiti in luoghi inusuali (sotterranei, università, *kissaten*). Se da una parte si tratta di una scelta dettata dalle ristrettezze del budget a loro disposizione, dall'altra è legata anche alla convinzione di dover riavvicinare lo spettatore al palco. Questa struttura teatrale permette il contatto tra pubblico e attori che condividono lo stesso spazio e la stessa temporalità, fino ad arrivare al concetto sviluppato da Suzuki del *shokkakuteki comyunikeeshon* (comunicazione tattile),²⁰¹ per il quale lo spettatore *sente* l'attore attraverso l'uso che quest'ultimo fa del proprio corpo, in maniera simile a quanto avviene nel tendone di Kara. Sono proprio i tendoni, usati in questo periodo anche da Satō, a rivoluzionare la concezione dello spazio teatrale, poiché coniugano le caratteristiche delle rappresentazioni all'aperto con quelle del teatro tradizionale e includono l'elemento dinamico. Quest'ultimo permette di portare il teatro direttamente al pubblico, ribaltando quel rapporto di superiorità nei confronti dello spettatore insito nello *shingeki*. Un esperimento ancora più radicale è rappresentato dallo *street theater* di Terayama che, similmente a quanto avviene con gli *happening* di gruppi come gli Hi Red Center, arriva a teatralizzare la quotidianità annullando la barriera tra attore e spettatore. Questo uso politico dello spazio, per il quale vengono ‘conquistati’ luoghi pubblici adibiti originariamente dallo Stato ad altre funzioni, ricorda quanto accaduto con la *folk guerilla* nel 1969 e si ricollega a tutti gli altri esempi che si verificano nella Shinjuku dei tardi anni sessanta, attraverso i quali si riconfigura l'utilizzo degli spazi urbani.

²⁰⁰ John K. Gillespie, “Review of ‘Japan’s Modern Theatre: A Century of Continuity and Change’ by Brian Powell”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 21 (1), Primavera 2004, p. 101.

²⁰¹ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 440.

Il fatto che i tendoni venissero allestiti anche negli ‘spazi liberati’ dei campus universitari, aiuta a comprendere la comunione d’intenti tra arte e politica in questo decennio. Un collegamento che porta a pensare anche a quanto abbiano influito le contestazioni studentesche - e la Nuova sinistra in generale - sullo sviluppo dell’*angura* che si configura non solo come una reazione allo *shingeki*, ma anche come manifestazione dello spirito del tempo. Come si è visto, tutti gli autori del periodo hanno partecipato in maniera più o meno attiva alle dimostrazioni del 1960 e, seppure le loro opere successive non sempre sono state apertamente politiche, hanno sicuramente interiorizzato i principi fondamentali della contestazione, rielaborandoli in ottica teatrale. Non si tratta, infatti, di un teatro politico come quello promosso da un certo *shingeki* attraverso il realismo socialista, ma di un teatro fatto politicamente che agisce sulla quotidianità per sovvertire l’Autorità che vi è iscritta, cercando di “produce a new mythological formulation to animate a new movement in politics and the arts and replace the monolithic myth of tragic historical progress proposed by shingeki.”²⁰² I drammaturghi *angura*, sulla scia dei movimenti studenteschi, cercano dunque nuove modalità espressive per leggere il mondo e, attraverso una serie di modelli di provenienza eterogenea, sfidano l’identità precostituita che sembra negare il passato per riscrivere la storia recente del Giappone.

Questo concetto viene espresso attraverso la forte impronta intermediale che contraddistingue la prima generazione dell’*angura* e, come si vedrà successivamente, anche la New Wave cinematografica:

the dramaturgical frame of *angura* was composite, intertextual and meta-theatrical. As might be expected, hybridity is a prominent aspect of this process and *angura* is characterized by a hybrid *mise-en-scène* of premodern and contemporary popular cultural signs drawn seemingly without discrimination from eastern and western sources.²⁰³

Le fonti dalle quali attingere, creando questa forma di teatro ‘ibrido’, non si limitano però al solo teatro tradizionale giapponese o a quello sperimentale europeo, ma, come si è tentato di illustrare nel capitolo su Shinjiku, si estendono a tutte le arti del periodo. La musica, per esempio, è utilizzata in maniera eclettica e citazionista, con la funzione di commento ironico o tragico, come gli *enka* in Suzuki e i *naniwabushi* in Terayama. Il *poster design* ha invece una forte influenza sulle scenografie del periodo, con le opere-*collage* di artisti come Yokoo che

²⁰² Goodman *The Return of the Gods*, p. 352.

²⁰³ Eckrsall, *Theorizing the Angura Space*, p. 57.

sfidano l'ortodossia dell'arte moderna giapponese attraverso uno stile iconoclasta che mescola immagini tradizionali della cultura Meiji con altre appartenenti alla *pop art*. Anche il *butō* è stato integrato nel teatro, soprattutto a un livello teorico, nella misura in cui vengono riconosciuti ed esorcizzati gli impulsi subliminali della cultura d'origine per poter superare la distruzione (fisica e psicologica) sperimentata con la guerra mondiale. Le due forme artistiche condividono la ricerca di un forte impatto grafico, tanto da arrivare a provocare disturbo e sgomento nello spettatore. In alcuni casi l'*angura* ne riprende anche i movimenti, dando origine a esperimenti originali come quello di Maro Akaji. Per quanto riguarda le connessioni con il cinema, queste verranno analizzate nel dettaglio nel prossimo capitolo, mentre si è già accennato alle molte collaborazioni tra registi e drammaturghi del periodo che, condividendo gli stessi spazi culturali, hanno finito con l'influenzarsi a vicenda. Nonostante Ortolani affermi che: "il fenomeno dell'*angura* potrebbe finire nella storia del teatro giapponese come una breve e non molto pertinente propaggine del movimento *shingeki*,"²⁰⁴ esso ha invece rappresentato una stagione culturale unica nel dopoguerra giapponese.

1.3. LA NEW WAVE GIAPPONESE

1.3.1. *Le premesse al cambiamento e la Shōchiku Nouvelle Vague*

Fino agli anni cinquanta il sistema produttivo cinematografico in Giappone è stato fortemente controllato dalle case di produzione che "possedevano dei circuiti di sale attraverso i quali distribuivano i propri film, una struttura impostata rigidamente e che escludeva la proiezione indiscriminata di opere indipendenti che non si appoggiassero al loro dipartimento di distribuzione."²⁰⁵ Su questo sistema vanno a convergere, nei tardi anni cinquanta, tre tendenze principali: quella dei giovani registi emergenti dalle *major*, quella dei registi indipendenti e, non ultima, quella dei registi provenienti dalle università, autori dei film più sperimentali. Insieme contribuiranno all'emergere della New Wave giapponese, inestricabilmente legata al contesto politico-culturale coevo e al passato cinematografico da cui si ribella. Un primo cambiamento si verifica con il successo dei già citati *taiyōzoku eiga* che riflettono l'alienazione sociale dei giovani e rappresentano qualcosa di estraneo ai modelli narrativi dell'epoca. La presenza di scene dalla forte tensione erotica, l'assenza di un personaggio positivo con il quale identificarsi e il tono complessivamente distaccato della

²⁰⁴ Ortolani, *Il teatro giapponese*, p. 295.

²⁰⁵ Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, p. 134.

narrazione sono componenti che non rispecchiano quell'ideale di 'armonia' su cui si era fondato il cinema giapponese del decennio appena trascorso.²⁰⁶ I personaggi di questi film sono inoltre vitali e fortemente individualisti, lontani dallo spirito di rassegnazione tipico della precedente stagione cinematografica.

Sfruttando il successo del filone, la Nikkatsu inizia a produrre sul finire degli anni cinquanta i cosiddetti *Nikkatsu Action*, pellicole d'azione che portano sullo schermo 'ribelli cortesi', ovvero personaggi insofferenti alle regole che però non si discostano dall'archetipo dell'eroe fragile con il quale è facile empatizzare. Il contesto dei film di genere permette di mettere in scena con leggerezza i violenti conflitti di giovani alla ricerca di una immediata soddisfazione dei propri desideri. A contribuire al successo del filone è Suzuki Seijun, regista che esordisce nel 1956 lavorando sempre per le *major* e che per questo ha un ruolo da *outsider* nella New Wave. Ciononostante è riuscito a introdurre notevoli innovazioni stilistiche all'interno del genere, come la stilizzazione teatrale che produce un effetto straniante in film come *Koroshi no rakuin* (殺しの烙印, Il marchio dell'assassino, 1967, conosciuto come *La farfalla sul mirino*), diventando ben presto un elemento ricorrente, seppur inizialmente criticato.²⁰⁷

L'influenza più diretta per la futura New Wave giapponese è stata però probabilmente quella esercitata dalle opere di Masumura Yasuzō, il cui *Kyojin to gangu* (巨人と玩具, Giganti e giocattoli, 1958) rappresenta l'apice di uno stile fresco e moderno, ricco di scene girate in esterni con camera a mano. Criticato per l'eccessiva freddezza con la quale mette in scena i suoi personaggi, Masumura risponde con quello che potrebbe essere considerato un manifesto *ante-litteram* del nuovo cinema:

Detesto i "sentimenti" perché quelli che il cinema giapponese ha presentato finora sono basati sull'armonia, il controllo, la repressione, il dolore, la sconfitta, la fuga [...] Apprezzo ciò che è esplicito, rozzo, egoistico.[...] Per questo ho deciso di voltare le spalle a "sentimenti", "verità", "atmosfera" per enfatizzare al massimo solo la

²⁰⁶ Cfr. Dario Tomasi, "Introduzione", in Marco Muller; Dario Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù. Nuovo Cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T., 1990, p. ix.

²⁰⁷ Con *Koroshi no rakuin*, Suzuki viene accusato dalla Nikkatsu di aver girato un film incomprensibile, venendo di conseguenza licenziato. Questo atto scatena notevoli proteste, portando molti registi della New Wave a schierarsi in difesa di Suzuki. Il processo si risolve in favore di quest'ultimo solo molti anni più tardi, venendo nel frattempo relegato al solo ambito televisivo fino al 1977.

possibilità e la volontà degli esseri umani che vivono. Vorrei fissare l'immagine della giovinezza e dell'amore non costretto da limitazioni sociali.²⁰⁸

In queste affermazioni si può leggere la volontà di cambiamento della nuova generazione e la necessità di mettere in discussione il cinema del periodo precedente, abbandonando il sentimentalismo e l'umanesimo anche a costo di rinunciare al realismo. L'attenzione è infatti rivolta all'affermazione della vitalità dei 'nuovi' individui, in grado di esprimere i propri desideri incuranti dell'ambiente. Una caratteristica che si riscontra anche in altri importanti debutti risalenti allo stesso periodo, come quelli di Okamoto Kihachi, Sawashima Tadashi, Ishii Teruo e, su tutti, Imamura Shōhei con *Nusumareta yokujō* (盗まれた欲情, Desideri rubati, 1958).

Un'altra esperienza innovativa è quella del Shinema 57, collettivo indipendente nato nel 1957 e formato da giovani registi e critici cinematografici, tra i quali Teshigahara Hiroshi e Hani Susumu. Il loro obiettivo è produrre opere di stampo artistico in grado di proporre un'immagine diversa del cinema giapponese nei festival internazionali. Nonostante il collettivo realizzi un solo film, *Tōkyō 1958* (id., 1958), per stessa ammissione di Teshigahara "debole e piatto,"²⁰⁹ questa esperienza si rivelerà importante per la successiva creazione di una struttura in grado di produrre e distribuire i film indipendenti degli anni sessanta: l'ATG (*Nihon āto shiatā girudo*, Art Theater Guild).

Il 1958 è un anno decisivo per il cinema giapponese, poiché segna al tempo stesso il picco più alto raggiunto dall'industria-cinema, con oltre un miliardo di spettatori, ma anche l'inizio del suo declino. Se da una parte vengono prodotti oltre 500 film e il numero delle sale supera le 7.000, dall'altra la televisione fa il suo ingresso nella maggior parte delle case giapponesi, passando dai 310.000 apparecchi nel 1956 ai 2.870.000 tre anni dopo.²¹⁰ Spettatori e sale diminuiscono fino a dimezzarsi nel 1963, e il sistema delle *major* entra inevitabilmente in crisi. Per contrastare il fenomeno, le maggiori compagnie ricercano nuovi stili e nuove tematiche, permettendo a molti dei loro giovani assistenti di debuttare alla regia.

Alla Shōchiku, in particolare, il decennale sistema degli aiuti registi inizia a venire scardinato dall'interno con la comparsa, nel 1956, di una rivista fondata da sette giovani

²⁰⁸ Citazione contenuta in Satō Tadao, "Per una storia del movimento", in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 6.

²⁰⁹ Teshigahara Hiroshi, "Lo straordinario dietro l'angolo", in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 138.

²¹⁰ Cfr. Mark Schilling, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, New York, Weatherhill, 1997, pp. 34-35.

assistenti tra i quali Ōshima Nagisa, Yoshida Yoshishige e Shinoda Masahiro,²¹¹ sulle cui pagine pubblicano sceneggiature ambiziose. Le idee di questi giovani sono ben riassunte nella successiva raccolta di saggi scritti da Ōshima e pubblicata nel 1963, nei quali si trovano passaggi come:

Il compito dei nuovi film da una parte è dare un impulso ai pigri spettatori di oggi e dall'altra è la formazione di un nuovo pubblico. I nuovi film che portano alla formazione di un nuovo pubblico, devono essere prima di tutto l'espressione della soggettività personale dell'autore. Quando arriverà il tempo in cui le opere saranno espressione della soggettività dell'autore, si creerà un dialogo tra l'autore e il pubblico, e l'opera, mantenendo un rapporto di tensione nei confronti della realtà, adempirà alla funzione della critica.²¹²

Ōshima non disprezza i film prodotti dalla Shōchiku, ma l'*Ōfuna flavour* che caratterizza i melodrammi familiari della compagnia ha ormai perso rilevanza nella vita reale. Si avverte la necessità di rivolgersi a un nuovo pubblico - quello della generazione del dopoguerra - per il quale l'umanesimo degli anni cinquanta non ha più valore. Secondo Ōshima il cinema nipponico dopo il 1945 aveva fatto innanzitutto appello alla coscienza vittimistica dei giapponesi. Masumura e i suoi contemporanei avevano già tentato di ribellarsi a questa visione della storia affermando una sorta di pseudo-soggettività. Tuttavia Ōshima si spinge ancora oltre, per risvegliare un'autentica coscienza soggettiva e mettere in luce le diverse tendenze sociali del Giappone del dopoguerra.²¹³ Nonostante i registi che hanno fatto parte della New Wave abbiano negato che questa fosse un movimento cosciente, è indubbio che fossero tuttavia accomunati da principi condivisi: "nel contenuto rifiutiamo la coscienza vittimistica del cinema giapponese tradizionale [...], mentre dal punto di vista dello stile miriamo all'abbattimento del naturalismo."²¹⁴

²¹¹ I sette collaborano anche con i gruppi *Gendai hihyō* (Critica moderna) e *Yonokai* (Ritrovi notturni), e con le riviste *Eiga hihyō* (Critica cinematografica) e *Kiroku eiga* (Film documentari), dove stringono rapporti con Matsumoto Toshio, Hani Susumu e il critico Satō Tadao.

²¹² 「新しい映画はそうした怠惰な観客に衝撃を与え、一方新しい観客を組織しなければならない。新しい観客を組織しうる新しい映画は、何よりも先ず作家の個性的主体的な表現でなくてはならない。作品が作家の主体的表現であった時はじめて、作家と観客との間に対話が成立し、作品は現実に対して緊張関係を持ち、批評の役目を果たす」 Ōshima Nagisa, "Taezaru jiko hitei no ue ni" [Sull'auto-negazione insopportabile], in Ōshima Nagisa, *Sengo eiga. Hakai to sōzō* [Cinema del dopoguerra. Distruzione e creazione], Tōkyō, San'ichi shobō, 1963, p. 23.

²¹³ Cfr. Yamane Sadao, "La qualità della quantità: autori e generi", in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 45.

²¹⁴ 「内容において日本映画伝統の被害者意識(中略)とを否定し、方法において自然主義の破壊をめざす」 Ōshima, "Nūberu Bāgu o bokumetsu seyo!" [Distuggiamo la Nouvelle vague!], in Ōshima, *Sengo eiga. Hakai to sōzō*, pp. 42-43.

1.3.2. *Principali registi e film della New Wave*

Nel 1959, il presidente della Shōchiku, Kido Shirō, si trova a dover fronteggiare la crisi su più fronti. Da una parte deve arginare il successo dei film di genere prodotti da Tōei e Nikkatsu, dall'altra prende atto che il pubblico femminile, target principale dei melodrammi Ōfuna, preferisce sempre più la televisione al cinema. Per questo decide di affidarsi a registi giovani e intraprendenti che possano risollevarne le sorti della *major*, senza però, nelle sue intenzioni, intaccarne la tradizione. Il primo a essere scelto per questo compito è il ventisettenne Ōshima Nagisa. Con un passato da militante all'Università di Kyōto²¹⁵ e simpatie per i movimenti studenteschi, è stato il primo del "Gruppo dei sette" a ricevere l'opportunità di dirigere una propria sceneggiatura nel 1959, alla quale segue l'anno successivo *Seishun zankoku monogatari* (青春残酷物語, Racconto crudele della giovinezza, 1960), considerato l'avvio formale della New Wave. Il successo del film permette infatti il debutto di altri giovani aiuto registi tra i quali anche Yoshida e Shinoda,²¹⁶ portando la stampa a coniare il termine *Shōchiku nūberu bāgu* ("Nouvelle Vague alla Shōchiku"), un'espressione creata *ad hoc* per paragonarlo all'omonimo movimento francese e richiamare così un nuovo pubblico.

Pur introducendo alcune istanze dei *taiyōzoku eiga* e dei *Nikkatsu Action* all'interno dei prodotti della *major*, i film di questi registi mostrano uno slancio per superare entrambi. La carica rivoluzionaria di questa generazione, infatti, non si esaurisce solo nei contenuti, ma va a ripensare profondamente la forma, riuscendo a introdurre innovazioni tecniche e stilistiche anche all'interno di un sistema chiuso come quello delle grandi compagnie di produzione. Si consideri ad esempio l'uso inventivo che questi registi fanno del Cinemascope, imposto dalla Shōchiku per far risaltare la specificità del cinema nei confronti della televisione. L'adozione di questo formato porta a soluzioni originali come i lunghi piani sequenza con camera a mano di Ōshima, le composizioni radicalmente decentrate di Yoshida e il 'classicismo illusorio' di Shinoda; dimostrazioni della prassi decostruttiva che contraddistingue la New Wave e del suo radicale distacco dal cinema precedente:

²¹⁵ Fu ad esempio tra gli organizzatori del cosiddetto "Incidente dell'Imperatore" (*Kyōdai tennō jiken*). Il 12 novembre 1951 l'Imperatore si reca in visita all'Università di Kyōto, per tenere una conferenza, ma viene duramente contestato dagli studenti che inneggiano canzoni contro la guerra.

²¹⁶ Oltre allo sceneggiatore Ishidō Toshirō, esordiscono nel 1960 cinque giovani registi. Takahashi Osamu nel febbraio con *Kanojo dake ga shitteiru* (Soltanto lei sa, 1960), Shinoda nell'aprile con *Koi no katamichi kippu* (Biglietto di sola andata per l'amore, 1960), Yoshida nel luglio con *Rokudenashi* (Buono a nulla, 1960), Tamura Tsutomu nel settembre con *Akunin shigan* (Volontario malvagio, 1960) e Morikawa Eitarō in novembre con *Bushidō muzan* (La crudele via del samurai, 1960). Tamura e Ishidō in seguito lavoreranno principalmente come sceneggiatori per Ōshima, il quale considerava *Akunin shigan* un capolavoro.

Nel cinema giapponese, fino a quel momento, se il protagonista, stanco delle proprie condizioni di vita, commetteva un crimine, inevitabilmente la colpa veniva ricercata nelle contraddizioni della società o nella miseria; a partire dai cosiddetti film *taiyōzoku*, l'insoddisfazione dei giovani non aveva alcun rapporto con i mali sociali o la povertà, e lo stesso fenomeno costituì uno dei punti di forza della Shochiku Nuveru Bagu.²¹⁷

La maggior parte di questi lavori rientrano nei *seishun eiga*,²¹⁸ ma nessuno ha avuto l'impatto dirompente dell'opera seconda di Ōshima. Uscita nel giugno 1960, al momento culminante delle proteste studentesche, rappresenta un vero e proprio paradigma per la prima ondata dei film della New Wave.

Riproponendo temi tipici dei *taiyōzoku eiga*, ma elevandoli a una dimensione più complessa, *Seishun zankoku monogatari* racconta una coppia di giovani - Kiyoshi e Mako - che si mantiene reiterando una truffa nella quale la ragazza si fa adescare da uomini di mezz'età, per poi venire 'salvata' dal compagno che chiede soldi al molestatore. I due protagonisti "non vengono presentati né come tristi vittime della società né come coraggiosi ribelli,"²¹⁹ non agiscono per nessun ideale, ma sono mossi solo dal bisogno di soddisfare i propri desideri. Il film è inserito nel contesto delle manifestazioni contro l'Anpo, rappresentate dall'altra coppia protagonista, la quale è impegnata nel movimento studentesco. Il fatto però che la loro vicenda sia solo abbozzata e che il loro attivismo sia visto con indifferenza dai protagonisti, porta a pensare che la rivolta contro il sistema, in questa prima fase della New Wave non sia ancora articolata politicamente e i sogni di cambiamento per Mako e Kiyoshi non abbiano alcun valore. L'unica cosa loro rimasta è una rabbia che può essere incanalata solo nella violenza, con la quale Ōshima esprime la sua frustrazione per il fallimento della rivoluzione democratica del dopoguerra (e di quella presagita con le proteste del 1960).²²⁰ Di conseguenza non può risparmiare critiche alla generazione dei padri (nella figura del genitore di Mako) e di coloro che hanno creduto nelle proteste degli anni cinquanta (il medico) per poi abbandonare i propri ideali, come rappresentato dall'aborto che pratica. Pur ancora non esplicita politicamente, la pellicola rimane il punto di partenza per la trattazione di temi quali sesso, violenza e politica che saranno tipici della New Wave. Un discorso che si arricchisce con il successivo *Taiyō no hakaba* (太陽の墓場, Il cimitero del

²¹⁷ Satō, "Per una storia del movimento", p. 11.

²¹⁸ "Film sui giovani" che ne trattano le problematiche, spesso ritratti come nichilisti e disillusi che cercano di dare un senso alle proprie vite con la violenza.

²¹⁹ Satō Tadao, "Il cinema giapponese dagli anni sessanta agli anni ottanta", in *Cinemasia*, Venezia, Marsilio, 1983.

²²⁰ Cfr. Ian Cameron, "Nagisa Oshima Interview", in *Movie*, Vol. 17, Inverno 1969, p. 8.

sole, agosto 1960), nel quale la baraccopoli alla periferia di Ōsaka dove è ambientato diventa metafora di un Paese in cui le persone sono solo corpi da sfruttare e tutti si macchiano di azioni deprecabili per soddisfare i propri bisogni. Come in molti film della *Shōchiku Nūberu Bāgu*, anche qui la gang è un elemento fondamentale, perché rappresenta l'istituzione nel suo rapporto con il singolo, al quale viene preclusa la propria individualità attraverso codici di lealtà e obbedienza che portano alla distruzione i propri membri.²²¹

Con il successivo *Nihon no yoru to kiri* (日本の夜と霧, Notte e nebbia del Giappone, ottobre 1960), film fondamentale per la New Wave sia stilisticamente che per i suoi contenuti sovversivi, il regista giunge alla conclusione che lo Stato rimane una forza invalicabile, contro la quale i giovani non possono vincere. Il fallimento delle proteste - l'Anpo era stato ratificato proprio nel giugno di quell'anno - e l'impossibilità di apportare cambiamenti sociali, con la conseguente rinuncia alla sfera politica, portano i giovani a sfogare la loro vitalità in sesso e violenza, unici elementi in grado di dare senso a un'esistenza che ne è priva. Con questo film Ōshima si prefigge di mettere a confronto gli studenti attivisti del 1952 con quelli del 1960 cercando di esaminare e trascendere la generazione precedente per mettere in luce quella nuova, prendendo a pretesto il matrimonio tra un comunista della sinistra tradizionale e una giovane dello Zengakuren. Questo compito è supportato da una ambiziosa messa in scena composta da 43 piani sequenza, nei quali il regista segue il flusso di coscienza di narratori multipli, oscillando tra presente e passato ed evidenziando gli elementi più importanti con una illuminazione di stampo teatrale. Ōshima rifiuta l'approccio conciliatorio e interrompe costantemente la narrazione alternando tre piani temporali, mentre i liberi movimenti della macchina da presa si ribellano alla rigida simmetria della cerimonia che viene così neutralizzata, facendo emergere problemi e contraddizioni, la notte e la nebbia del titolo.²²² Nonostante ogni linea temporale sia caratterizzata da cifre stilistiche differenti, il film è contraddistinto dalle ripetizioni, di situazioni e personaggi.

Nihon no yoru to kiri è una riflessione e una critica alla politica adottata dal Partito comunista giapponese nei confronti del movimento studentesco durante *l'Anpo tōsō*, e alla condotta del partito negli anni cinquanta quando:

aveva privato di ogni significato e possibilità l'intero movimento studentesco, escludendo qualunque alternativa. Il film era un vero e proprio manifesto sulla fine di un'epoca, quella in cui ogni movimento delle sinistre contro il governo e il sistema era

²²¹ Cfr. Desser, *Eros plus massacre*, p. 51.

²²² Oltre che esplicito rimando a *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia, 1955) di Alain Resnais.

condotto sotto la direzione del partito comunista; era la nascita di una nuova sinistra, molto più radicale.²²³

Forte è il senso di fallimento del Partito comunista - e del suo umanesimo liberale - nell'apportare cambiamenti effettivi al Giappone e prevenire il ritorno del nazionalismo. Dal fallimento deriva la delusione, di Ōshima come di tanti altri giovani, che porterà il movimento studentesco a distaccarsi completamente dal partito comunista, per sostenere le proprie istanze in maniera sempre più intransigente e violenta. Il film rappresenta un incoraggiamento anche in questo senso: la nuova generazione dovrà – come faranno questi registi – far propria una presa di posizione politica che sia sulla scia dello spirito che ha accompagnato le manifestazioni contro l'Anpo.

Il film, la cui sceneggiatura viene approvata dalla Shōchiku pensando che il matrimonio prevedesse sviluppi melodrammatici, viene ritirato il quarto giorno di proiezioni, adducendo gli scarsi risultati al botteghino come motivazione ufficiale. Ōshima denuncia invece la natura politica della decisione, atta a non scatenare polemiche a ridosso del clamoroso assassinio del leader del partito socialista Asanuma Inejirō, avvenuto solo qualche giorno prima.²²⁴ La frattura con la *major* diventa insanabile e il regista fonda nel 1962 una propria casa di produzione, la Sōzōsha.

Associato sin da subito a Ōshima è Yoshida Yoshishige che, con il suo esordio *Rokudenashi* (ろくでなし, Buono a nulla, 1960), contribuisce insieme a *Seishun zankoku monogatari* alla fondazione della *Shōchiku Nūberu Bāgu*. Il film si inserisce nella scia dei *seishun eiga* e vede protagonisti quattro giovani delinquenti. Uno di questi inizia una relazione con la vittima di una loro rapina, finendo per innamorarsene e sacrificare la sua vita per difenderla dagli altri tre. Questa opera, insieme alle due successive, tenta un'analisi della società giapponese descrivendo giovani insoddisfatti e in conflitto con se stessi. Tuttavia, il film più importante del periodo Shōchiku di Yoshida è *Akitsu onsen* (秋津温泉, Le terme di Akitsu, 1962), il primo dei grandi ritratti femminili della sua carriera. La pellicola innesta su un classico impianto melodrammatico la disillusione dei giovani nel dopoguerra, collegando gli eventi storici alla tragica storia d'amore tra i due protagonisti. L'ottimismo della donna viene sempre più eroso dalla graduale perdita degli ideali e dalla scontroosità dell'uomo, portandola lentamente alla disperazione e, infine, al suicidio. Per Desser l'uomo rappresenta

²²³ Satō, "Per una storia del movimento", p. 8.

²²⁴ Cfr. Satō Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, trad. Gregory Barrett, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1982, p. 220.

“the essential spirit of Japan brought low by this failure [l’allontanamento dalle promesse del dopoguerra]. Woman is the standard-bearer of the lost hope, she retains her ideals while all around her others abandon theirs.”²²⁵

Il successivo *Arashi o yobu jūhachinin* (嵐を呼ぶ十八人, I diciotto che invocano la tempesta, 1963) è un bizzarro miscuglio di *seishun* e *yakuza eiga* che ritrae un gruppo di operai in un cantiere navale, alle prese con le loro pulsioni sessuali e criminali. Contrariamente ai film sui giovani di Ōshima, Yoshida propone un personaggio positivo (il capo-cantiere) che non soccombe al nichilismo e alla violenza del mondo che lo circonda. Il regista rappresenta inoltre il lavoro operaio in maniera non convenzionale, con la volontà di “fare un film critico nei confronti di quelli realizzati fino ad allora sui lavoratori del cosiddetto cinema di sinistra [...] L’immagine dei lavoratori che appariva in quei film [...] mi lasciava assai perplesso. Non volevo fare la stessa cosa.”²²⁶ Nel tentativo, proprio anche del film successivo, di mettere in immagini la propria idea di *yakuza eiga*, Yoshida cerca di approfondire il discorso sull’alienazione e la frustrazione dei giovani provenienti dai ceti meno abbienti. Tuttavia, lo scarso successo di pubblico e l’imposizione da parte della Shōchiku di un finale alternativo, lo portano alla decisione di abbandonare la compagnia nel 1964 per fondare una propria casa di produzione, la Gendaisha.

Altra importante personalità a debuttare alla Shōchiku in questo periodo è Shinoda Masahiro che esordisce nel 1960 con un film incentrato sul *rock’n roll* giovanile, con l’intenzione di esprimere la sua rabbia per l’ipocrisia del mondo musicale e dello spettacolo.²²⁷ Tuttavia è il successivo *Kawaita mizuumi* a segnare un importante passo avanti perché, oltre a essere il primo dei suoi lavori riconosciuti dalla critica, sancisce anche la prima collaborazione con Terayama Shūji che firma la sceneggiatura. Shinoda infatti rimane notevolmente impressionato leggendo i *tanka* per i quali Terayama era famoso allora, trovando nelle parole del poeta un notevole senso per le immagini,²²⁸ confermando implicitamente quel respiro intermediale che ha sempre caratterizzato il suo linguaggio. Shinoda decide quindi di contattarlo e in pochi giorni i due scrivono il film, il quale ruota attorno a tre personaggi: Shimojo, un attivista dello Zengakuren con simpatie per l’estrema

²²⁵ Desser, *Eros plus massacre*, p. 133.

²²⁶ Yoshida Yoshishige (intervista), “Gli anni Shōchiku (II)”, in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 133.

²²⁷ Cfr. Desser, *Eros plus massacre*, p. 54.

²²⁸ Cfr. Nagao Saburō, *Kyokō jigoku Terayama Shūji* [L’inferno di finzione. Terayama Shūji], Tōkyō, Kōdansha, 1997, p. 156.

destra,²²⁹ Yoko, una studentessa liceale il cui padre si è ucciso per uno scandalo politico e Michihiko, un giovane benestante ma indifferente. Il film rientra ancora una volta tra i *seishun eiga* sulla scia del successo di Ōshima, ma il tema delle proteste contro l'Anpo viene trattato più esplicitamente e assume un ruolo di rilievo nella narrazione. Mentre Michihiko è il simbolo della decadenza della vecchia classe dirigente, particolarmente interessante è il personaggio di Shimojo che rappresenta una fascinazione illusoria per le ideologie occidentali. Per Terayama e Shinoda però in Giappone queste ideologie non possono portare a cambiamenti positivi e i proclami di rivoluzione sono destinati a sfociare in mero terrorismo, tanto che Bock arriva ad affermare che “in many ways the film predicts the deterioration of the student movement into factional terrorism in the 1970s.”²³⁰ Tra i due ragazzi si trova Yoko, la quale rifiuta sia l'aiuto violento di Shimojo, sia quello economico di Michihiko, per unirsi alle manifestazioni contro il trattato di sicurezza. Un atto, questo, che dona una nuova speranza alla donna e lascia una sensazione di fiducia nei confronti della nuova generazione allo spettatore. Il film è importante in quanto si avvale, oltre che della collaborazione di Terayama, anche di quella di Takemitsu Tōru che diventerà uno dei più celebri compositori giapponesi, realizzando le colonne sonore per molti dei film più importanti degli anni sessanta.²³¹

Il successo di *Kawaita mizuumi* fa continuare la collaborazione tra Shinoda e Terayama che scrive anche *Yūhi ni akai ore no kao* e *Namida o shishi no tategami ni*, entrambi incentrati sul mondo della *yakuza*, una fascinazione di lunga data per Terayama, a cui ha dato miglior espressione proprio nelle sceneggiature per Shinoda. Il primo film propone una caricaturale galleria di killer professionisti, uno dei quali viene assoldato per uccidere una giornalista, coniugando il tema delle proteste sociali con l'emergente genere degli *yakuza eiga*. Con quest'opera Shinoda pensa di aver realizzato “uno dei primi esempi di pop art nel cinema giapponese. Fu il primo film con una concezione fumettistica,”²³² anticipando in qualche modo quello stile di cui poi sarà maestro Suzuki Seijun. Il secondo film è ambientato ancora nel mondo della malavita ed è basato in parte su *On the waterfront* (Fronte del porto, 1954) di Elia Kazan, nel quale il protagonista soccombe alle logiche corrotte dei suoi padroni.

²²⁹ Chiaramente un'idea di Terayama, proprio in quel periodo affascinato dalla figura di Hitler, al quale dedica anche un saggio.

²³⁰ Audie Bock, *Japanese Film Directors*, New York, Kōdansha International, 1978, p. 345.

²³¹ Tra i registi con cui ha collaborato appaiono anche Ōshima, Yoshida, Teshigahara, Hani, Kurosawa Akira e Kobayashi Masaki.

²³² Shinoda Masahiro (intervista), “Gli anni Shōchiku (I)”, in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 124.

L'interesse per gli *yakuza* raggiunge l'apice nel suo nono film, uno dei più amati dalla critica occidentale, che segna il raggiungimento della maturità stilistica, ovvero *Kawaita hana* (乾いた花, Fiore pallido, 1964). Basato su uno scritto di Ishihara Shintarō, assunto a portavoce della generazione dei giovani alienati, la storia si concentra su un criminale appena uscito di prigione, la cui unica soddisfazione è uccidere, e su una giovane donna, ricca e annoiata. L'uomo, pur mantenendo sempre un apatico distacco, se ne innamora sviluppando una strana relazione che lo porterà, in un crescendo di nichilismo, a perdere tutto per amore della donna, la quale diventerà una tossicodipendente al seguito di un altro killer. Le caratteristiche di passività e alienazione del personaggio femminile, qualora vi subentri il desiderio, si trasformano quindi in forze distruttive per l'uomo. Questo segna l'inizio di un processo di rappresentazione ambivalente della donna che ricorda le 'eroine sofferenti' di Mizoguchi,²³³ ma anche l'archetipo della 'donna-ragno' caro all'immaginario giapponese. Mentre in *Kawaita hana* quest'atteggiamento è quasi inconsapevole, diventa esplicito in *Utsukushisa to kanashimi to* (美しさと悲しみと, Bellezza e tristezza, 1964), la trasposizione più amata da Kawabata. Film come quello appena citato consacrano il talento visivo di Shinoda e la sua straordinaria raffinatezza nella composizione dell'immagine, rendendolo il regista più 'classicista' della New Wave.

Tuttavia, nonostante l'approccio innovativo, gli autori fin qui trattati sentono ben presto le costrizioni imposte dalla *major*, tanto da passare in pochi anni a un cinema prodotto in maniera indipendente, reso possibile dalla nascita di realtà come la ATG e dalla parallela crisi delle maggiori compagnie. Nel 1965, infatti, anche Shinoda lascia la Shōchiku e fonda la Hyōgensha. A questo punto la *Shōchiku Nūberu Bāgu* è già stata svuotata dei suoi contenuti più sovversivi, per far esordire una schiera di nuovi registi che producono film deludenti dal punto di vista artistico e commerciale, definiti da Ōshima in termini dispregiativi come "imitazioni."²³⁴ Dopo neppure un lustro la Shōchiku decide quindi di chiudere quest'esperienza per tornare a produrre melodrammi.

Il clima di rinnovamento che permea la Shōchiku non è però isolato e nello stesso periodo esordiscono altre figure di spicco per la New Wave giapponese. Collocandosi sempre all'interno di un contesto commerciale, il debutto di Imamura Shōhei alla Nikkatsu contiene già i presupposti del suo cinema successivo. A partire dal 1958 realizza infatti film che trattano soprattutto il tema dei giovani, spesso appartenenti agli strati meno abbienti della

²³³ Cfr. Bock, *Japanese Film Directors*, p. 40.

²³⁴ 「にせもの」 Ōshima, *Sengo eiga. Hakai to sōzō*, p. 44.

società, sia in forma realistica, come quando descrive la discriminazione subita da quattro poveri fratelli *zainichi* in *Nianchan* (にあんちゃん, id., 1959), sia quando il racconto si fa satira politica. È il caso di *Buta to gunkan* (豚と軍艦, Porci e corazzate, 1961) che ironizza amaramente sulla dipendenza del Giappone dagli USA e critica i giapponesi che si sono arricchiti grazie alla presenza americana. Un tema, questo, esplorato anche nelle opere successive, nelle quali però Imamura sposta il proprio interesse verso le origini dell'identità giapponese, analizzata attraverso una serie di figure femminili. La prima di queste è la Tome di *Nippon konchūki* (日本昆虫記, Cronaca entomologica del Giappone, 1963), nel quale il regista segue lo sviluppo della donna da giovane e innocente ragazza di campagna, passando per il suo trasferimento in città, dove vive in condizioni di sfruttamento, a carnefice, consapevole del potere della propria sessualità. Il mondo ritratto nel film può rappresentare l'essenza del pensiero di Imamura, per il quale il potere e le differenze economiche, politiche e sessuali sono le discriminanti principali attraverso le quali le donne emergono come custodi dello spirito giapponese, distinguendosi dagli uomini, facili prede nella rete della modernizzazione.²³⁵

Il discorso sulla donna come custode delle radici dell'identità giapponese prosegue con *Akai satsui* (赤い殺意, Desiderio omicida rosso, 1964). Il film sfrutta spunti appartenenti al nascente genere erotico nel trattare l'ambiguo rapporto tra una madre di famiglia e un rapinatore che torna a violentarla periodicamente, innamorandosi di lei.²³⁶ La donna finisce per nutrire un sentimento di pietà per il rapinatore, in particolare quando scopre che i furti servono per pagare delle medicine. Questo rapporto risveglia la sessualità sopita della donna, permettendole di contrastare il marito e ribaltare il patriarcato vigente nella sfera familiare, fin quasi ad assumere le connotazioni delle sciamane della mitologia giapponese. Come ha notato Satō Tadao

il tema della donna violentata che inaspettatamente rivela una nuova energia era già apparso in *Buta to gunkan* e può essere interpretato come una metafora paradossale dell'esperienza vissuta dal Giappone dopo la sconfitta, nel momento in cui otteneva una nuova libertà dopo il crollo dell'ideologia che sosteneva la 'purezza' della sua cultura.²³⁷

²³⁵ Cfr. Desser, *Eros plus massacre*, p. 123.

²³⁶ Che ricorda per qualche verso il film di Ōshima *Hakuchū no tōrima* (Il demone in pieno giorno, 1966).

²³⁷ Satō, "Per una storia del movimento", p. 14.

Imamura, però, lascia intuire che il ruolo assunto dalla donna la rende anche meno libera, perché le è imposto dagli uomini, i quali la sfruttano per trarne ispirazione. Le protagoniste di *Nippon konchūki* e *Akai satsui* sono “donne-insetto,”²³⁸ lontane dalle estetizzazioni di Mizoguchi o dalla figura di “donna-angelo custode” di Masumura. Si tratta di individui che vivono di soli istinti e che non esitano a sfruttare gli uomini a proprio vantaggio, lottando disperatamente per trovare il proprio posto in una società che le respinge. Dopo questo film anche Imamura deciderà di abbandonare il sistema produttivo classico per fondare nel 1965 la Imamura Production.

Hani Susumu e Teshigahara Hiroshi sono invece figure tanto importanti quanto particolari nel contesto della New Wave, accomunate da una serie di caratteristiche che li rendono assimilabili. Entrambi infatti muovono i primi passi dietro la macchina da presa già negli anni cinquanta, condividono il progetto sperimentale di *Shinema 57* e realizzano documentari per la Iwanami, al di fuori quindi del mondo delle *major*. Entrambi, infine, esordiscono nel cinema di finzione negli anni sessanta producendo i proprio progetti autonomamente e collegandosi ben presto alla maggiore realtà indipendente del periodo, la ATG.

La carica innovatrice di Hani si ripercuote su tutto il documentario giapponese introducendo sin dal suo esordio nel 1952 lo stile del *cinéma vérité*,²³⁹ attraverso il quale realizza teneri ritratti di bambini, facendo emergere la soggettività dei piccoli senza interferire con le loro azioni o porsi sul piano dell’oggettività. Il contributo del regista non si esaurisce però al rinnovamento del documentario, ma è altrettanto importante nel panorama della New Wave. Le sperimentazioni sul sonoro e sulla macchina da presa, l’estrema libertà che pervade i film, la spontaneità dei ritratti, fanno di lui “l’unico regista giapponese a impersonificare

²³⁸ *The Insect Woman* è infatti il titolo internazionale della pellicola.

²³⁹ Il termine viene coniato da Dziga Vertov negli anni venti (in russo: *kino-pravda*) per indicare la ricerca di una verità “nascosta”, indagabile solo con l’occhio della telecamera. L’accezione però che assume quando viene acquisito negli anni cinquanta dai registi occidentali indica un particolare metodo di girare documentari che combina tecniche naturalistiche ad accorgimenti di montaggio e *camera work*. Concerne inoltre l’interazione tra il regista e il soggetto ripreso, fino ad arrivare, in alcuni casi, alla provocazione. Cinema diretto e *cinéma vérité* vengono spesso confusi. *Verité* era l’approccio sviluppato in Francia da Jean Rouch, nel quale la camera è usata non solo per catturare spontaneamente il dispiegarsi degli eventi, ma istiga anche avvenimenti che non avrebbero avuto luogo senza la presenza di una macchina da presa. I registi che ne svilupparono la versione americana - il cinema diretto - seguivano i loro soggetti per lunghi periodi di tempo, cercando di evitare qualsiasi sorta di intervento, nell’approccio chiamato della “mosca sul muro” (*fly-on-the-wall*). Inizialmente sostenitori di una retorica dell’oggettività, se ne ritirarono ben presto a fronte delle critiche ricevute. I lavori di Hani anticipano entrambi gli stili distaccandosene. Abé Mark Nornes, *Forest of Pressure – Ogawa Shinsuke and the Postwar Japanese Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 280 n. 16.

veramente gli ideali delle New Wave autentiche (quella polacca e francese).”²⁴⁰ Differisce però da molti registi coevi per aver trascurato questioni politiche in favore dell’esplorazione delle potenzialità del mezzo cinematografico. Con *Furyō shōnen* (不良少年, Cattivi ragazzi, 1960), suo primo film a soggetto, Hani padroneggia già uno stile personale, asciutto e anti-retorico, di stampo documentarista, nel quale affianca un ampio uso di camera a mano a riprese (in bianco e nero) sul posto, utilizzando attori non professionisti e offrendo al contempo un importante contributo al discorso che si stava sviluppando sul mondo giovanile. Il film infatti è la vivida rappresentazione della tragica quotidianità di un gruppo di adolescenti dentro e fuori il riformatorio. La sceneggiatura viene accantonata quasi subito da Hani che cambia i dialoghi e gli eventi seguendo le direttive dei suoi giovani protagonisti, veri ragazzi di strada che non mancano di far notare al regista le ‘falsità’ del soggetto originale.²⁴¹ Ne risulta un film di straordinario realismo che assume i tratti di un delicato racconto sulla ‘gioventù bruciata’ giapponese.

Nelle due opere successive Hani esplora invece l’identità giapponese attraverso ritratti di donna, simile in questo ai tentativi di Imamura, a dimostrazione della capacità dei registi della New Wave di dare una rappresentazione nuova del sesso femminile. Come nota Joan Mellen: “like Mizoguchi’s, Hani’s women are stronger than his men because of this capacity to live on behalf of others. It is a far cry from the traditional resignation and self-sacrifice expected of the Japanese woman because it is freely chosen and is possible only when feudal restraints are removed.”²⁴² In queste due opere le protagoniste femminili maturano affrontando le rispettive difficoltà economiche e lavorative, in un processo che si sviluppa giorno per giorno nei piccoli gesti quotidiani, fino ad arrivare alla consapevolezza di sé e all’affermazione della propria individualità, sconfiggendo le convenzioni di classe. Questa presa di coscienza permette loro di rifiutare proposte con le quali sarebbero finite di nuovo intrappolate nei ruoli di moglie e madre, stabilendo invece relazioni più egalarie. Di particolare interesse è il primo dei due film, *Mitasareta seikatsu*, (充たされた生活, Una vita piena, 1962), perché, oltre ad essere la prima delle quattro sceneggiature scritte per Hani dall’autore teatrale Shimizu Kunio, è impregnata dell’*humus* politico del periodo. Il percorso di crescita della protagonista è infatti caratterizzato da una sempre maggiore coscienza politica che si sviluppa durante le proteste del 1960. La maturazione della donna, che entra in

²⁴⁰ Donald Richie, “Dalla pratica alla teoria”, in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 71.

²⁴¹ Cfr. Hani Susumu, “I ragazzacci del Nuovo Cinema”, in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 105.

²⁴² Joan Mellen, *The Waves at Genji’s Door: Japan Through Its Cinema*, New York, Pantheon, 1976, p. 300.

contatto con membri dello Zengakuren e prende parte attiva alle dimostrazioni, viene così collegata a quella del Giappone che acquista l'indipendenza politica necessaria a staccarsi dagli USA.

A partire da *Buwana Toshi no uta* (ブワナ・トシの歌, La canzone del *bwana* Toshi, 1965), Hani riflette sull'identità nazionale mettendola a confronto con culture diverse. Quattro delle opere girate nel periodo successivo sono infatti ambientate all'estero e analizzano la capacità d'adattamento di individui giapponesi in contesti *altri* (il Perù, l'Africa), arrivando a concludere che forse “one avenue for the liberation of the Japanese from a neo-feudal social order may lie precisely through communication with other cultures.”²⁴³ Ciononostante il suo lavoro più rappresentativo per la New Wave rimane probabilmente *Hatsukoi. Jigoku hen*, sceneggiato da Terayama e di cui si tratterà in seguito. Hani però si ritirerà presto dalla regia, concludendo la sua carriera dietro la macchina da presa nei primi anni ottanta per dedicarsi alla letteratura

Questa è un'altra delle caratteristiche che lo accomuna a Teshigahara Hiroshi, figlio di un maestro di *ikebana* che in gioventù studia pittura, frequenta circoli intellettuali e fonda la rivista “Seiki no kai” (Gruppo del secolo) insieme allo scrittore Abe Kōbō. Con quest'ultimo stringe un sodalizio che produce i suoi primi quattro lungometraggi di finzione, generalmente considerati i più riusciti del regista. Come Hani, Teshigahara rientra stilisticamente nella New Wave, ma ignora le tematiche tipiche del nuovo cinema, per concentrarsi in maniera quasi ossessiva su un unico tema, in cui si legge l'influenza di Abe: la ricerca dell'identità nella sua accezione più universale.

Il primo frutto di questa collaborazione è *Otoshiana* (おとし穴, La trappola, 1962), il primo film giapponese distribuito dall'ATG, nel quale Teshigahara segue le regole apprese da Kamei Fumio (di cui fu assistente) del documentario girato sul posto, ma riesce allo stesso tempo a connotare la pellicola di forti tinte surrealiste. Nel dispiegamento della struttura narrativa, si alternano quello che potrebbe essere definito un *kaidan eiga* kafkiano, il thriller politico e il ritratto di lotta di classe. Con *Otoshiana* Teshigahara anticipa inoltre importanti sviluppi del cinema giapponese degli anni sessanta e settanta: l'abbattimento delle barriere tra i generi, i passaggi tra vari livelli di realtà e la teatralità della messa in scena, espressa nella resa dell'interazione tra i fantasmi e il mondo materiale. Nel film successivo il regista si propone di “rappresentare i problemi di coscienza degli uomini d'oggi, attraverso una

²⁴³ *Ibidem.*

descrizione molto semplice.”²⁴⁴ Seppure *Suna no onna* (砂の女, La donna di sabbia, 1964) sia la pellicola più lineare e intellegibile tra le quattro della collaborazione, è anche l’opera in cui il simbolismo letterario di Abe – che sceneggia adattando un proprio romanzo, così come nei due film seguenti – e l’estetica di Teshigahara trovano una perfetta corrispondenza di forma e contenuto. Nel contesto degli anni sessanta, il film mette in scena metaforicamente quel senso di vacuità e imprigionamento provato dai giovani all’interno di una società sempre più burocratizzata. Tuttavia, una volta che il protagonista arriva ad accettare il compito assegnatogli, il bisogno di fuggire viene meno e sceglie spontaneamente di rimanere nella grande fossa di sabbia, dove definisce il proprio ruolo nella società.

Nei due film successivi Teshigahara affronta il tema dell’identità in maniera più esplicita, ma senza rinunciare ai simbolismi, alle allegorie, alle estetizzazioni tipiche della sua collaborazione con lo scrittore. Si tratta di due pellicole affascinanti, nonostante per Burch il regista “has been severely hampered by a fascination with the baroque psychological symbolism of modern Japanese literature, and an increasingly desperate effort to render certain effects of literary style through cinema.”²⁴⁵ Quello che risulta dall’affannosa affermazione dell’io è che questa possa avvenire solo all’interno delle relazioni sociali, nella tensione che si sviluppa tra l’io interiore e quello che interagisce con l’esterno. L’insuccesso commerciale del film prodotto nel 1972, il primo che non si avvale della collaborazione di Abe, porta Teshigahara lontano dalla regia cinematografica, tanto da realizzare successivamente solo due lungometraggi.

1.3.3. Cinema sperimentale e altre realtà indipendenti

Molti dei registi della New Wave hanno esordito all’interno del sistema delle *major* e solo successivamente sono diventati indipendenti, nella speranza di trovare libertà creativa per realizzare le loro opere. Per quanto tutta la ‘filiera’ cinematografica fosse controllata dalle grandi compagnie di produzione, la possibilità di fare cinema al di fuori del circuito commerciale era tuttavia esistente, come dimostrano alcune esperienze che si sviluppano sul finire degli anni cinquanta, contribuendo in maniera più o meno diretta al successo della New Wave. In questo periodo si verificano infatti importanti cambiamenti sul fronte del cinema documentario, si assiste inoltre alla nascita del genere dei *pinku eiga* e all’emergere di gruppi indipendenti, spesso provenienti dagli *eiken* universitari (abbreviazione di *eiga kenkyūkai*,

²⁴⁴ Teshigahara, “Lo straordinario dietro l’angolo”, p. 140.

²⁴⁵ Noël Burch, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 347.

“gruppo di ricerca sul cinema”), che si concentrano sul versante sperimentale. Questi tre filoni incrociano ripetutamente la strada dei registi della New Wave, condividendone spesso gli interessi e gli obiettivi, seppur coniugati in maniera differente.

Negli anni cinquanta Kamei Fumio e Hani Susumu sono le figure di riferimento per lo sviluppo del documentario, introducendo l’uso della cinepresa per approcciare la soggettività degli individui senza porsi sul piano dell’oggettività. Questo metodo viene infatti ripreso e approfondito dai documentaristi del decennio successivo, tra i quali spiccano Ogawa Shinsuke e Tsuchimoto Noriaki.

Il loro approccio abbraccia completamente la prospettiva del *taishō* (l’oggetto ripreso) e crea empatia con esso, portando la ‘voce’ dell’autore a sovrapporsi e coincidere con quella dell’oggetto stesso. La relazione che si instaura permette l’emergere delle singole soggettività, producendo non solo film politicamente rilevanti nelle tematiche, ma anche esperienze estetiche umanamente emozionanti, basate sul presupposto che: “one could not make a film by invading the space of the taisho with the camera. It takes time to build an honest relationship, especially when there are cameras involved. Without that relationship, all one can expect is either rejection or unnatural performance.”²⁴⁶ In Ogawa l’evoluzione di questo approccio è esemplificata dalla serie di documentari girati a partire dal 1968 a Sanrizuka, dove si stava svolgendo la lotta contro la costruzione dell’aeroporto di Narita. In questa epopea durata nove anni l’interesse dell’obiettivo si sposta progressivamente dalle lotte che coinvolgono studenti e contadini alla quotidianità di questi ultimi. Ogawa arriva con *Sanrizuka – Heta buraku* (三里塚・辺田部落, Sanrizuka: il villaggio Heta, 1973) a quella completa identificazione col soggetto che aveva inseguito nei precedenti lavori: “da documento di una lotta – quindi – si trasformò poco a poco in una cronaca dei costumi e della situazione dei villaggi che in questa lotta si impegnavano, e allo stesso tempo in una ricerca profonda della vita umana.”²⁴⁷ Gli stessi principi vengono applicati da Tsuchimoto che, a partire dal 1971, dedica la maggior parte della propria esistenza e dei suoi lavori al caso Minamata.²⁴⁸ Svelando nel corso degli anni tutti gli aspetti dello scandalo, sia dal punto di

²⁴⁶ Nornes, *Forest of pressure*, p. 81.

²⁴⁷ Satō, “Per una storia del movimento”, p. 22.

²⁴⁸ Tsuchimoto con i suoi documentari porterà alla luce gli orrori tossici di Minamata, il caso più eclatante di inquinamento nel Giappone postbellico. A causa dell’enorme quantità di scorie di mercurio gettata in mare, i cittadini di questo paesino, mangiando il pesce pescato nel mare contaminato, subirono alterazioni genetiche e disfunzioni varie. La malattia di Minamata fu scoperta nel 1956 e le sue cause provate nel 1959. Questo villaggio sulle coste del Kyūshū viveva fondamentalmente di pesca e dei guadagni della fabbrica chimica della Chisso. Nessuno si preoccupò dei suoi scarichi finché tra il 1952 e il 1953 furono notati pesci morti sulla superficie del mare, gabbiani che cadevano dal cielo, gatti che impazzivano per poi morire. Nel 1956

vista medico che legale, ha dato grande risalto al lato più umano della vicenda, contribuendo ad abbattere la discriminazione a cui erano soggette le vittime della contaminazione.

Nei lavori di questi due registi, l'occhio della telecamera si avvicina e si schiera dalla parte del *taishō* a dispetto di ogni difficoltà e discriminazione, riprendendolo con gioiosa indulgenza e sviluppando uno straordinario esempio di metodo collaborativo. Il basso budget è sopperito dalla creatività con cui vengono usati il sonoro e il montaggio e dalla predilezione per i piccoli accadimenti periferici, i quali rivelano il cuore delle cose più di qualsiasi documentario classico. I registi instaurano un rapporto di mutua fiducia tra videocamera e soggetto, riconfigurandone il rapporto e arrivando infine all'unificazione dei due: l'occhio della telecamera diventa emanazione diretta della soggettività del *taishō*. Allo stesso tempo, tentano di muovere gli spettatori all'azione e, battendosi contro il sistema cinematografico dominante, arrivano a una concezione politica del fare cinema, per la quale produzione, distribuzione e proiezione sono estensioni dirette della propria vita. In un contesto così politicizzato, un aspetto rilevante insito nei documentari di Ogawa e Tsuchimoto è l'aver ripreso importanti esempi di 'insubordinazione',²⁴⁹ incarnati dai contadini di Sanrizuka contro lo Stato e dagli abitanti di Minamata contro le industrie Chisso. Nella tradizione giapponese infatti, mettere in discussione un superiore rappresenta un atto sovversivo. Il fatto che queste proteste arrivino proprio dalle più antiche istituzioni sociali - la famiglia e il villaggio - diventa per gli studenti militanti un esempio da seguire e supportare, in quanto simbolo di resistenza a un capitalismo che distrugge le tradizioni, in nome dell'industrializzazione di stampo occidentale. Tuttavia, a metà degli anni settanta, si verifica un cambiamento che sposta gradualmente l'obiettivo del documentario dall'impegno politico all'individuo, con la comparsa di registi come Hara Kazuo e dei "film privati" (*kojin eiga*), in un movimento di allontanamento simile a quello vissuto dalla New Wave nello stesso periodo.

A ogni modo è importante qui ricordare che uno dei maggiori contributi, soprattutto teorici, al documentario del periodo lo ha fornito Matsumoto Toshio che pone le basi del cambiamento grazie ad alcuni saggi scritti alla fine degli anni cinquanta, nei quali conia l'espressione *zen'ei kiroku eiga* (film documentario sperimentale).²⁵⁰ Con questo termine

furono scoperti i primi casi di essere umani che mostravano gravi danni al cervello. La causa venne trovata nel pesce e nei molluschi con alte concentrazioni di mercurio che le persone mangiavano. Il problema si ingigantì quando fu scoperto che la malattia di Minamata poteva essere presente nei feti e divenire quindi congenita.

²⁴⁹ Cfr. Mellen, *The Waves at Genji's Door*, pp. 439-440.

²⁵⁰ 「前衛記録映画」 Matsumoto Toshio, "Zen'ei kiroku eiga no hōhō nitsuite" [Sul metodo dei documentari sperimentali], in *Kiroku eiga*, Vol.1 (1), Giugno 1958, pp.6-11. In inglese: Matsumoto, "On the method of avant-garde documentary film", in Chong, Doryun, Hayashi Michio; Kajiya Kenji; e Sumitomo Fumihiko (a

Matsumoto intende un nuovo modo di approcciare il documentario, in cui “the precise intensification of the dialectical movement back and forth from the outer to the inner ensures the reality of the work, and allows the subjective expression of reality.”²⁵¹ Per l’autore, in tempi di fermento politico, il documentario è uno strumento di contestazione che deve servire a esprimere la soggettività (*shutai*) dei registi, non un mezzo che riflette acriticamente la realtà. Bisogna abbandonare il naturalismo per concepire opere in grado di esprimere una nuova prospettiva politica ed estetica, esemplificata da lavori come il suo *Anpo jōyaku* (安保条約, Il trattato di sicurezza, 1960). In questo modo Matsumoto darà vita a un filone di opere che si collocano a metà strada tra il cinema documentario e quello sperimentale, in grado di far emergere la soggettività dell’autore, al quale contribuiranno anche registi come Adachi Masao e Jōnouchi Motoharu, non a caso provenienti dagli *eiken*.

Questi gruppi di ricerca sul cinema, che nascono nelle università sul finire degli anni cinquanta, daranno infatti un contributo determinante allo sviluppo del cinema sperimentale nel decennio successivo. Il più importante è probabilmente quello formatosi all’università Nihon (conosciuto come *Nichidai eiken*) che dal 1957 riunisce personalità come i suddetti Adachi e Jōnouchi. Il gruppo è strettamente legato al movimento studentesco ed è naturale quindi il loro interesse per l’*Anpo tōsō*, seppur approcciato creativamente e non come mero resoconto delle lotte. Le opere dell’*eiken* infatti sono caratterizzate da una forte sperimentazione formale, come testimonia *Wan* (椀, Ciotola, 1961) di Adachi.²⁵²

Da questa esperienza nasce nel 1960 il *VAN eiga kagaku kenkyūjo* (“Centro di ricerca scientifico dei film VAN”) che diventa ben presto “a popular hang-out for radical activists and artists who worked on various areas of cinema, photography, music, theater, and graphic design.”²⁵³ Il VAN è uno degli avamposti dell’intermedialità degli anni sessanta, nel quale artisti provenienti da vari ambiti trovano il modo di sviluppare sinergie in progetti avanguardistici che superano i confini del singolo *medium*, come nella collaborazione con gli Hi Red Center per un documentario sperimentale di Jōnouchi. A confermare i forti legami politici del VAN, il gruppo presenta a un raduno dello Zengakuren la propria rielaborazione delle lotte del maggio-giugno 1960, *Dokumentō 6/15* (ドキュメント 6・15, Documento

cura di), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, New York, The Museum of Modern Art, 2012, pp. 142-145. Per un’analisi del saggio si veda: Furuhata, *Cinema of Actuality*, pp. 27-33.

²⁵¹ Matsumoto, “On the method of avant-garde documentary film”, p. 144.

²⁵² Il gruppo tuttavia rifiuta il concetto di autorialità e la ripartizione di ruoli determinati, preferendo un approccio creativo basato sulla collettività, nel quale tutti danno il proprio contributo equamente.

²⁵³ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 118.

del 15 giugno, 1961), nel quale vengono combinate riprese reali delle proteste e *rappresentazioni* della morte di Kanba Michiko. Il film può essere considerato il precursore degli eventi intermediali del decennio successivo, in quanto la proiezione dell'opera è accompagnata da giochi di luci e musica dal vivo. Simile in tal senso è *Sain* (鎖陰, id., 1963), alla cui realizzazione partecipano anche personalità come Akasegawa. Si tratta di una potente allegoria politica che secondo Hirasawa simbolizzerebbe “the blocked up times after the 1960 Security Treaty defeat through the image of a woman's congenitally constricted vagina.”²⁵⁴ Anche in questo caso viene organizzato un evento, denominato *Sain no gi* (“la cerimonia del *sain*”), che comprende musica dal vivo e *performance* artistiche. Tuttavia, il giorno della prima proiezione nel novembre 1963, in occasione di un festival studentesco, due rulli vengono rubati, scatenando scontri tra registi e pubblico.²⁵⁵ L'opera viene infine presentata nel 1965 allo ATSB, diventando il primo spettacolo proiettato in un cinema dopo le 21 sul suolo giapponese. Si può così apprezzare finalmente lo spirito del VAN: un centro pensato come spazio di comunicazione che supera i confini di arte e politica, con un animo pragmatico che diventerà la base su cui poggeranno i film sperimentali degli anni sessanta.

Grazie a queste esperienze gli anni sessanta diventano il decennio dello *expanded cinema*, con opere che vanno oltre il *medium* cinematografico per avvicinarsi alla video-arte e all'arte performativa. Anche in questo contesto Matsumoto emerge come uno dei principali teorici, quando nei tardi anni sessanta si dedica a un cinema più sperimentale e meno narrativo, partecipando a eventi intermediali come “EXPOSE 1968”. Qui presenta *Tsuburekakatta migime no tame ni* (潰れかかった右目のために, Per l'occhio destro danneggiato, 1968), una multiproiezione che giustappone immagini di varia natura - come in una sorta di mosaico - basandosi su una “direct remediation from other media such as television commercials, graphic designs, comics and newspaper.”²⁵⁶ Matsumoto è tra i primi in Giappone a teorizzare un cinema che esca dai propri confini per esprimere un'idea del *medium* fluida, non fissa, capace di fare da cassa di risonanza per gli altri *media*. Lo stesso avviene negli esperimenti di registi come il già citato Jōnouchi o Imura Takehiko, nei quali si può leggere una forte componente teatrale che rende le loro proiezioni vere e proprie

²⁵⁴ Quest'ultima è la condizione medica indicata dal titolo dell'opera stessa. Hirasawa Gō, “The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG”, in *Minikomi nr.70: ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s*, Vienna, Akademischer Arbeitskreis Japan, 2005, p. 27 (d'ora in poi solo *Minikomi nr.70*).

²⁵⁵ Cfr. Julian Ross, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, in Lúcia Nagib; e Anne Jerslev (a cura di), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, New York, I.B.Tauris, 2015, p. 257.

²⁵⁶ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 48.

performance. Iimura agisce direttamente sulla pellicola per manipolarla, oppure interviene sul proiettore alterando il fuoco, bloccando l'immagine o utilizzando lenti differenti. Spesso queste proiezioni sono poi accompagnate da musica dal vivo come nel film-concerto *Dada '62* (id., 1962). Jōnouchi invece si concentra sulla possibilità di decostruire la riproducibilità del cinema, alterando il materiale proiettato, presentando un montaggio differente ogni volta e incorporando sequenze di altri lavori in nuove opere. Inoltre, lo spazio dello schermo viene costantemente frammentato e ostruito, spesso proprio dalla presenza fisica dell'autore. La proiezione diventa quindi un *evento*, reso unico e irriproducibile anche grazie alla musica dal vivo e alla recitazione di poesie. In questo senso è esemplificativo *Chika ni oriru Shinjuku sutēshon* (地下に降りる新宿ステーション, La stazione di Shinjuku che scende sottoterra, 1974), nel quale le immagini delle dimostrazioni dei tardi anni sessanta vengono proiettate sul suo corpo mentre recita poesie, aggiungendo una ulteriore dimensione a quella dello schermo. Viene così negata la separazione tra il momento della creazione artistica e quello della fruizione, in un movimento di avvicinamento che condensa i due momenti per condividerli direttamente con il pubblico. Un processo che, come si vedrà nel dettaglio nell'ultimo capitolo di questo lavoro, lo accomuna ai cortometraggi sperimentali di Terayama. Nelle opere di questi registi-*performer* “performance and film merge together, intermedially, to produce something that is radically different from the two art forms, whilst undoubtedly incorporating aspects of both.”²⁵⁷ Lo sviluppo delle suddette sperimentazioni è importante in quanto le tecniche qui utilizzate verranno poi applicate anche al cinema di finzione, in particolare nei film dell'ATG, contraddistinti da una spiccata intermedialità nel riadattamento cinematografico di materiali provenienti da altri *media*.

Nel contesto delle produzioni indipendenti merita una breve trattazione anche il caso dei *pinku eiga* (film rosa), “an independently-produced movie, shot on 35mm film by professional or semi-professional casts and crews, whose main lure is its sexual content.”²⁵⁸ Questo genere, nato ufficialmente nel 1962, conquista in appena tre anni una porzione rilevante del mercato cinematografico, configurandosi come *outsider* sia nella società che nello *studio system*. Ha inoltre continuato a svolgere un ruolo fondamentale per tutti gli anni settanta, in quanto ‘palestra’ per giovani registi. Questi possono usufruire di un mezzo attraverso il quale esplorare idee, temi e sperimentazioni tecniche altrimenti inimmaginabili in una *major*. I *pinku* rappresentano poi una ‘scorciatoia’ rispetto al classico *iter* giapponese,

²⁵⁷ Ross, “Projection as Performance”, p. 251.

²⁵⁸ Sharp, *Behind the Pink Curtain*, p. 9.

basato su assistenti registi costretti a un più o meno lungo apprendistato prima di debuttare con film propri.²⁵⁹

I canoni del genere si consolidano nei tardi anni sessanta, con un numero di scene di sesso prestabilite, una lunghezza che si attesta al di sotto degli ottanta minuti, lunghe riprese statiche e pochi inserti, filmati in pochissimo tempo e con pochi set per lo più naturali. Il problema con cui questo genere si è sempre dovuto confrontare è quello della censura, legato allo Eirin (*Eiga rinri kitei kanri iinkai*, Commissione di autocensura cinematografica) e all'articolo 175 del codice penale, il quale dichiara i peli pubici oscenità (*waisetsu*), vietando quindi la rappresentazione esplicita dei genitali e dell'attività sessuale.²⁶⁰ Per questo motivo, l'immaginazione ha sempre rivestito un aspetto fondamentale nei *pinku*, portando i registi a sperimentare immagini allusive e nuovi modi di rappresentazione della sessualità per stimolare gli istinti carnali dello spettatore.

La grande libertà creativa permessa dal genere ha portato alcuni registi a intrecciare provocatoriamente sesso e politica, non senza polemiche. Tra i primi a farlo nel contesto del cinema erotico è Takechi Tetsuji,²⁶¹ protagonista di un famoso processo a causa della realizzazione di *Kuroi yuki* (黒い雪, Neve nera, 1965). Quest'opera, marcata da un esplicito anti-americanismo, diventerà un modello per i *pinku eiga* di carattere politico, incentrati sulla battaglia concettuale tra sesso represso e controllo statale repressivo, resa attraverso l'(ab)uso del corpo femminile. Da questo punto di vista la figura più influente è sicuramente quella di Wakamatsu Kōji che, con le sceneggiature di Adachi, produrrà alcune delle opere più sperimentali, quando non esplicitamente politiche, del genere. Wakamatsu è anche il regista dell'unica sceneggiatura scritta per i *pinku* da Terayama, *Chi wa taiyō yori mo akai* (血は太陽よりも赤い, Il sangue è più rosso del sole, 1966). Le sue opere, soprattutto quelle realizzate tra il 1968 e il 1972, lavorano all'interno dei codici del genere superandone però allo stesso tempo i confini, tanto che il regista stesso afferma: “all in all you can say that our

²⁵⁹ Non deve sorprendere, quindi, il fatto che molti registi giapponesi oggi affermati internazionalmente abbiano mosso i primi passi dietro la macchina da presa proprio con questo genere. Tra i tanti si citano qui Aoyama Shinji, Kurosawa Kiyoshi, Hiroki Ryūichi, Kobayashi Masahiro, Hara Kazuo, Suō Masayuki, fino ad arrivare al vincitore dell'Oscar per il film straniero nel 2009, Takita Yōjirō.

²⁶⁰ Solo nel 1991 lo Eirin ha soppresso il divieto riguardante i peli pubici, ma il confine tra ciò che si può e non si può mostrare è ancora ambiguo.

²⁶¹ Takechi è considerato il padre fondatore del *pinku* da quasi tutti i commentatori europei, mentre le fonti giapponesi sembrano ignorarlo. Questa differenza è dovuta al fatto che in Giappone Takechi è considerato soprattutto come regista teatrale, raggiungendo relativa fama negli anni cinquanta, tanto da fondare una sua casa compagnia, la Takechi Kabuki. La teatralità si riflette anche nei suoi film dove colori, suoni e corpi sono usati più come elementi espressivi che narrativi.

films were underground films with a sexy touch.”²⁶² Tuttavia Wakamatsu ha avuto un’influenza enorme su ogni aspetto del mondo del *pinku*, rappresentando un modello per tutti gli autori indipendenti per le invenzioni stilistiche, per l’abilità nel collegare politica, sesso, e violenza, e per le tecniche produttive in generale. Ha inoltre dimostrato come anche opere dal budget ridottissimo potessero essere qualitativamente valide, nobilitando il genere e contribuendo a farlo uscire da quella nicchia poi sdoganata definitivamente dai *roman porno* della Nikkatsu. Wakamatsu è stato infine il primo, e per molto tempo l’unico regista di *pinku* a poter vantare una collaborazione con la più importante compagnia di produzione indipendente del periodo, l’ATG.

1.3.4. Opere dell’ATG e theatricality

Il cattivo esito dell’esperienza di Shinema 57 aveva dimostrato come i film artistici potessero esistere solo se supportati da una rete di distribuzione efficace. L’occasione di muoversi in questa direzione si presenta quando la Tōhō decide di finanziare la creazione, il 15 novembre 1961, della *Nihon āto shiatā girudo* (Japan Art Theater Guild, da qui in poi “ATG”) che possiede un totale di dieci sale, la principale delle quali è il già citato Art Theater Shinjuku Bunka.

A partire dal 1962 l’ATG presenta film d’autore europei che non avevano trovato una distribuzione in Giappone, incontrando i gusti di un pubblico nuovo, fatto di cinefili, appassionati e addetti ai lavori. Nello stesso anno inizia anche la distribuzione di film giapponesi indipendenti, il primo dei quali è *Otoshiana* di Teshigahara, seguito da pellicole di Hani e Ōshima. Nuove sono anche le modalità di presentazione delle opere, tenute in cartellone per almeno un mese (la media per le *major* era di una settimana). Come si è visto, inoltre, lo ATSB diventa in questo periodo il centro della vita culturale di Shinjuku, grazie alla gestione di Kuzui Kinshirō che permette l’esibizione di compagnie *angura* dopo le proiezioni. La successiva apertura della saletta sotterranea Sasoriza crea poi uno spazio d’incontro per artisti provenienti da ambiti diversi, dando vita a una grande sinergia creativa.

Nel 1967 l’ATG inizia a svolgere anche il ruolo di produttore, con un modello che prevede un budget di dieci milioni di yen (le *major* normalmente ne investivano tra i quaranta e i cinquanta), equamente diviso tra la compagnia stessa e il regista.²⁶³ Questo limite condiziona inevitabilmente le produzioni, ma contribuisce anche alla loro cifra stilistica,

²⁶² Wakamatsu Kōji (intervista), “I didn’t care about movements”, in *Minikomi nr.70*, p. 62.

²⁶³ Per questo i film prodotti dall’ATG sono conosciuti anche col nome di *issenman en eiga* (film da dieci milioni di yen).

caratterizzata da scenografie astratte, ambienti chiusi, un ristretto numero di personaggi e una temporalità ben delimitata. Si tratta in ogni caso di opere provocatorie e innovative che mettono in luce le contraddizioni del Giappone postbellico, affrontate attraverso i *tabù* di violenza, anarchia ed erotismo. Nelle sue collaborazioni la compagnia privilegia gli autori della New Wave, tanto che il primo film prodotto con queste modalità è *Kōshikei* (絞死刑, L'impiccagione, 1968) di Ōshima, ma vi trovano spazio anche registi sperimentali come Terayama o cineasti provenienti dalle *major* come Masumura. L'ATG non designa quindi una spaccatura storica di per sé, ma certamente costituisce negli anni sessanta il più importante strumento di supporto al nuovo cinema, il quale è finalmente libero di sperimentare.

Queste sperimentazioni per la creazione di un linguaggio filmico innovativo sono rese possibili dal fatto che nell'ATG confluiscono le tre correnti precedentemente analizzate: il cinema sperimentale dei registi-studenti (e dei 'non registi' come Terayama), il documentario indipendente e il cinema di finzione dei registi provenienti dalle *major*. Come si potrà constatare nelle analisi di alcuni dei più importanti film prodotti dalla compagnia, si deve proprio all'amalgama degli elementi di queste fonti eterogenee la forte impronta intermediale che li contraddistingue. Nelle opere prese in esame sarà poi possibile introdurre il concetto di *theatricality* come inteso da Furuhata: "Theatricality so defined can thus extend to any relation between the staged performance and an assembled spectator, mediated or unmediated by the camera, and inside or outside the theater."²⁶⁴ In questo modo si inizierà a delineare l'intermedialità tra cinema e teatro del periodo, oggetto del prossimo capitolo.

Questo discorso si palesa sin dal primo film prodotto dall'ATG, il sopracitato *Kōshikei* di Ōshima, apoteosi della commistione di generi e dello spirito innovatore che contraddistingue la New Wave. Basato sul *Komatsugawa jiken*, il film inizia come un documentario sulla pena di morte, per poi spostarsi sul caso di R, uno *zainichi* condannato all'impiccagione per aver stuprato e ucciso una liceale. Eseguita la condanna, però, il corpo di R 'si rifiuta di morire', perde la memoria e non si riconosce più come R. I personaggi che rappresentano le istituzioni giapponesi, tra il grottesco e il drammatico, cercano quindi di ridurre R a essere 'se stesso', convincendolo della sua colpevolezza.

Attraverso un uso accentuato di quello che Burch definisce il *theatrical sign*,²⁶⁵ una delle caratteristiche principali della New Wave, gli ufficiali re-inscenano insieme a R il

²⁶⁴ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 56.

²⁶⁵ Usato per la prima volta in riferimento a *Nihon no yoru to kiri*, secondo l'autore, "together with the reference to Japanese film history, are the principal traits of Oshima's work over the next decade and a half".

crimine, ripercorrendo anche la drammatica infanzia del ragazzo, vissuto in condizioni di estrema povertà. In *Kōshikei* la componente di teatralità si palesa continuamente, rendendo esplicita la finzione dell'opera a più riprese, sia nei suoi elementi surreali, sia negli scarti di registro che portano il film dal documentario alla *fiction*. Il gioco delle parti, con personaggi che assumono ruoli diversi, è una componente tipica dell'*angura* ed è qui esplicitata dal *role play* che viene messo in scena per far ritrovare a R la memoria. A rafforzare maggiormente la *theatricality* sono anche scenografie come quella della stanza le cui pareti sono completamente ricoperte da quotidiani, con la quale Ōshima sembra voler rimarcare la presenza di un ulteriore livello di teatralità, quello del crimine su cui è basato il film: “the true attraction of the Komatsugawa Incident for Oshima lies in its glaringly theatrical nature, since the original crime had already contained elements of artefice and performance akin to the theatrical staging of a scripted drama in front of an audience.”²⁶⁶ Il *Komatsugawa jiken* può essere infatti considerato uno dei primi casi di spettacolarizzazione di un crimine da parte della stampa (i giornali alle pareti), trasformato in un evento mediatico che il pubblico/lettore è chiamato a consumare. Non a caso il regista nel finale si rivolge direttamente allo spettatore, complimentandosi con lui (nel famoso *anata mo, anata mo, anata mo...*) per aver assistito alla *rappresentazione*. Ōshima condanna in questo modo il pubblico, nascosto dietro al suo ruolo passivo e quindi implicitamente colpevole.

La pena viene infine eseguita una seconda volta, ma quando la botola si apre il cappio è vuoto. R infatti “accetta di essere R per il bene di tutti gli R,” ma rifiuta lo Stato che si arroga il diritto di uccidere un individuo, svelandone l'insita contraddizione. Il tema dell'identità viene trattato da una prospettiva sociale e politica, per la quale ci si aspetta che tutti gli R commettano crimini del genere, andando a toccare

explicitly the question of the social definition of the human subject. [The film] shows the definition of that subject in bourgeois thought and its contraction by an historically open definition, one that pinpoints how each human being's identity is in great part an effect of social codings.²⁶⁷

Il tentativo di far agire R come R, rappresenta anche la visione discriminatoria dei giapponesi sui coreani, presupponendone il fallimento nella società ed etichettandoli come criminali. Emerge così la problematica di individui, gli *zainichi*, a cui viene negato il proprio patrimonio

Introdotta da Ōshima, il *theatrical signs* per Burch “was to become central in the new Japanese cinema”. Burch, *To the Distant Observer*, p. 329.

²⁶⁶ Furuhashi, *Cinema of Actuality*, p. 77.

²⁶⁷ Dana Polan, “Politics as process in three films by Nagisa Oshima”, in *Film criticism*, Vol. 8 (1), 1983, p. 34.

culturale coreano, ma che, allo stesso tempo, non vengono riconosciuti come giapponesi, pur pretendendo che si comportino come tali. Questa ambiguità li rende di fatto privi di identità, vittime dell'imperialismo giapponese. Una visione sostenuta dal personaggio della sorella di R che per Desser coincide con quella della sinistra ortodossa, la quale però finisce col rappresentare gli *zainichi* con un altro stereotipo culturale.²⁶⁸ Secondo Ōshima, assieme al forte grido di denuncia contro la pena di morte, è stato proprio il tema dell'identità ad aver costituito la fortuna del film tra i giovani militanti. Per l'autore infatti, le contestazioni del periodo erano rivolte soprattutto ad indagare se stessi e gli altri, alla ricerca di un'identità all'interno di un presente caotico e incerto.²⁶⁹

Questo tema accomuna il film a *Ningen jōhatsu* di Imamura, il quale coniuga gli interessi fondamentali del regista e le sue due tendenze contrastanti: la ricerca dell'identità giapponese, qui intesa in senso più ampio e universale, e l'importanza della donna in essa sono esplorate sia sul versante realistico che su quello irrazionale. Rispetto a *Kōshikei* però, Imamura estremizza ancora di più il discorso sulla *theatricality* e sulla rappresentazione. La commistione di documentario e finzione raggiunge infatti una tale complessità da mettere in crisi la concezione stessa di 'realtà filmica' e la funzione della macchina da presa. Ancora una volta si tratta di un film che inizia come un documentario, in questo caso incentrato sulla ricerca di un uomo che sembra sparito nel nulla. Ad accompagnare l'intervistatore - unico attore professionista in mezzo a persone 'reali' - c'è la fidanzata dell'uomo. Inizialmente l'indagine viene eseguita scrupolosamente attraverso interviste e ricostruzioni, ma si assiste a un graduale disinteressamento per l'esito della ricerca, in favore delle azioni dei singoli individui in essa coinvolte. In quello che è un curioso cortocircuito tra realtà e finzione, ci si accorge come i ruoli vadano gradualmente mutando e le dinamiche del film muovano la vicenda su un piano differente. Col tempo, infatti, la fidanzata dell'uomo scomparso inizia a mostrare interesse per l'intervistatore, innamorandosene. Di fronte a questo sviluppo, l'attore si mostra confuso e sembra perdere la propria identità nel duplice ribaltamento di ruoli che si verifica: l'attore smette i suoi panni per diventare una persona reale (in quanto soggetto amato), mentre la ragazza diventa l'attrice dell'imprevista storia d'amore. In questo modo "the confusion of roles and the partial abandonment of the search, which is an abandonment

²⁶⁸ Cfr. Desser, *Eros plus massacre*, p. 154.

²⁶⁹ Cfr. Ōshima Nagisa (intervista), "Trent'anni dopo", in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 216.

of the film's narrative, its ostensible subject, highlight the essentially irrational nature of human behavior, discourse, and interaction.”²⁷⁰

L'abbandono della linearità narrativa, la confusione dei ruoli e il cambio di registri portano infine al crollo della realtà filmica, mettendo a nudo gli artifici della ricerca. L'occhio della cinepresa influisce sugli eventi rendendo impossibile uno sguardo imparziale così che, dalla pretesa invisibilità della prima parte, diventa man mano sempre più invadente, fino a palesarsi nel finale. Dopo continui depistamenti, il regista svela infine la teatralità dell'opera e assolve perfettamente al concetto di *theatricality* espresso in precedenza. Come in *Kōshikei*, questa si palesa a partire dalla fluidità con la quale i personaggi passano da un ruolo all'altro e dalla relatività della verità, costantemente rivelata e poi smentita. Si aggiunge però, rispetto al film di Ōshima, un ulteriore livello di complessità, poiché allo spettatore non è permesso capire, se non nell'ultima parte del film, quando la rappresentazione è in atto e quando ciò che viene ripreso è 'reale'. Un altro punto di contatto tra le due opere è l'uso teatrale della scenografia che qui è anche il primo elemento a svelare l'artificio filmico, nella scena in cui le pareti del *kissaten* cadono rivelandone la natura di set cinematografico. Nelle interviste che chiudono il film, fonici, operatori e perfino Imamura sono costantemente *in campo*, portando a ripensare il film come atto performativo in grado di trasformare la realtà, abbattendo le barriere tra documentario e *fiction*. Lo scopo originario del documentario, la ricerca dell'uomo scomparso, viene quindi abbandonato, soccombendo alla celebrazione della forza del cinema e della sua capacità di interagire con il reale.

In quanto a scomposizione del testo filmico e a opere che esaltano la *theatricality*, pochi lungometraggi di questo periodo superano *Erosu purasu gyakusatsu*,²⁷¹ generalmente considerato uno dei picchi della New Wave. Yoshida mette in scena la vita di Ōsugi Sakae²⁷² e delle donne a lui vicine, alternando il presente del 1969 al passato (1916-23), comparando le battaglie politiche e sessuali degli studenti radicali Eiko e Unema con quelle di Ōsugi nel primo Novecento. Passato e presente non sono però univoci, il passato viene re-inscenato confluendo nel presente, fino a far comparire i personaggi storici in ambientazioni contemporanee. Demiurgo del tutto è la fantasia/memoria storica di Eiko, confermando nuovamente la centralità della figura della donna per i registi della New Wave. La sua volontà

²⁷⁰ Desser, *Eros plus massacre*, p. 82.

²⁷¹ Il film è solamente distribuito dall'ATG. Infatti, nell'impossibilità di farlo rientrare nei canonici dieci milioni di yen, viene prodotto dalla compagnia di Yoshida, la Gendai eigasha.

²⁷² Ōsugi Sakae (1885-1923), leader del socialismo anarchico di inizio Novecento. Il suo atteggiamento, nella sfera politica come in quella sessuale, suscitò scandalo nel Giappone degli anni dieci e venti. Viene ucciso dalla polizia il 16 settembre 1923, tra le macerie provocate dal grande terremoto del Kantō.

di ricostruire gli eventi mette in crisi la percezione dello spettatore nel distinguere tra realtà e fantasia, facendo emergere la pluralità dei punti di vista con i quali la realtà e la Storia possono essere interpretati. Il tempo viene quindi visto come “the living memory of history which dialectically interacts with the present, the multidimension existence of the modern world.”²⁷³

Come si può intuire dalla natura metalinguistica dell’opera, grande importanza riveste il *theatrical sign*, reso esplicito dal continuo andirivieni tra passato e presente, tra realtà e immaginazione. Grazie ad esso il realismo viene costantemente negato per permettere una concezione stratificata della storia, rappresentata dal *re-inscenamento* di eventi cruciali, come l’accoltellamento di Ōsugi, ripetuto per tre volte con varianti diverse. Burch giudica la scena “the finest cinematic reflection I have seen on histrionic death; in it, the conventional representation of personal catastrophe is distanced and at the same time given a tragic dimension by the paroxysmically repetitious inscription.”²⁷⁴ Con la presenza di figure trascendenti, il film condivide con molte delle opere *angura* quella concezione di tempo multidimensionale che permette all’individuo di raggiungere una sorta di catarsi. Non è un caso che l’opera si concluda solo una volta che Eiko riesce a capire la natura dei suoi desideri - sessuali e politici - grazie alla ricostruzione immaginata della vita di Ōsugi. La teatralità dell’opera è inoltre accentuata dallo stile di Yoshida che fa largo uso della composizione decentrata dell’immagine e del carattere radicalmente disgiuntivo del *découpage*, con inquadrature che non coincidono quasi mai tra loro. Si viene così a creare un ulteriore elemento di distanza, accentuato dall’effetto surreale creato dalla sovraesposizione della fotografia.

Il pensiero di Ōsugi rivela alcuni punti in comune sia con il nuovo cinema degli anni sessanta, sia con la concezione del mondo dei giovani sessantottini. Per il pensatore, infatti, l’uomo giapponese è oppresso da vincoli sociali che ne limitano la creatività, la quale può essere ritrovata con la distruzione consapevole del proprio passato culturale. Bisogna rigettare i tradizionali vincoli etici di altruismo e auto-negazione in favore di un individualismo che non serva solo a soddisfare i desideri personali, “but to forge a new society in which individuals would no longer allow themselves to be docile victims of the state.”²⁷⁵ Nonostante Ōsugi si scagli contro lo *status quo* mettendone in evidenza le falle e le ipocrisie, non riesce

²⁷³ Desser, *Eros plus massacre*, p. 205.

²⁷⁴ Burch, *To the Distant Observer*, p. 349.

²⁷⁵ Thomas A. Stanley, *Osugi Sakae. Anarchist in Taisho Japan: The creativity of the Ego*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 170.

però a integrare le sue invettive con una visione costruttiva del mondo, poiché le radici del suo pensiero affondano nell'anarchia e nel desiderio di distruzione.²⁷⁶ Analogamente, nei registi della New Wave la volontà distruttrice e la ricerca di un'identità sono strettamente legate alla vitalità (intesa anche nelle sue forme violente) e alla sessualità. Questi elementi sono stati però rigettati dalla cultura dominante, portando così alla morte di Ōsugi, del movimento studentesco e della New Wave stessa, al volgere degli anni settanta.

È opportuno infine notare come anche un altro film di Yoshida prodotto dalla ATG, *Kaigenrei*, sia sostenuto da una messa in scena altamente teatrale, alla quale ha contribuito sicuramente anche la sceneggiatura scritta da Betsuyaku Minoru. Si tratta nuovamente di una riflessione su un personaggio storico, Kita Ikki, e sull'incidente del *ni-ni-roku*,²⁷⁷ messo in correlazione con il presente come simbolo della delusione dei giovani, traditi dall'utilitarismo della classe dirigente.

Come si è visto, un comune denominatore delle opere ATG è l'analisi del rapporto tra realtà e finzione, e l'uso del *theatrical sign* come elemento fondamentale di questa ricerca. Nel 1969, Shinoda porta alle estreme conseguenze entrambi gli aspetti in *Shinjū ten Amijima*, esaltando l'intermedialità dell'opera attraverso il coinvolgimento, alla sceneggiatura, della poetessa Tomioka Taeko e, alle musiche, di Takemitsu Tōru, anche autore dell'adattamento radiofonico da cui è tratto il film. Si tratta di un *jidaigeki* anomalo, ispirato a uno dei più famosi lavori di Chikamatsu Monzaemon, basato sul tema dello *shinjū* (il doppio suicidio d'amore) e sul legame tra *giri* e *ninjō* a esso correlato.²⁷⁸ La vicenda è introdotta in maniera meta-cinematografica dal regista stesso che, parlando al telefono con Tomioka, 'presenta' indirettamente il film svelandone il carattere finzionale. Il *plot* è tipico del *bunraku*: un uomo sposato (Jihe) si innamora di una cortigiana (Koharu) che però non può riscattare. Quando la moglie (Osan), l'unica a capire i sentimenti dell'uomo, è costretta ad abbandonarlo, Jihei decide di intraprendere con l'amante il viaggio che li porterà a commettere lo *shinjū*.

²⁷⁶ Cfr. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, p. 97.

²⁷⁷ Ultimo di una lunga serie di attentati e incidenti, guidati ideologicamente dal *tennōsei fashizumu* (fascismo del sistema imperiale) formulato da Kita Ikki. Il 26 febbraio 1936 (*ni-ni-roku* sta per 2/26) circa 1.400 soldati giapponesi, prendono possesso degli uffici governativi e uccidono alcuni importanti ufficiali, dichiarando di non ritirarsi finché il governo non attuerà un piano di riforme. La ribellione viene stroncata quattro giorni dopo, con l'esecuzione di tredici ufficiali e sei civili, tra i quali lo stesso Kita. Questo personaggio, pur facente parte della destra giapponese, sembra aver avuto un certo impatto sui registi della New Wave, apparendo in diversi film quali *Kaigenrei*, *Ai no koriida* (L'impero dei sensi, 1975), *Yūkoku* (Patriottismo, 1966) e *Kenka ereji* (Elegia del combattimento, 1966). Kita rappresenta infatti l'uomo che ama il suo paese, ma è profondamente insoddisfatto della propria classe dirigente.

²⁷⁸ Rispettivamente il "dovere" e le "passioni umane", la cui contrapposizione è uno dei nuclei tematici fondamentali del teatro giapponese, poi ripreso anche, tra gli altri, dagli *yakuza eiga*.

Dopo l'introduzione di Shinoda, la *rappresentazione* si apre simbolicamente con il protagonista che attraversa un ponte, luogo di confine tra le tensioni dialettiche di realtà/finzione, cinema/teatro, vita/morte. Nel film, però, risulta impossibile distinguere tra ciò che è reale e ciò che non lo è. Infatti, se da una parte non vi è mai la certezza di assistere a un evento reale, dall'altra la finzione non diventa mai totale, perché “è impossibile vedere la realtà, così come non si può costruire razionalmente la finzione.”²⁷⁹ Quest'ultima viene rafforzata dalla presenza in scena dei *kuroko* (usati in maniera innovativa anche in alcune opere *angura* coeve) che svolgono soprattutto la funzione di assistenti di scena. Tuttavia, la loro presenza rappresenta anche l'elemento più 'reale' all'interno della finzione del dramma. Si trovano infatti nella stessa dimensione dello spettatore poiché, pur vivendo dentro la finzione, hanno allo stesso tempo il potere di controllarla, andando così a rappresentare l'ineluttabilità del destino che accompagna i protagonisti verso la morte. Il film dichiara la sua *theatricality* anche nell'uso stilizzato delle scenografie, soprattutto nella contrapposizione tra le pareti del quartiere di piacere, graficamente segnate dalle riproduzioni di stampe di periodo Edo (le passioni umane), e le scene in 'interni' (per quanto questa distinzione sia erronea) nella casa di Jihei, costellate da *kanji* (il dovere). Il bianco e nero enfatizza ulteriormente questo dualismo, così come l'effetto scenico dei *kuroko* vestiti di nero, mentre de-enfatizza i personaggi, riducendoli a elementi grafici. A mettere in crisi la realtà filmica è anche l'utilizzo della stessa attrice, Iwashita Shima (moglie di Shinoda), nel duplice ruolo di moglie e amante. Pratica comune nel teatro tradizionale giapponese, questo espediente è tuttavia usato in maniera creativa, richiamando la funzione che la molteplicità dei ruoli assume nell'*angura*: “Set in the world of *ukiyo-e*, Iwashita-as-Koharu becomes part of an artistic/erotic amalgam; set in the world of lattice windows and checked walls, Iwashita-as-Osan merely represents *giri*. [...] They are two sides of woman, one side compensates for the other.”²⁸⁰

Il finale, con i protagonisti che giungono nel luogo designato per il loro suicidio, esalta la contrapposizione tra cinema e teatro. La camera infatti inquadra uno spazio aperto, lo spazio libero del cinema, contrapposto a quello chiuso e limitato del palcoscenico; uno spazio nel quale i due sono momentaneamente liberi dalla finzione teatrale e dai ruoli loro imposti. Il legame/vincolo con il teatro, sancito irrevocabilmente dalla scena iniziale, viene per un attimo spezzato e la marionetta diventa di 'carne'. È però la rigidità del teatro stesso a imporre ai due

²⁷⁹ Shinoda Masahiro (intervista), “Classici letterari e Nuovo Cinema”, in Muller; Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù*, p. 201.

²⁸⁰ Desser, *Eros plus massacre*, p. 177.

la morte, rappresentata dalla comparsa di un *kuroko* che riporta i protagonisti nella loro dimensione fittizia, porgendo a Jihei la spada con la quale ucciderà Osan, per poi impiccarsi.

Shinoda tornerà a trattare il tema del teatro, questa volta in funzione gioiosa e liberatrice, nell'adattamento di uno *shiranamimono* (storie di ladri), i cui protagonisti *outsider* ispirano spesso i registi della New Wave. Sceneggiato da Terayama, *Buraikan* verrà analizzato nel prossimo capitolo, in quanto rappresentativo di alcuni elementi che caratterizzano l'intermedialità tra cinema e teatro del periodo.

Se paragonato alle opere sinora prese in considerazione, *Hatsukoi. Jigoku hen* non mostra certamente lo stesso grado di interazione con il teatro del periodo. Tuttavia risulta importante inserirlo in questo contesto poiché, oltre a essere considerato uno dei risultati più alti raggiunti dalla New Wave, è l'unica sceneggiatura per un film ATG scritta da Terayama. Questo "canto d'amore dedicato alla giovinezza violata dagli adulti"²⁸¹ vede protagonista Shun, un giovane impotente vittima di abusi da bambino, che si innamora di Nanami, una modella di foto erotiche. Shun è inizialmente incapace di consumare il rapporto con la ragazza, ma quest'ultima lo aiuta gradualmente a superare i propri timori. Tuttavia, mentre si sta dirigendo all'incontro decisivo con Nanami, il ragazzo muore investito da una macchina.

Come nei suoi film precedenti, Hani sceglie un approccio documentaristico e decide di girare in *location* con attori non professionisti, convogliando nella pellicola spontaneità e realismo che permettono di affrontare il sesso nella sua quotidianità. La trama principale viene costantemente de-enfatizzata per concentrarsi su azioni e particolari che sembrano slegati dalla vicenda primaria. Una scelta, questa, che riflette la concezione del cinema del regista: "Qualsiasi elemento può entrare a far parte di un mio film, perché il suo orizzonte è assolutamente aperto."²⁸² La pellicola risulta quindi narrativamente frammentata, anche per mezzo di frequenti *flashback* che svelano i punti di vista dei due protagonisti. Questi sono personaggi molto diversi, ma simili nell'incapacità di comunicare i propri sentimenti a causa di traumi pregressi. Dall'incontro delle solitudini dei due protagonisti emerge il problema del rapportarsi con l'altro, di creare uno spazio che permetta la comunicazione. Liberandosi dei fardelli del passato, il regista intende caricare: l'atto sessuale "di quel significato relativo al contatto con gli altri che gli uomini cercano sempre di stabilire. Anche facendo dei film ho

²⁸¹ Novielli, *Storia del cinema giapponese*, p. 215.

²⁸² Hani, "Per una poetica dello spazio aperto", p. 191.

provato la stessa sensazione di scoprire poco a poco questa libertà nel contatto con gli altri. Ma si tratta di un elemento nascosto, e forse è soltanto un'illusione.”²⁸³

I problemi sessuali dei protagonisti sono messi in correlazione con la politica oppressiva del Paese. Un'oppressione che diventa anche fisica negli anni sessanta e che mortifica la spontaneità dei giovani, imbrigliandoli nell'etica della socialità. L'onnipresenza dell'Autorità vorrebbe così spegnere anche gli istinti sessuali che però, come in *Erosu purasu gyakusatsu*, prorompono nei periodi di instabilità con la loro carica liberatoria. L'esperienza di Nanami nel mondo della pornografia, un tema poche volte trattato anche dai registi della New Wave,²⁸⁴ permette al regista di riflettere sulla mercificazione del corpo femminile e sul ruolo della donna nella società e nel cinema. Come il suo lavoro di modella di nudi dimostra, Nanami rappresenta una proiezione fisica del desiderio maschile, usato, come già in Imamura, come fonte di ispirazione per l'uomo. La ragazza però rigetta questo ruolo passivo e, grazie alla sua femminilità, prende parte attiva nella narrazione, aiutando Shun a superare l'impotenza e collocandosi in quella categoria di donne più forti degli uomini, spesso protagoniste nei film della New Wave.

Dei film dell'ATG finora trattati, *Hatsukoi. Jigoku hen* è sicuramente quello dove il *theatrical sign* è meno preponderante, ma non del tutto assente, come nella scena in cui Shun viene ipnotizzato dallo psichiatra. Le sue fantasie vengono infatti proiettate e materializzate su uno schermo, palesando la finzione filmica. In un'altra sequenza invece, i protagonisti guardano il film realizzato da un amico, intitolato non casualmente *Hatsukoi no kiroku* (Cronaca del primo amore), attraverso il quale Hani riflette sulla funzione del *medium* e, non senza ironia, sui temi e sullo stile della sua stessa opera. Fare cinema diventa così un'attività diegetica e il film nel film arriva a rappresentare “a virtual compedium of clichés about amateur filmmaking-overwritten narration, poor cinematography, jerky camera movements, and jump cuts. By Hollywood's standard, Hani's film itself could be accused of amateurism.”²⁸⁵ Non è certo questo però il motivo per il quale Terayama non amò la messa in immagini della sua sceneggiatura che considerava, nelle parole del suo collaboratore Morisaki Henrikku, “an obscene, sado-masochistic film, failing entirely to convey the poetic vision of

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Ma perfettamente comprensibile se si pensa che il co-sceneggiatore è Terayama, il cui immaginario pullula di personaggi reietti e 'fuori casta'.

²⁸⁵ Desser, *Eros plus massacre*, p.197.

the screenwriter.”²⁸⁶ Terayama riutilizzerà quindi la sceneggiatura per darne una sua versione, nella forma di un disco musicale intervallato dalla narrazione.

Sperimentazione artistica e contestazione politica vanno di pari passo nella Shinjuku degli anni sessanta, dove l’attività svolta dall’ATG ha avuto sulla scena artistica una tangibile influenza che perdura ancora oggi. Come ricorda Kuzui, i film della compagnia sono infatti anche il frutto della particolare realtà politica dell’epoca:

There were a lot of demonstrations and riots going on between 1960 and 1970, Shinjuku was like a battlefield. [...] What was happening on the streets was actually far more radical than any films or theatre productions could ever be. This definitely had an impact on the ATG projects.²⁸⁷

Come si è visto tuttavia, nei primi anni settanta si verificano importanti cambiamenti, sia in ambito politico che culturale. Il *climax* del movimento studentesco rappresentato dall’*Asama sansō jiken* si rispecchia nella realizzazione di un film ATG come *Tenshi no kōkotsu*. Diretto da Wakamatsu e scritto da Adachi, è vicino alla realtà di quei giorni più di ogni altro film, tanto che proprio durante le riprese “stavano avvenendo uno dopo l’altro episodi di violenza, proprio come raffigurati nel film, tanto che si diceva che sembrava proprio come se il film li avesse previsti.”²⁸⁸ Le relazioni di Wakamatsu con esponenti dei gruppi militanti erano note e portano la polizia a sospettare un suo coinvolgimento negli attacchi ai *kōban* verificatisi nello stesso periodo. In realtà l’unica colpa attribuibile al film è quella di essere stato “too lucid in anticipating things that were about to happen [...] The film was clearly ahead of its time.”²⁸⁹ Wakamatsu aveva già dovuto affrontare problemi distributivi, ma in questo caso, a causa dei controlli delle forze dell’ordine e delle pressioni della Tōhō, *Tenshi no kōkotsu* viene addirittura rifiutato dagli stessi gestori delle sale ATG, con l’unica eccezione dello ATSB. Infine, proprio quando viene fissato il giorno della *premiere* per il primo marzo 1972, si verifica l’*Asama sansō jiken* che aumenta ulteriormente la tensione attorno al film. Ciononostante, viene proiettato dieci giorni dopo e, secondo Wakamatsu, nel solo primo giorno oltre mille e seicento persone accorrono da tutto il Giappone per vederlo.²⁹⁰

²⁸⁶ In “Interview with Henrikku Morisaki”, *Eiga Gogo*, 12 ottobre 2008. <http://eigagogo.free.fr/en/interview-henrikku-morisaki.php> (ultimo accesso: 2/10/2016)

²⁸⁷ Kuzui Kinshirō (intervista), “I think it was my life”, in *Minikomi n.70*, p. 56.

²⁸⁸ 「映画は連合赤軍の事件より先にできていたんだけど、映画で描いたのとそっくりな事件が次々と起こってね、まるで一連の事件を予見していたような映画だって言われた」 Wakamatsu, *Jikō nashi*, p. 17.

²⁸⁹ Kuzui, “I think it was my life”, p. 56.

²⁹⁰ Cfr. Wakamatsu, *Jikō nashi*, p. 17.

Tenshi no kōkotsu diventa così il punto in cui la ‘nuova onda’ del cinema giapponese si infrange, per portare alla luce le contraddizioni nella cultura e nella società del 1972. La contiguità tra schermo e realtà raggiunge il suo apice e la violenta reazione delle forze dell’ordine testimonia il fatto che “the spectacle unfolding inside a movie theater had to be separated from the spectacle unfolding on the streets. [This] reflects a more general drive toward the intense management and securitization of urban space at the beginning of the 1970s.”²⁹¹ Come si è visto, infatti, negli anni settanta il Giappone - e Shinjuku nello specifico - vengono resi spazi ‘sicuri’, disinnescandone la carica eversiva. Con la fine della stagione dei movimenti studenteschi, anche il periodo che collega sperimentazione artistica e contenuti politici volge al termine, favorito dalla difficile situazione economica che i principali registi della New Wave si trovano ad affrontare. Ad esempio Ōshima nel 1972 è costretto a chiudere la *Sōzōsha* e dirigerà cinque lungometraggi nei trent’anni successivi, mentre Yoshida dopo *Kaigenrei* tornerà alla regia solo nel 1986. Molti registi vengono (re)inglobati nel sistema delle *major*, lavorano per la televisione, o si auto-esiliano nel sottobosco dei documentari e dei film sperimentali.

L’ATG stessa deve fronteggiare gravi problemi finanziari, così che *Den’en ni shisu* di Terayama diventa l’ultimo film prodotto dalla compagnia a essere proiettato allo ATSB. Con il declinare dello spirito dell’epoca, i film ATG sembrano fuggire dalla realtà urbana contemporanea per prediligere ambientazioni rurali che si rivolgono al passato. La metà degli anni settanta segna una svolta verso un cinema più convenzionale, caratterizzato però dalla promozione di giovani registi di talento respinti dalle principali compagnie di produzione, come Hasegawa Kazuhiko. Il lavoro svolto tra il 1968 e il 1974 ha comunque prodotto alcune delle opere più importanti del cinema giapponese e ha costituito la spina dorsale delle produzioni indipendenti del Paese fino agli anni ottanta.

1.4. CONSIDERAZIONI FINALI

La New Wave ha provato a realizzare film con contenuti e forme capaci di rivelare le contraddizioni della società giapponese degli anni sessanta. Tuttavia, un’avanguardia può nascere solo in un clima di libertà politica, anche se spesso assume una posizione ostile al sistema democratico. Non a caso, la maggior parte dei lavori iniziali della New Wave sono

²⁹¹ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 193.

stati prodotti dalla Shōchiku, una ‘devianza’ all’interno di una delle industrie cinematografiche più rigide al mondo che Richie giustifica in meri termini commerciali:

La ragione per cui un’industria rigida e restrittiva si è permessa un’avventura così “rivoluzionaria” come quella del Nuovo Cinema è dovuta al fatto che il prodotto non vendeva affatto e i vertici delle case di produzione erano estremamente preoccupati. [...] Se queste idee [dei registi della New Wave] erano davvero rappresentative di come la pensavano i giovani, allora si doveva ascoltare quanto avevano da dire i registi dell’ultima generazione, dal momento che era proprio la fascia delle nuove leve di spettatori quella che le compagnie volevano conquistare.²⁹²

Se la New Wave è stata controllata in qualche modo dall’alto, si può d’altra parte notare come lo scardinamento dello *studio system* sia, appunto, avvenuto dall’interno. Mai come negli anni sessanta, una generazione di registi ha auspicato, a partire dal ‘manifesto’ di Masumura, la distruzione della tradizione cinematografica precedente. Le condizioni affinché ciò potesse avvenire sono rintracciabili sia sul versante tecnico che su quello politico. Nel primo caso, le innovazioni tecnologiche hanno agevolato il distacco dai codici stilistici precedenti. L’introduzione del colore e del formato Cinemascope, inizialmente imposti dalle *major*, sono stati sfruttati in maniera creativa, fino a sovvertirne lo scopo originario, ovvero quello di una maggiore spettacolarità. Sul versante politico, già nel 1963 Ōshima afferma: “L’*Anpo tōsō* è stato uno dei più importanti punti di svolta anche per il destino dell’arte giapponese del dopoguerra.”²⁹³ Non è difficile infatti vedere nella volontà innovatrice dei registi della New Wave lo specchio di una gioventù che cercava di rimodellare, o forse solo distruggere, il concetto di Autorità, spinta da un profondo desiderio di cambiamento e di ribellione all’oppressione statale.

La radicalizzazione del linguaggio cinematografico, derivata anche da questo stretto rapporto tra cinema e politica (un fenomeno comune ad altri paesi in questo periodo), in Giappone passa fundamentalmente attraverso due elementi distintivi che portano al superamento del realismo e della narrazione convenzionale. Innanzitutto il confine tra realtà e finzione viene continuamente messo in discussione attraverso una problematizzazione della realtà filmica stessa. Nei film ATG qui analizzati sono spesso annullate le distinzioni razionali tra passato e presente o addirittura, come in *Erosu purasu gyakusatsu*, tra vivi e morti, in

²⁹² Richie, “Dalla pratica alla teoria”, p. 63.

²⁹³ 「安保闘争は日本の戦後芸術の運命にとっても最も大きな一つの転回点であった」 Ōshima, “Sengo Nihon eiga no jōkyō to shutai” [Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra], in Ōshima, *Sengo eiga. Hakai to sōzō*, p. 186.

modo da sovvertire l'ordine del reale. Il cinema non si accontenta più di leggere la realtà in maniera 'piana', ma cerca di abbracciarne la complessità, senza doverla (o poterla) ricondurre a una singola versione. Questa molteplicità dei piani del 'reale' induce a prendere in considerazione l'altro elemento caratteristico, ovvero la contaminazione fra i media, combinati con una libertà e una immediatezza precedentemente impensabili.²⁹⁴ Per fornire una rappresentazione sfaccettata della realtà, i registi della New Wave hanno infatti sperimentato con i rispettivi linguaggi di fotografia, poesia, fumetto, musica, e hanno dimostrato un particolare interesse nei confronti del teatro. All'analisi del rapporto privilegiato tra quest'ultimo e il cinema - caratteristico del periodo in oggetto - sarà dedicato il prossimo capitolo, permettendo così di introdurre la figura di Terayama Shūji, regista e drammaturgo nei cui lavori dei primi anni settanta emerge con più chiarezza questa ricerca. In tal modo sarà possibile rileggere la storia della New Wave in relazione alle altre arti e, soprattutto, stabilirne l'importanza in quanto progenitore di quel cinema il cui sviluppo intermediale appare sempre più marcato in tempi moderni.

Nel presente capitolo si è tentato di introdurre nelle loro linee generali e, al tempo stesso, di mettere in relazione quattro differenti aspetti del Giappone degli anni sessanta: l'*Anpo tōsō*, la *Shinjuku bunka*, l'*angura* e la New Wave. Comprendendo la contiguità di questi fenomeni, risulterà più semplice analizzare il rapporto tra cinema e teatro attraverso il lavoro di Terayama. La nascita della New Wave da una parte, e dell'*angura* dall'altra - entrambi in risposta alla tradizione precedente - è infatti collegata inestricabilmente al clima politico dell'epoca, caratterizzato dalle lotte studentesche. Altrettanto importanti per lo sviluppo delle due avanguardie sono stati, poi, i fattori che hanno portato Shinjuku a diventare l'epicentro culturale del Giappone per tutti gli anni sessanta, riunendo nello stesso quartiere le istanze più radicali di arte, politica e cultura popolare. La fitta rete di corrispondenze venutesi a creare ha contribuito non solo a connotare i film di una forte coscienza sociale, ma ha reso possibile anche gli straordinari esperimenti intermediali che hanno contraddistinto le varie espressioni artistiche del periodo:

wide-ranging explorations in an experimentation that energetically crossed, combine, and quoted previously distinct genres, in part as an effect of its primary rejection of given categories. As large-scale protest returned in the second half of the 1960s, a

²⁹⁴ Cfr. Roberta Novielli, "First traces of media contamination in Japanese cinema of the 1960s", in *Minikomi* n.70, p. 36.

discourse of direct action in the everyday world was taken up in a variety of forms, including by the protest movement participants themselves.²⁹⁵

Di conseguenza, quando i due elementi dai quali avevano attinto sono venuti meno, anche le avanguardie ne hanno risentito. I cambiamenti nell'arte sono infatti guidati da forze esterne, politiche ed economiche, come il definitivo consolidamento del Potere con la firma dell'Anpo del 1970 e lo sfaldamento del movimento studentesco dopo i fatti di Asama. In una sorta di effetto domino, questo ha portato negli anni settanta a ripensare gli spazi urbani come Shinjuku, normalizzati e modellati a misura di consumatore. A nulla varranno i 'sabotaggi' della quotidianità attuati dagli *street play* di Terayama o dagli *happening* degli Hi Red Center per invertire il processo. In tal senso, nel Giappone del *boom* economico, il crescente benessere ha sicuramente contribuito affinché le persone si ritirassero dagli imperativi politici al volgere del nuovo decennio. Fattori interni hanno poi facilitato il declino di questa stagione, soprattutto per quanto riguarda il cinema, dove la crisi del logoro sistema delle *major*, il ridimensionamento dell'ATG e il ripiegamento verso un cinema più personale degli autori principali, hanno sancito la fine della New Wave. Un processo analogo è stato riscontrato nell'*angura* che, per quanto abbia continuato a crescere ed evolversi, è andato tuttavia incontro a una progressiva fuga nel regno del puro intrattenimento, particolarmente evidente negli anni ottanta. Uno sviluppo che si è accompagnato a sempre maggiori finanziamenti privati, concretizzatisi nei "piccoli teatri" costruiti nei centri commerciali, i quali hanno così inglobato un movimento nato come contro-culturale e *underground*.

²⁹⁵ Marotti, *Money, Trains, and Guillotines*, p. 312.

Capitolo II

FILM D'OMBRE

L'intermedialità tra New Wave e *angura* nell'esempio di *Sho o suteyo machi e deyō*

2.1. PREMESSA E CONTESTUALIZZAZIONE

Il cinema ha avuto un rapporto privilegiato con il teatro sin dalle sue origini, quando ha fatto affidamento su di esso per consolidare le proprie pratiche narrative: “the narrative structures and visual devices of cinema, including the close-up and the fade-in/fade-out, and parallel editing, had all been fully developed on stage before becoming the foundations of the new medium’s language, at least in its narrative forms.”¹ In Giappone questa affermazione risulta particolarmente veritiera, nella misura in cui il cinema delle origini si è affidato in maniera quasi incondizionata al teatro tradizionale, e specificamente al *kabuki* e al più moderno *shinpa*.² Nel primo decennio dall’introduzione del medium cinematografico in Giappone (indicativamente fino al 1912), la dipendenza è stata tale da non permettere lo sviluppo di una vera e propria grammatica filmica.³ Dal punto di vista narrativo, il cinema giapponese delle origini fa largo uso del repertorio teatrale, in particolare di quello del *kabuki*, tanto che il concetto di sceneggiatura è “virtually unknown.”⁴ Inizialmente godono di grande successo i cosiddetti *engeki jisssha eiga* (演劇実写映画, “film di teatro dal vivo”), ai quali seguono i primi tentativi di adattamento cinematografico come quello del popolarissimo *Kanadehon chūshingura* (仮名手本忠臣蔵, I quarantasette ronin, lett. “Esempio scritto in kana di ‘La tesoreria dei servitori fedeli’”)⁵ o di *Goban Tadanobu* (碁盤忠信, Tadanobu della scacchiera

¹ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, New York, Routledge, 2008, p. 11.

² Tra gli altri si vedano: Keiko McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994; Donald Richie, *Japanese Cinema: An Introduction*, Hong Kong, Oxford University Press, 1989.

³ Cfr. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, p. 23.

⁴ *Ivi*, p. 44.

⁵ Si contano almeno quarantacinque varianti cinematografiche dell'opera tra il 1907 e il 1925, la prima delle quali è quella di Konishi Ryō, *Chūshingura godan* (Quinto atto de 'I 47 ronin', 1907). L'opera originale è attribuita a Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū e viene inizialmente concepita per il *buraku* nel 1748, per poi essere adattata l'anno successivo per il *kabuki*. Cfr. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, p. 41.

di *go*, 1909), con l'eccezionale coppia formata dal regista Makino Shōzō e dall'attore Onoe Matsunosuke, protagonista di centinaia di pellicole riconducibili a questo genere. L'utilizzo di alcuni specifici espedienti narrativi e di messa in scena conferma la dipendenza del cinema dal teatro, a partire dall'impiego degli *onnagata* (attori maschili che interpretano ruoli femminili, una consuetudine che sparisce solo nei primi anni venti), passando per la figura del *benshi* (narratori e commentatori dei film - fino all'introduzione del sonoro - che richiamano le figure dei *gidayu*, narratori-cantori nel *bunraku*),⁶ per finire con l'uso delle inquadrature in campo lungo. Queste prevedono la cinepresa "in asse con il palcoscenico, ricreando l'angolo visuale ideale dello spettatore, con gli attori che si muovevano frontalmente rispetto alla platea,"⁷ dando appunto l'idea di una rappresentazione teatrale.

Ciò che avviene negli anni sessanta e settanta - in particolare nel periodo compreso tra il 1967 e il 1974 - rappresenta però un nuovo modo di concepire la relazione tra i due media. Come si è tentato di illustrare nel precedente capitolo, la condivisione degli stessi spazi culturali da parte dell'avanguardia cinematografica e di quella teatrale ha portato a una serie di collaborazioni, risultanti nella contaminazione fra media le cui caratteristiche intrinseche sono state ripensate e adattate in ottica intermediale. Negli studi sinora condotti, la narrativa dominante sull'argomento è stata quella del *theatrical sign*, proposta da Burch nel suo seminale *To the Distant Observer* e ulteriormente approfondita da Desser nella prima monografia in lingua inglese dedicata alla New Wave degli anni sessanta, *Eros plus Massacre*. Per Burch il *theatrical sign* "was to become central in the new Japanese cinema"⁸ a partire da *Nihon no yoru to kiri* di Ōshima. Lo studioso riscontra infatti nei film di quest'ultimo, e in quelli di registi come Yoshida e Matsumoto, l'impiego di elementi teatrali che servono principalmente ad aumentare e rimarcare la distanza tra differenti "levels of reality."⁹ Burch ha però decontestualizzato questo aspetto dal panorama culturale coevo, escludendo dalla sua analisi il teatro *post-shingeki*. Desser ha proseguito poi il lavoro collegando i due 'movimenti' di cui rileva, quali tratti comuni, la nascita quasi contemporanea e le connessioni con le proteste giovanili. Nel farlo, tuttavia, si è basato sugli studi di Goodman che lo hanno portato

⁶ L'introduzione del sonoro è stata ritardata dai *benshi* stessi, così potenti e apprezzati da condizionare la produzione dei film (nella durata delle scene, per far in modo che potessero parlare di più), tanto che il primo film parlato di successo si avrà solo nel 1931 con *Madamu to nyōbō* (La moglie del vicino e la mia) di Goshō Heinosuke. In Satō Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, Tōkyō, Kodansha International, 1982, p. 253. Sulla figura dei *benshi* si veda, ad esempio, Joseph Anderson, "Spoken Silents in the Japanese Cinema", in *Journals of Film and Video*, Vol. 40 (1), Inverno 1988, pp. 21-26.

⁷ Novielli, *Storia del cinema giapponese*, p. 22.

⁸ Burch, *To the Distant Observer*, p. 329.

⁹ *Ivi*, p. 334.

ad affermare: “the New Wave film directors may have attempted to deny their part in a ‘movement’, but the post-Shingeki theatre [...] issued a virtual manifesto.”¹⁰ Goodman ha infatti privilegiato una lettura politica dell’*angura*, un riflesso della sua vicinanza alla più militante di queste compagnie, il Kuro tento, individuando in uno dei suoi membri, Tsuno Kaitarō, il principale teorico del *post-shingeki*. Tuttavia, a tal proposito Senda Akihiko, probabilmente il più importante commentatore giapponese di questa stagione teatrale, ha notato come la parola “movimento” (*undō*) sia stata usata dal solo Kuro tento.¹¹ Di conseguenza, Desser è stato portato a esaminare il *theatrical sign* nella New Wave come una serie di elementi formali che i registi hanno semplicemente mutuato dal teatro del periodo. Con questo approccio ha poi analizzato film come *Shinjū ten Amijima* e *Buraikan* - effettivamente caratterizzati da un alto grado di teatralità -, applicandovi categorie che non sempre rispecchiano le effettive caratteristiche dei drammaturghi *angura*, tanto che anche Furuhata ha notato: “When isolated from the concurrent discursive events [...], the historical significance of their experiments [si riferisce, in questo caso, a Ōshima e Matsumoto] is lost.”¹²

A dispetto degli approcci pionieristici di Burch e Desser, sarebbe quindi opportuno prendere in considerazione il clima di forte intermedialità che ha contraddistinto il periodo, come emerge da studi più recenti, ad esempio quelli di Myriam Sas e Furuhata Yuriko, le quali però trascurano il teatro nonostante le forti connessioni esistenti. In tal modo sarebbe possibile evidenziare le influenze reciproche tra cinema e teatro, i quali hanno condiviso inoltre caratteristiche comuni alle arti giapponesi dell’epoca. Si vuole qui fare riferimento in particolare al concetto, formulato da Furuhata, di “filmmaking as event,” secondo il quale il filmare, diventando atto performativo da incorporare nel film, permette di negare e superare la distinzione tra artificio e realtà, finzione filmica e mondo extra-diegetico. Nel far ciò, la dimensione teatrale ha un ruolo decisivo poiché “the act of on-location shooting is also theatrical, a spectacle in its own right.”¹³ Non a caso in queste opere appaiono spesso scene di spettacoli teatrali, di *happening* o di attori che recitano, in modo tale da accentuare il parallelismo tra i due *media*. Il *filmmaking* si fa così gesto politico (in senso ampio) e *performance* teatrale, in grado di affermare quelli che Furuhata chiama “self-reflexive

¹⁰ Desser, *Eros plus Massacre*, p. 174.

¹¹ Cfr. Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu*, p. 446.

¹² Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 47.

¹³ *Ivi*, p. 81.

moments”¹⁴ nel cinema e di far emergere la contiguità tra ciò che avviene sullo schermo e ciò che avviene al di fuori di esso. Il regista dimostra quindi consapevolezza del *medium* utilizzato e del mondo che decide di inquadrare, mettendo l’opera cinematografica e lo spettatore sullo stesso piano di realtà.

Partendo dalla cornice teorica sin qui delineata, si analizzeranno in questo capitolo quelle caratteristiche che i registi della New Wave e i drammaturghi *angura* hanno sviluppato nei rispettivi lavori a partire dagli anni sessanta, arrivando a creare una sorta di *sistema intermediale* condiviso. Facendo riferimento all’intermedialità, non si vuole qui intendere solamente la trasposizione delle tecniche di un determinato medium in un altro, o il processo di *remediation* del primo nel secondo. Si prenderanno piuttosto in considerazione elementi formali, estetici e tematici che superano il formato originario, per essere declinati in media differenti, come avverrà anche per l’avanguardia artistica in generale. Si utilizzerà poi come caso paradigmatico il primo lungometraggio in 35 mm di Terayama Shūji,¹⁵ *Sho o suteyo machi e deyō*, per mettere in luce le diverse applicazioni di questo sistema. Il film fa infatti parte di un progetto più ampio che comprende anche un volume e un lavoro teatrale, recanti il medesimo titolo. Queste tre opere, pur essendo profondamente diverse nella forma e nell’impianto (anti)narrativo, condividono una serie di strategie attuate da Terayama dalle quali emerge un linguaggio personale e auto-sufficiente. L’autore non solo utilizza il sistema intermediale per creare le sue opere, ma elabora un ‘sotto-sistema’ interno alla propria arte, attraverso il quale i diversi lavori comunicano tra loro, arricchendosi vicendevolmente. Tale procedimento sarà definito *transmediale*,¹⁶ in quanto particolare forma di intertestualità che si verifica nei lavori di uno stesso autore realizzati attraverso media differenti. Terayama utilizzerà questo ‘sistema’, che verrà denominato *Terayamago*, per modellare tutte le declinazioni della sua arte: dalla poesia al cinema, dal teatro alla fotografia, dalla saggistica alla musica.

Come si è detto, New Wave e *angura* sono entrambi ‘movimenti’ nati in risposta a una tradizione precedente: il sistema delle *major* (e l’umanesimo degli anni cinquanta) il primo, il realismo dello *shingeki* il secondo. In un momento storico come quello del Giappone degli

¹⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁵ Il primo lungometraggio effettivamente realizzato da Terayama è *Tomato kechappu Kōtei* (L’imperatore Tomato Ketchup, 1970), girato in 16 mm nel 1970, ma distribuito solo in seguito. La versione originale da 75 minuti non soddisfa infatti Terayama che decide di “smembrare” il film, ricavandone due cortometraggi proiettati separatamente l’anno seguente: l’omonimo *Tomato kechappu Kōtei* e *Janken sensō* (La guerra della ‘morra cinese’).

¹⁶ Il suddetto termine verrà utilizzato in luogo di “intermediale” tutte le volte in cui si andranno a individuare delle dinamiche intermediali interne all’opera dell’autore.

anni sessanta, le implicazioni di questi cambiamenti non possono esaurirsi però al contesto di riferimento di un dato medium, ma devono essere poste in relazione con una situazione sociale in divenire. Confrontarsi con lo *status quo* riflette infatti, sul piano artistico, le contestazioni degli studenti contro lo Stato, anzi si potrebbe perfino considerare queste ultime come la forza propulsiva da cui scaturiscono le avanguardie del periodo. Nonostante ciò, bisognerà tenere sempre presente la distanza generazionale che intercorre tra gli artisti in oggetto (i quali nei tardi sessanta hanno tutti superato i trent'anni di età) e i manifestanti (appena ventenni). Una differenza che si evince anche nelle modalità con le quali i primi rappresentano i secondi. A tale proposito è opportuno notare che gli studi accademici fin qui svolti sulla relazione tra il cinema (o il teatro) e il movimento studentesco, abbiano contribuito ad alimentare una narrazione che vede l'artista come politicamente impegnato e schierato senza eccezioni dalla parte degli studenti. Tuttavia, troppo spesso è stato trascurato il fatto che la generazione dell'Anpo 1960 (di cui fanno parte gli artisti analizzati in questo lavoro) è differente da quella che ha animato lo *Zenkyōtō Movement* nel biennio 1968-1969.

A ogni modo, almeno formalmente, l'inizio della nuova stagione culturale può essere individuato proprio nel 1960, quando le proteste contro l'Anpo raggiungono il loro (primo) culmine. È infatti l'anno nel quale Ōshima Nagisa produce quello che viene considerato l'avvio formale della New Wave, *Seishun zankoku monogatari*, mentre la compagnia Seigei mette in scena la sua prima opera, *Kiroku nanbā 1*, per la regia di Fukuda Yoshiyuki. Questo rappresenta un momento fondamentale per l'inizio dello *shogekijō undō* l'anno successivo, quando Betsukyaku e Suzuki creano il Jiyū butai, considerata la prima vera compagnia di teatro *underground*.¹⁷

Il panorama culturale giapponese in questo decennio è per sua stessa natura un contesto dominato dall'intermedialità, facilitato nel caso del cinema da un discorso teorico sull'immagine che si era andato formando negli anni cinquanta, in particolare grazie allo "Eiga to hihyō no kai" (Gruppo di cinema e critica). Questo gruppo di giovani cineasti e critici fonda la rivista "Eiga hihyō" (Critica cinematografica) che dal 1957 al 1959 ha ospitato scritti, tra gli altri, di Ōshima, Matsumoto, Hani, Yoshida e Satō Tadao. Altrettanto importanti sono i saggi teorici di Matsumoto apparsi sulla rivista "Kiroku eiga", di cui si è accennato nel capitolo precedente. La necessità di un approccio nuovo al cinema porta i registi di questo periodo a guardare agli altri media per dare forme nuove alle loro visioni. Analizzare i loro film senza considerare il contesto culturale nel quale sono stati prodotti, nonché il relativo

¹⁷ Cfr. David G. Goodman, *Angura: Posters of the Japanese Avant-garde*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1999, p. 79.

discorso teorico sull'immagine, non può che precludere la comprensione del loro impatto sulla società, con il rischio di svuotarli di contenuto, riducendoli a meri esercizi formali. L'approccio intermediale tipico del periodo va infatti inquadrato all'interno di un discorso teorico sulla specificità del cinema e sulla funzione dell'immagine che vede dialogare le due tendenze contrastanti emerse in quegli anni: "filmmaking practice and the discourse on the image point to an underlying conflict between the desire to reaffirm cinema's specificity as a moving-image medium and the desire to break down the boundaries between image-based media."¹⁸

Il boom della televisione sul finire degli anni cinquanta, oltre a contribuire alla costruzione di un nuovo immaginario popolare, ha rappresentato una delle cause principali della crisi del cinema e della radio di quegli anni. Per rispondere alla suddetta crisi, questi due media si sono trovati a dover rinnovare il proprio linguaggio, permettendo il debutto di una nuova generazione di registi e scrittori. Nel cinema, i giovani hanno tentato di ripensare il ruolo dell'immagine sul grande schermo, per differenziarla da quella del 'presente perenne' della televisione, spesso adottando strategie da loro stessi utilizzate in altri media. Da una parte esordiscono quindi i vari Ōshima, Shinoda e Yoshida, dall'altra iniziano a divenire popolari nomi come quelli di Terayama Shūji e Abe Kōbō. Questo fenomeno ha inoltre permesso lo sviluppo e l'arricchimento del discorso intermediale, in quanto ha costretto il cinema e la radio (con i *radio drama*) a porre l'attenzione sulla propria specificità, nel tentativo di distinguersi ed esaltare le rispettive caratteristiche peculiari.¹⁹ Nel cinema si assiste alla definizione di generi ben codificati, facilmente riconoscibili dal pubblico di riferimento (i giovani, le donne, ecc...). Si va così a creare, nella cornice di ciascun genere, una narrazione familiare allo spettatore, favorendo le contaminazioni all'interno delle opere stesse.²⁰ Negli anni sessanta avviene uno slittamento dei modi di rappresentazione che, da linguistici/auditivi, diventano soprattutto visivi grazie all'impatto della televisione sulla vita quotidiana. Un'evoluzione, questa, analoga al percorso artistico di Terayama stesso, il quale passerà dalla poesia, alla radio, al teatro, per approdare infine al cinema (similmente al già citato Abe).²¹ La preponderanza dell'immagine riflette naturalmente anche il carattere

¹⁸ Furuhashi, *Cinema of Actuality*, p. 47.

¹⁹ Cfr. Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 36.

²⁰ Cfr. Novelli, "First traces of media contamination in Japanese Cinema of the 1960s", pp. 33-34.

²¹ I due seguiranno comunque percorsi differenti, pur condividendo un'attività artistica che spazia tra numerosi media. Abe, uno dei più importanti scrittori del dopoguerra, esordisce a teatro nel 1955 e fonda la propria troupe, lo Abe Studio, nel 1971 ma, pur distanziandosi dallo *shingeki* ortodosso reso celebre dall'Haiyūza, le sue opere non vengono accostate allo *shōgekijō undō*. Contrariamente a Terayama, nel mondo del cinema ha

modernista della New Wave che richiama la *Nouvelle vogue* e gli esperimenti di Godard e Resnais. Questa nuova cultura visiva si rispecchia nel tentativo, da parte degli artisti della controcultura, di sperimentare il potere retorico dell'immagine stessa, la quale viene deformata, moltiplicata, de-strutturata per entrare in relazione con gli altri media, contribuendo a creare quel clima intermediale che caratterizza l'arte dell'epoca. Queste sperimentazioni non coinvolgono infatti solo cinema e teatro ma, in un contesto più ampio, anche fotografia, musica, danza, arte performativa e giornalismo.

2.2. IL RINNOVAMENTO DEL LINGUAGGIO TEATRALE NELL'ANGURA

Il “movimento dei piccoli teatri” degli anni sessanta parte da istanze ancora più radicali, con il rigetto del realismo dello *shingeki* e la riappropriazione di un immaginario tardo-Edo che da quest'ultimo era stato obliterato. Il teatro sente la necessità di espandersi, di ripensare i luoghi di fruizione, di abbattere le barriere che lo tengono ancorato al testo scritto (su cui lo *shingeki* si fonda), per andare incontro agli spettatori, divisi nettamente dal sipario dello *shingeki*, come pure avviene nella tradizione europea. Una reazione che implica anche il ripensamento del teatro in quanto edificio, perché quello di stampo classico è arrivato a simboleggiare, per i drammaturghi *angura*, l'immobilità e la rigidità della borghesia moderna, dalla quale bisogna allontanarsi:

In una parola, il ‘teatro’ come edificio per il teatro è una prigione. [...] Per quanto si neghi il teatro e, con un nuovo linguaggio, con una nuova drammaturgia, si cerchi di raccontare l'irrazionalità e la rivoluzione, fintanto che rimane la stessa visione del luogo teatrale, che si è finora nutrita, una reazione allo spazio scisso dalla quotidianità, (e fintanto che questo non è che un semplice recitare/fingere), nella sostanza non si tratta che di una tempesta in un bicchiere, non risulterà dar vita a un interrogativo radicale sul teatro in sé...²²

Perciò i drammaturghi *angura* si riversano nelle strade, con il tendone rosso di Kara e quello nero di Satō, e promuovono l'uso dei piccoli teatri (*shogekijō* appunto), mirando a elidere, per quanto possibile, la distanza con lo spettatore. Se è vero che da una parte si tratta di scelte legate ai pochi fondi di cui potevano disporre le compagnie, dall'altra rispecchia convinzioni

lavorato soprattutto in qualità di sceneggiatore, senza mai passare alla regia. I suoi lavori più apprezzati sono i quattro film scritti per Teshigahara Hiroshi negli anni sessanta.

²² Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 170. Citazione originariamente contenuta in Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 15.

ben precise che poi sfoceranno - nella loro espressione più radicale - negli *street play* di Terayama. Questa particolare forma di 'teatro di strada' arriverà infatti ad annullare qualsiasi distanza tra opera e pubblico, basandosi sulla convinzione che: "the theater is neither a set of facilities nor a building. It is the 'ideology' of a place where dramatic encounters are created. Any place can become a theater."²³ L'utilizzo dei tendoni permette inoltre agli autori di riconnettersi con la dimensione quotidiana delle persone-spettatori, togliendo il teatro dal piedistallo (rappresentato dall'edificio teatrale classico) su cui lo *shingeki* lo aveva posto. D'altro canto rappresenta anche una forma di provocazione, un assalto alla sensibilità della società, con l'intromissione della devianza rappresentata dall'*angura* sul piano della realtà. Numerose sono infatti le incomprensioni e i rifiuti provocati dalla presenza dei tendoni, accusati di disturbare la 'quiete pubblica'.

Come la New Wave, anche l'*angura* è un movimento connesso sia alle rispettive avanguardie originatesi in Europa e negli Stati Uniti, sia alla stagione dell'impegno politico giapponese. Ne risulta un teatro in grado di riflettere la società, cosa che lo *shingeki* non riusciva più a fare. In conseguenza di ciò, come rileva Watanabe, uno degli obiettivi primari dei drammaturghi diventa ben presto il coinvolgimento diretto degli spettatori,²⁴ il quale può prendere numerose forme, come la partecipazione degli stessi all'azione drammatica, l'impiego di non-attori sul palco, l'utilizzo dello spazio della platea, la confusione volontaria di attori e pubblico.

Un altro punto di rottura importante per i drammaturghi *angura* è lo scardinamento della concezione gerarchica che sottintende la relazione tra autore, regista e attore. È in questo periodo che il ruolo del regista diventa sempre più importante, tanto da incorporare spesso anche quello dell'autore, o rendere quest'ultimo attivo e ricettivo nei confronti della compagnia. Cambia anche la relazione con l'attore che non è più un 'manichino', bensì parte integrante del processo creativo stesso. In particolare, Kara e Suzuki porranno l'interprete - e il suo corpo - al centro dei rispettivi sistemi teatrali. Il primo li considera infatti dei *tokkenteki nikutai* (特権の肉体, "corpi privilegiati"), mentre il secondo arriverà a sistematizzare un vero e proprio metodo, lo *shintai kunren* (身体訓練, "addestramento fisico"),²⁵ esportato in tutto il mondo e rappresentato al suo meglio da Shiraishi Kayoko. Vero è che questa attenzione alla

²³ Terayama Shūji, "Manifesto by Shuji Terayama", in *The Drama Review*, Vol. 19 (4), Dicembre 1975, p. 84.

²⁴ Cfr. Watanabe Kiyoshi, *Supekutakuru no 60 nendai* [Gli anni sessanta dello spettacolo], Tōkyō, Heibonsha, 1987, p. 12.

²⁵ Su questo argomento si veda Thomas J. Rimer, *The Way of Acting: the Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York, Theater Communication Group, 1986; e James Brandon, "Training at the Waseda Little Theatre: the Suzuki Method", in *The Drama Review*, Vol. 22 (4), 1978, pp. 29-42.

dimensione corporea dell'attore rientra in una tendenza globale che si può far risalire addirittura ad Antonin Artaud. L'autore francese avrà infatti molta influenza su questa generazione (e su Terayama in particolare)²⁶ con gli scritti di *Il teatro e il suo doppio*, nei quali si legge che l'attore deve diventare un "atleta del cuore."²⁷ Non bisogna tuttavia sottovalutare anche la profonda ammirazione che questi autori nutrono per l'*ankoku butō* e per Hijikata Tatsumi in particolare, eletto implicitamente a rappresentante della critica alla modernità e manifesto vivente di una nuova estetica.

Naturale conseguenza della maggiore attenzione posta sul corpo dell'attore è il totale ripensamento del testo drammatico. Anche in questo aspetto si leggono influenze del teatro europeo, in particolare di Artaud e di Beckett il quale, con il teatro dell'assurdo, ispirerà in particolar modo Betsuyaku. Per la creazione del dramma, l'*angura* segue l'autore francese nell'affermare che "è anzitutto importante spezzare la soggezione del teatro dal testo, e ritrovare la nozione di una sorta di linguaggio unico [...] definito [...] attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio."²⁸ Ci si libera così della dipendenza dell'opera teatrale dal testo letterario, privilegiando l'improvvisazione e l'azione rispetto ai dialoghi e alla trama. Nel suo manifesto, Terayama parla del testo teatrale come di una 'mappa' da cui partire per far scaturire nuovi 'incontri':

Our concern in theatre is not to collect fresh evidence that "drama is literature". Instead, we need the form called theatre to create new types of encounter wholly different from literature, in order to fill the gap between the principles of daily reality and those of fictional reality. First and foremost, theatre must be severed from literature. To do so, we must purge theatre of the Play. This is not to dispute the primacy of words. But it is a mistake to consider them as equivalent to the Play. I feel that to confine the logos (the primary, original Word) to the domain of writing is short-sighted. Speech, as I understand, is never a literary language. It is something more biological or spiritual in the sense of possessing the original function of language. Neither theatre as literature nor literature as theatre have anything to do with the function which I assign to "words." [...] I feel we should bid farewell to the crippled theatre of our time, which has confused the play, an independent form of literature, with the theatre, and has thus become the slave of writing, while the actor's speech is dictated by the printed word.

²⁶ Per una esauriente trattazione dell'influenza di Artaud su Terayama si veda: Keiko Courdy, "Antonin Artaud's influence on Terayama", in Scholz-Cionca; Leiter (a cura di), *Japanese Theatre and the International Stage*, pp. 255-268.

²⁷ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Rendo Morteo; Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000, p. 242.

²⁸ *Ivi*, p. 204.

[...] I prefer to regard the text not as something to be read word for word, but as a map.²⁹

Lo stile linguistico, di conseguenza, cambia radicalmente, la linearità testuale viene abbandonata in favore di un immaginario poetico (è il caso di Terayama), dell'ambiguità (Satō) e dei *non sequitur* (Betsuyaku), con un uso frequente di citazioni da canzoni classiche e dalla cultura pop (giapponese e americana, come in Suzuki) e un avvicinamento alla tradizione premoderna di *nō* e *kabuki*. In questo modo i drammaturghi *angura* riescono a rigettare la drammaturgia lineare e realista dello *shingeki*, per tratteggiare con maggiore complessità un mondo che non viene più svelato allo spettatore attraverso la verità ineluttabile della parola (scritta e parlata). Per gli autori del periodo (e per Terayama in particolare), mettere in scena l'identità - e la sua ricerca - attraverso mezzi convenzionali come il dialogo, non potrà infatti che portare a risultati inaccurati, a una visione limitata della realtà.

Per questo motivo, i temi del ricordo e, di riflesso, dell'amnesia ricorrono ossessivamente nelle loro opere, ma la memoria è per sua natura selettiva e fallace, rendendo quindi necessarie prospettive multiple, angoli di visuale differenti. Si spiega così il frequente ricorso a elementi meta-teatrali che fanno proprio il concetto della multidimensionalità,³⁰ attraverso il quale tragici eventi di un passato personale e storico si collegano alla realtà contemporanea: “the multidimensional and labyrinthine text was in fact inseparable from a rigorous act of critical examination of past and present, of personal memory and the nation’s history.”³¹ L’approccio multidimensionale, sia dal punto di vista narrativo sia da quello temporale, è una costante nella messa in scena dei drammaturghi *angura* e rappresenta uno dei principali denominatori comuni del teatro degli anni sessanta. Una diversa linea temporale viene creata attraverso l’utilizzo di quella che Senda definisce “temporalità mitologica” (*shinwatekina jikan*),³² la quale collega la realtà a una dimensione parallela. Questa concezione si oppone chiaramente alla visione hegeliana della Storia fatta propria dallo *shingeki* e si configura ancora una volta come una strategia per prendere le distanze dal teatro di stampo realista. Il piano multidimensionale che si viene così a creare è abitato da figure trascendenti, in grado di spostarsi da una dimensione all’altra ribaltando il “paradosso di Godot,” ovvero permettere a colui che aspetta di trasformarsi nell’aspettato. Si creano così le

²⁹ Terayama, “Manifesto by Shuji Terayama”, pp. 86-87.

³⁰ Cfr. John K. Gillespie, “Metapatterns in Japanese theatre since the 1960s” in Jortner; McDonald; e Wetmore (a cura di), *Modern Japanese Theatre and Performance*, 2006, p. 47.

³¹ Robert Rolf; John K. Gillespie (a cura di), *Alternative Japanese drama. Ten plays*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992, p. 7.

³² 「神話的な時間」 Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 423.

condizioni affinché le due figure si sovrappongano, fino a coincidere.³³ Per Tsuno la multidimensionalità è, insieme al metodo simbolista, la chiave per trascendere il senso della Storia culturalmente acquisito, svelandone l'arbitrarietà sottesa. Se si arriva ad ammettere l'esistenza di più dimensioni, si può riuscire a intuire una realtà nascosta che va a convergere in un presente onnicomprensivo. È in questi termini, e grazie all'impiego di questi strumenti concettuali che il teatro potrà, secondo Tsuno, riformulare il movimento artistico (e politico) e sostituire la concezione proposta dallo *shingeki*.

Questo concetto si applica a più livelli e viene espresso soprattutto attraverso personaggi che giocano con i ruoli e con le maschere, dando luogo a forti riverberi meta-teatrali, per rappresentare quella che è una vera e propria lotta per ritrovare l'identità perduta. Nei casi più estremi, le figure mascherate (fisicamente o anche solo idealmente) riflettono una passione per l'auto-teatralizzazione del sé; in altre parole sono individui che vivono la propria quotidianità come una sorta di teatro nel teatro, da cui deriva la sovrapposizione di dimensioni differenti. Le particolari condizioni affinché questo accada possono prendere varie forme. Se, ad esempio, in Shimizu è la perdita di memoria a consentire l'auto-teatralizzazione del personaggio, in Suzuki è la follia; entrambe comunque permettono l'accesso a nuovi mondi. Tra gli autori del periodo però, è stato Terayama a riflettere più di chiunque altro su questo aspetto, tanto al cinema quanto a teatro.

2.2.1. Buraikan: multidimensionalità e teatralizzazione del cinema

Una delle migliori dimostrazioni di questo gioco dei ruoli che unisce cinema e teatro in maniera intermediale è *Buraikan*, film di Shinoda del 1970 per il quale Terayama scrive la sceneggiatura e che per Jacoby rappresenterebbe addirittura il suo più importante contributo al cinema giapponese.³⁴ Il film dichiara la sua origine teatrale sin dai titoli di testa, alla fine dei quali uno *shōji* cade per portare lo spettatore nel mondo della finzione. L'opera si apre su un cantastorie itinerante – una *performance* quindi – per poi spostarsi su un venditore di maschere, richiamo ai molteplici ruoli che ogni personaggio interpreta. In *Buraikan*, infatti, tutti nascondono una seconda identità: dall'alto funzionario Kochiyama che si traveste da monaco per salvare una ragazza, a un attore che interpreta il ladro Nezumi Kozō,³⁵ ma trama in realtà per rovesciare il governo. Similmente, il protagonista Naojirō aspira a diventare un

³³ Cfr. Tsuno Kaitarō, *Mon no mukau no gekijō* [Il teatro oltre il portale], Tōkyō, Hakuishisha, 1972, p. 114.

³⁴ Cfr. Alexander Jacoby, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008, p. 311.

³⁵ Lo stesso personaggio al quale Satō Makoto dedicherà una trilogia teatrale proprio in questo periodo.

attore di *kabuki*, ma trova più eccitante ‘interpretare ruoli’ nella vita quotidiana, partecipando ad esempio al salvataggio di una concubina travestendosi da samurai. Successivamente si finge un indovino e si rende protagonista di una *performance* nel quartiere dei piaceri, dove inganna un ricco mercante. Nel mentre, i passanti si fermano incuriositi, diventando così *spettatori*.

È importante notare come il teatro in quanto tale abbia un ruolo fondamentale nella vicenda. Infatti, in seguito alle riforme promosse nel film da Mizuno - che costituiscono un esplicito richiamo alla Riforma Tenpo del 1842 - gli attori di una compagnia itinerante di *kabuki* vengono arrestati. Tuttavia, coloro che riescono a salvarsi pianificano, insieme ad altri ‘reietti’ della società come prostitute e ladri, di ribellarsi al governo. Il teatro diventa quindi strumento di rivoluzione e simbolo di vitalità, in riferimento proprio a quel *kabuki* popolare e itinerante non ancora istituzionalizzato tipico del periodo Edo, a cui i drammaturghi *angura* si rifanno con insistenza, a partire da Kara. Da un punto di vista prettamente formale, la teatralità del film si palesa attraverso numerose soluzioni stilistiche, a partire dall’uso degli *shōji* per aprire e chiudere il film, a richiamare l’alzarsi e l’abbassarsi del sipario. Le scenografie, in particolare quelle del quartiere di piacere, pur non raggiungendo la stilizzazione estrema di *Shinjū ten Amijima*, sono evidentemente fittizie, teatrali, dando così l’idea di uno spazio chiuso (ed effimero): quello di un palcoscenico sul quale sono messe in scena le più varie rappresentazioni. Contribuisce a questo scopo anche un uso dell’illuminazione in chiave anti-naturalistica, soprattutto nelle scene notturne, che richiama apertamente quella del teatro.

Come nota Desser inoltre, la tentata rivoluzione da parte della banda di *outsider* può essere intesa quale richiamo alle proteste studentesche degli anni sessanta, perché le accomuna, appunto, “a vision of hope, of liberation, precisely by its outrageousness.”³⁶ Se questo è vero, allora si può considerare anche la riforma promossa da Mizuno - incentrata sul rispetto dei valori della fedeltà e della pietà filiale - un rimando al potere statale contemporaneo. Proprio nel periodo di realizzazione del film, infatti, lo Stato consolida definitivamente il suo controllo sui militanti con la ratifica dell’Anpo e l’opera di normalizzazione degli spazi urbani, che trasformerà Shinjuku da centro di sperimentazione artistica a mero luogo di consumo.

Un ultimo punto di interesse, in *Buraikan*, è rappresentato dal fatto che si tratti della sceneggiatura di Terayama non diretta da lui, nella quale sono più evidenti i prodromi di quel

³⁶ Desser, *Eros plus massacre*, p.183.

sistema transmediale, con le relative tematiche ricorrenti, che svilupperà nelle sue opere cinematografiche. Infatti, nonostante la messa in scena appartenga all'estetica del regista, essa è 'contaminata' dal germe di devianza portato da Terayama che, con le sue idee, provoca *detour* dalla norma e dalla narrativa principale. La prima e più importante tra queste è l'idea di teatralizzazione della realtà, attraverso la quale attuare una rivoluzione della quotidianità. Il fatto che questa sia promossa da una banda di *outsider*, con la loro carica eversiva in grado di trasformare la società, richiama esplicitamente il *misemono no fukken* ("rivalta dei baracconi delle meraviglie") delle sue prime opere teatrali (Fig. 2.1).³⁷ Anche il rapporto con la madre è, peraltro, modellato chiaramente su precedenti opere dello stesso Terayama e ha forti caratteri autobiografici. Naojirō vive infatti da solo con la propria madre, con la quale sembra avere un rapporto quasi morboso, come dimostrerebbe la scena in cui la donna, svestita, chiede al figlio di lavarla, o quella in cui cerca di trattenerlo in casa, rifiutando che l'uomo sposi una geisha (Terayama aveva sposato un'attrice contro il parere della madre). Naojirō reagisce allora utilizzando un altro dei *topoi* di Terayama, ovvero quello del "gettare le donne anziane" (*obasute*),³⁸ incarnate sempre dalla figura materna. Se nei saggi dell'autore il consiglio aveva chiaramente il significato di rendersi indipendenti dai genitori, qui viene invece preso alla lettera e il protagonista "getta la madre" (*hahasute*) dalla scogliera. Incredibilmente incolume, finirà per vivere insieme alla coppia.



Fig. 2.1. Il teatro come rivoluzione della quotidianità, rappresentato dalla carica eversiva degli attori e degli outsider che tentano di sovvertire l'autorità in *Buraikan* (1970), in un richiamo al recupero della tradizione itinerante attuato dall'angura.

Altri due particolari rivelano la paternità della sceneggiatura: il primo è il riferimento a *Barbablù* (*Aohige* in giapponese), quando Kochiyama paragona lo spietato signore che tiene

³⁷ Spettacoli tipici del periodo Edo - assimilabili al circo - che si svolgevano nei recinti dei templi durante le festività e di cui facevano parte animali esotici, trucchi di magia, *freak* e "fenomeni da baraccone" di varia natura presentati da *performer* itineranti.

³⁸ 「姥捨」 Basato su un'antica leggenda giapponese. Per un approfondimento si veda il capitolo successivo.

in ‘ostaggio’ una delle concubine al protagonista della fiaba di Perrault. Si tratta infatti di un personaggio al quale Terayama ha dedicato ben tre opere: un *radio drama* nel 1961, un atto unico nel 1968 e una grande produzione teatrale nel 1979.³⁹ Infine, il film fa ampio uso di inquadrature dal punto di vista dei fori presenti negli *shōji*, con personaggi che spiano ciò che avviene vicino a loro. Incarnano così la figura del *Peeping Tom*, un’altra delle ossessioni di Terayama, il quale ha persino subito una denuncia per la medesima attività nel 1980. Un episodio, questo, che ha scosso profondamente l’autore da un punto di vista personale: “the scandal resulted in a number of commissions being rescinded. Unlike his previous notoriety, this affair was personal and sordid. Appeals in the name of artistic freedom and free speech were not possible.”⁴⁰ Ciononostante Kujō Kyōko, ex moglie di Terayama, considera questo atto come l’ennesimo tentativo dell’autore di sperimentare su se stesso l’effetto di azioni scandalose al di fuori dell’opera artistica.⁴¹ *Buraikan* insomma, oltre a permettere un primo contatto con quel sistema transmediale che Terayama svilupperà nei suoi lavori successivi, rappresenta anche un ottimo esempio di film che, con la sua componente teatrale, racchiude molte delle caratteristiche delle pellicole del periodo.

2.3. L’INTERMEDIALITÀ TRA NEW WAVE E ANGURA

Le connessioni che si instaurano negli anni sessanta tra registi New Wave e drammaturghi *angura* sono molto strette innanzitutto a livello spaziale, come si è visto nell’analisi di Shinjuku quale epicentro culturale dell’epoca. Questo ha portato di conseguenza a influenze anche sul piano tematico ed estetico, dando vita a numerose collaborazioni. Le contaminazioni sono tali che i due mondi si possono arrivare a considerare quasi compenetranti, legati in maniera fluida da un naturale passaggio di conoscenza e idee. Le caratteristiche fondanti dell’*angura* sin qui analizzate si rispecchiano infatti anche nella coeva New Wave cinematografica.

Se gli autori *post-shingeki* escono nelle strade e abbandonano l’edificio teatrale comunemente inteso in favore dei “piccoli teatri”, per la New Wave bisogna fare una distinzione tra il luogo della creazione artistica (il set) e il luogo della fruizione (la sala

³⁹ Per una più approfondita trattazione del personaggio di Barbablù in Terayama: Cfr. Steven C. Ridgely, “Terayama Shūji and Bluebeard”, in *Marvels & Tales*, Vol. 27 (2), 2013, pp. 290-300.

⁴⁰ Carol Fisher Sorgenfrie, *Unspeakeable Acts. The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2005, p. 48.

⁴¹ Cfr. Nishidō Kōjin, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi* [Testimonianze. L’angura giapponese. I portabandiera della rivoluzione teatrale], Tōkyō, Sakuhinsha, 2015, p. 245.

cinematografica). In entrambi i casi, i registi cercano comunque di sovvertire l'ordine costituito a partire dal metodo di lavorazione. Come spiega Ōshima:

Noi [...] facevamo parte di una casa di produzione e quando ci trovavamo sul set, allestito da uno stupido direttore artistico, avevamo la sensazione che sarebbe stato assolutamente controproducente usare la cinepresa secondo i modi di uno stupido cameraman. Si voleva uscire nella realtà esterna, precipitarsi fuori dalla casa di produzione.⁴²

Come i drammaturghi, anche i registi sentono la necessità di uscire da una situazione che limita le loro possibilità espressive e li distanzia dai fruitori. Nonostante questo bisogno nasca in entrambi i casi dal distanziamento consapevole dalla tradizione precedente, per i registi si può parlare di un duplice allontanamento: quello dalla finzione del set e, soprattutto, quello dalle costrizioni della compagnia per la quale lavorano. A influire sulla loro volontà di diventare indipendenti, in un'epoca così ricca di tensioni, è la necessità di ritrovare un rapporto diretto con il pubblico attraverso il contatto con la realtà. Non è un caso, quindi, che negli anni sessanta aumentino i film girati in *location* e ricchi di sequenze documentarie, già a partire da *Seishun zankoku monogatari*. Ōshima ricorda ad esempio l'emozione nel riprendere la scena della (reale) manifestazione contro l'Anpo:

In quegli anni non era facile, in un film della Shōchiku, mostrare delle bandiere rosse. C'era il rischio che la scena non passasse. Il motivo per cui vi riuscii, fu che la dimostrazione che ripresi era autentica. E i miei personaggi ci si muovevano all'interno. A girare quella scena eravamo in tre gruppi [...] Eravamo veramente eccitati nel filmare, per la prima volta, delle bandiere rosse.⁴³

Il cinema implica però anche una distanza tra il luogo della creazione e quello della fruizione, e la sala cinematografica solitamente assolve solo a quest'ultima funzione. Negli anni sessanta, però, hanno luogo i primi esperimenti di *expanded cinema* che mirano a modificare le modalità di fruizione dell'opera cinematografica, raggiungendo talvolta una forma più vicina alla video-arte e alla *performance* artistica, come avviene nei lavori di Jimura Takehiko e Jōnouchi Motoharu. In questi casi lo schermo non è più l'unico luogo di consumo previsto, perché l'immagine viene fatta 'deragliare' al suo esterno, per essere dirottata sul corpo dei registi stessi o su superfici che ne modificano la percezione, se questa non è già stata modificata agendo direttamente sulla pellicola. Contribuiscono a tale processo di

⁴² Ōshima, "Trent'anni dopo", p. 206.

⁴³ *Ivi*, pp. 205-206.

diversificazione delle modalità di fruizione anche esperimenti come quello tentato nel 1966, quando alla Galleria Lunami di Ginza vengono proiettati in contemporanea una serie di film sperimentali attraverso multiproiezione. Il fatto che l'evento fosse stato presentato come *intermediale*, seppur forse impropriamente,⁴⁴ aiuta a comprendere quali fossero gli interessi di questo periodo, focalizzati a sperimentare forme alternative di produzione e fruizione artistica.

La riflessione sui luoghi della visione si lega inestricabilmente con quella riguardante il rapporto con lo spettatore, caratterizzato da una differenza piuttosto netta tra cinema e teatro. Quest'ultimo implica solitamente una certa vicinanza con gli spettatori (pur separati dal proscenio), mentre nel cinema la separazione tra schermo e pubblico sembra apparentemente insanabile. Tuttavia, sia i drammaturghi, sia i registi del periodo hanno lavorato per cancellare questa distanza, arrivando quasi ad annullare le differenze tra i due media nella dimensione dello Art Theater Shinjuku Bunka, dove alla proiezione dei film seguivano gli spettacoli teatrali. I due media condividono quindi letteralmente lo stesso palcoscenico, sul quale le loro caratteristiche si intrecciano in un *continuum* che va a collegarsi con la realtà, espressione di un'epoca in cui "the movie theater [...] was often imagined to be an extension of the streets rather than a place where one escaped from reality."⁴⁵ Quella che viene definita "l'unicità sacra" (*sei naru ikkaisei*) del teatro si affianca alla replicabilità del medium cinematografico, permettendo allo spettatore di conservare la memoria dell'esperienza estetica, mentre al contempo vede riflesso sullo schermo lo spirito del tempo.⁴⁶ Allo ATSB le due dimensioni si fondono armonicamente, dando origine a una stimolante esperienza intermediale.

Lo *shingeki* faceva un uso classico del proscenio e del sipario, di conseguenza i drammaturghi *angura* eliminano questa divisione e utilizzano teatri più piccoli, dove gli attori sono a diretto contatto con un ristretto numero di spettatori. A questo avvicinamento contribuiscono sicuramente le riflessioni di Kara e di Suzuki sull'attore, il quale esibisce una nuova corporalità, più marcata e coinvolgente. I registi della New Wave lavorano invece con una forte componente meta-riflessiva nelle loro opere (presente anche nel teatro coevo) che implica inevitabilmente una teatralizzazione del film stesso, nel momento in cui l'artificio filmico viene svelato allo spettatore. I registi portano il film nella stessa dimensione di chi lo guarda esplicitando la finzione della diegesi come in *Ningen jōhatsu*, nel cui finale Imamura

⁴⁴ Cfr. Myriam Sas, "Intermedia, 1955-1970", in Chong, Doryun (a cura di), *Tōkyō 1955-1970: A New Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 140.

⁴⁵ Furuhashi, *Cinema of Actuality*, p. 188.

⁴⁶ 「聖なる一回性」 Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 98.

dichiara la natura finzionale del documentario, attraverso la ripresa del set cinematografico e della troupe al lavoro. Terayama utilizza un espediente simile in *Den'en ni shisu* (e in molti suoi cortometraggi) e riporta così l'illusione filmica nella realtà della Shinjuku dell'epoca, a pochi passi dallo ATSB, dove il film veniva proiettato. Shinoda invece in *Shinjū ten Amijima* sceglie di apparire nella sequenza iniziale mentre è al telefono con la sceneggiatrice, presenta così la pellicola alla maniera del *gidayū* nel *bunraku*, introducendo l'elemento teatrale in un'opera in cui esso si rivelerà predominante. In altre pellicole, la scelta di chiamare direttamente in causa lo spettatore ha finalità simili e contribuisce a sottrarre il pubblico dal proprio ruolo di fruitore passivo. Questo avviene sia nel ringraziamento-accusa che chiude *Kōshikei*, sia in *Bara no sōretsu*, nel quale Matsumoto inserisce un inserto slegato dalla diegesi, in cui un critico televisivo si rivolge al pubblico commentando la scena appena svoltasi.

2.3.1. Shinjuku dorobō nikki: il film come performance nella realtà

Un esempio più complesso, che racchiude entrambe le pratiche sopracitate elaborandole ulteriormente, è rappresentato da *Shinjuku dorobō nikki*. Ōshima non solo avvicina lo spettatore all'opera, ma lo ingloba al suo interno, in quella che probabilmente può essere considerata una delle massime espressioni della contiguità tra cinema, teatro e realtà di questo periodo. Il regista si collega allo spettatore sin dalla prima sequenza, attraverso una serie di didascalie che segnano il fuso orario di varie città. Oltre a dare a chi guarda un orizzonte spaziale e temporale condiviso, per Furuhata questo espediente rappresenterebbe anche l'espressione di quel "sincronismo globale" (*sekai dōjisei*) per le vicende contemporanee al biennio 1968-69, dal Vietnam al terzomondismo.⁴⁷ La capacità dell'opera di coinvolgere lo spettatore risiede però soprattutto nella sua *theatricality* che eleva il teatro a componente fondamentale, non solo perché il film include, attraverso un processo di *remediation*, un'opera di Kara Jūrō, ma perché gioca costantemente con il concetto di *rappresentazione*. Nell'iconico incipit del film, infatti, Kara fugge da alcune persone che lo inseguono, lo accerchiano e gli intimano di spogliarsi. Quando l'attore rivela un tatuaggio all'altezza dell'ombelico e gli altri si prostrano a lui, diventa chiaro che il tutto è una *performance* per pubblicizzare la nuova opera del Jōkyō gekijō (Fig. 2.2). La scena problematizza il rapporto tra realtà e finzione in quanto: "they are introduced without a frame in which to place them [...] Their stage is

⁴⁷ 「同時性」 Cfr. Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 74. Turim, d'altro canto, legge in questa sequenza un omaggio a *Oktyabr* (Ottobre!, 1928) di Eisentein che rappresenterebbe il primo dei riferimenti al paragone tra la rivoluzione sovietica e il movimento studentesco giapponese. Cfr. Maureen Turim, *The Films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 81.

simply a staging, a sliding into the filmic frame, infusing and abusing its ‘realism’.”⁴⁸ Ōshima gira infatti la sequenza nella realtà della Shinjuku del 1968, con i passanti che si fermano incuriositi e registrano la presenza della macchina da presa. Pur svolgendosi nella ‘dimensione reale’, la scena - ripetuta con minime varianti anche a metà film - viene fatta rientrare nella diegesi filmica quando il protagonista, interpretato dal poliedrico artista Yokoo Tadanori, si ferma a guardare lo spettacolo, aggiungendo un ulteriore livello di lettura. Per tutta la sua durata, il film procede su queste coordinate, tanto da portare Dessser ad affermare che “in this film there is no diegesis, save only a strong sense of place, Shinjuku.”⁴⁹



Fig. 2.2. Nella scena iniziale di *Shinjuku dorobō nikki* (1969) Kara Jūrō mostra alla folla il tatuaggio sull’ombelico per concludere una performance per pubblicizzare un’opera della sua compagnia. Sullo sfondo, Yokoo Tadanori, protagonista del film, si mescola insieme agli altri spettatori (attori inconsapevoli) problematizzando la lettura dei diversi ‘livelli di realtà’ del film, in un esempio di filmmaking as event.

Nel muoversi costantemente tra più “livelli di realtà”, *Shinjuku dorobō nikki* richiama la multidimensionalità del teatro coevo e, come in *Buraikan*, quasi tutti i personaggi interpretano più ruoli, in quell’auto-teatralizzazione del sé che aiuta a definire la propria identità, a cui si è fatto riferimento in relazione all’*angura*. In questo caso, è soprattutto l’identità sessuale a essere messa in discussione, con l’incapacità della coppia di consumare il rapporto - similmente a *Hatsukoi. Jigoku hen* – a confermare la presenza di una sessualità confusa. Tuttavia, scene come quella in cui Yokoo si veste con gli abiti della compagna pongono la questione del *gender* in un’ottica fluida, come un qualcosa da scoprire, ma non da

⁴⁸ Turim, *The Films of Oshima Nagisa*, p. 82.

⁴⁹ Dessser, *Eros plus Massacre*, p. 188.

fissare. Poiché sono il teatro e la *theatricality* a mettere in moto queste trasformazioni, Ōshima aggiunge un ulteriore livello di complessità. Kara Jūrō, ad esempio, appare in una triplice veste: come attore del film, come se stesso nella *performance* per pubblicizzare il suo spettacolo e come personaggio dello *Yui Shōsetsu* (由井正雪, id., 1968) messo in scena dallo Jōkyō gekijō. Appaiono inoltre (non) attori che interpretano se stessi, come il presidente della libreria Kinokuniya, dove è ambientata parte del film, importante in quanto punto di riferimento culturale per intellettuali e studenti. Si percepisce così con maggior forza la dissoluzione dei confini tra realtà e finzione e la prossimità della realtà dello spettatore all'opera filmica.

La scena forse più destabilizzante da questo punto di vista, e che Burch considera *cinema vérité*,⁵⁰ è quella nella quale appaiono membri della troupe di Ōshima per discutere con i due protagonisti (in quel momento presenti come loro stessi) sul valore del sesso, problema centrale della coppia nella diegesi filmica. La sequenza che precede quella appena descritta, nel quale un sessuologo consiglia i due, sembra avere le stesse caratteristiche documentarie, tanto da portare Furuhata a pensare che anche in questo caso gli attori non siano in scena come tali.⁵¹ Nonostante la scena sia fortemente basata sull'improvvisazione - il sessuologo racconta di aver ricevuto una pagina bianca al posto della sceneggiatura -⁵² questa interpretazione è però sconfessata dal fatto che l'attrice Yokoyama Rie venga chiamata col nome del suo personaggio, Umeko. L'errore, in questo caso, depone a favore di Ōshima e del livello di complessità raggiunto dalla destrutturazione della narrazione lineare, abbandonata in favore di una sorta di *collage* di materiali eterogenei. Tra questi, il teatro ha un ruolo fondamentale e permette di reinterpretare intermedialmente concetti chiave dell'*angura* come l'abbandono della sudditanza dal testo scritto in favore dell'improvvisazione e la disarticolazione dello spazio teatrale. Non mancano inoltre riflessioni sull'attore e sulla recitazione ed elementi che, palesando la finzione del racconto, mettono in dubbio l'attendibilità di ciò che si guarda.

È interessante notare come anche in questo film, dopo *Buraikan*, il teatro sia visto come un'attività rivoluzionaria, grazie alla forza dell'immaginazione che esso scatena a partire dallo spettacolo messo in scena da Kara. *Yui Shōsetsu* racconta infatti la storia dell'omonimo *rōnin* che nel primo periodo Edo organizzò una rivolta contro lo shogunato, ma

⁵⁰ Cfr. Burch, *To the Distant Observer*, p. 336. Anche cfr. Turim, *The Films of Oshima Nagisa*, p. 85.

⁵¹ Cfr. Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 80.

⁵² Cfr. Takahashi Tetsu, "Ōshima eiga to bunseki kaunseringu" [Il film di Oshima e il *counseling* analitico], in *Āto shiatā* [Art Theater], Vol.65, Febbraio 1969, p. 13.

venne scoperto e giustiziato. L'inclusione di scene dell'opera all'interno del film, il quale è collocato a sua volta nella realtà della Shinjuku di fine anni sessanta, crea una linea di continuità tra le arti e una spazialità multidimensionale nella storia, tanto che per Turim: "it is in this final theatrical sequence that the film's drawing on Japanese sixties theater and art movements is at its height."⁵³ Il collegamento tra rivoluzione artistica e politica viene poi esplicitato dall'inserimento finale di immagini documentarie che ritraggono gli scontri tra militanti e polizia, le quali formano un parallelo con la celebrazione teatrale di una rivolta contro lo Stato dello spettacolo di Kara: "it may be said that a student riot is a direct and practical action of revolutionary nature while the theatrical performance concerns a revolution of imagination."⁵⁴ Ed è proprio attraverso l'immaginazione che si può modificare la realtà – un concetto caro anche a Terayama – permettendo a Ōshima di realizzare probabilmente il film che più di tutti coglie l'atmosfera culturale e politica della Shinjuku dell'epoca.

La capacità di agire sulla realtà deriva anche dal concetto di *filmmaking as event*, espresso al meglio in *Shinjuku dorobō nikki* nell'incipit e in una delle scene in cui si vede il protagonista rubare dei libri a Kinokuniya. Si tratta di sequenze in cui realtà e profilmico diventano una cosa sola; il regista si muove all'interno della quotidianità e per questo l'atto stesso del filmare rappresenta una *performance*, nella quale i passanti guardano la macchina da presa o rifuggono l'obiettivo, ma in entrambi i casi diventano *spettatori* di ciò che sta accadendo: "this decisive breach of generic boundaries in order to foreground the contiguity between the screen and the world outside it is made even more palpable by the deliberate transformation of filmmaking itself into a spectacular street performance."⁵⁵ Il film si configura perciò come un *evento* che si colloca all'interno della vita stessa dello spettatore, il quale assiste alla realizzazione dell'opera o addirittura arriva a farne parte, per poi ritrovarsi sullo schermo. Inteso in questo senso, il 'fare film' rappresenta un atto consapevole del regista che agisce sul reale per riunire nella stessa dimensione creazione e fruizione, il dentro e il fuori dello schermo, con contaminazioni provenienti dalla realtà e dalle altre arti.

I metodi per coinvolgere lo spettatore fin qui analizzati sono stati messi in pratica anche da Terayama che, soprattutto nei suoi cortometraggi, raggiunge risultati sorprendenti, fino ad arrivare a una forma personale di 'cinema partecipato'. L'utilizzo di espedienti tratti dal proprio teatro per abbattere la barriera tra creatore e fruitore, costituisce una caratteristica particolarmente significativa per il presente lavoro. Il processo di avvicinamento allo

⁵³ Turim, *The Films of Oshima Nagisa*, p. 87.

⁵⁴ Desser, *Eros plus Massacre*, p. 94.

⁵⁵ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 81.

spettatore nelle sue opere filmiche verrà quindi analizzato in profondità nell'ultimo capitolo, in quanto può essere considerato uno dei più importanti traguardi raggiunti dal cinema intermediale giapponese del periodo.

2.3.2. Il nuovo ruolo dell'autore e il corpo nuovo dell'attore

Per la prima volta nella storia del cinema giapponese, l'emergere della New Wave permette lo scardinamento del sistema delle *major*, portando a un ripensamento del ruolo dell'autore. Ad eccezione di casi come quello di Kinoshita alla Shōchiku, fino ad allora l'autore veniva infatti considerato un artigiano il cui compito era solo quello di riunire le maestranze e rispettare le direttive della compagnia. I registi della New Wave iniziano invece ad affermare la propria personalità nella realizzazione dei film, che diventano espressione della visione dell'autore, grazie a una piena libertà creativa.⁵⁶ Per raggiungere questo obiettivo è stato necessario sottrarsi al controllo delle *major*, attraverso la fondazione di case di produzione indipendenti o le collaborazioni con società come l'ATG. Il rischio, altrimenti, era quello del licenziamento, come occorso a Suzuki Seijun, reo di un'espressione troppo personale del proprio stile in *Koroshi no rakuin*. Nascono così dalla metà degli anni sessanta le varie Sōzōsha, Gendaisha, Hyōgensha, Imamura Pro, Jinriki hikōkisha (di Terayama), tutte legate in maniera quasi esclusiva ai registi che le fondano.

Se nell'*angura* il regista teatrale diventa per la prima volta la figura di riferimento, lavorando a stretto contatto – o impersonando egli stesso – l'autore, il regista cinematografico diventa finalmente demiurgo del proprio operato. Per questo motivo, con l'emergere della New Wave, si inizia a parlare di *sakka eiga* (il cosiddetto 'film d'autore'), definizione che viene di solito fatta coincidere con i film dell'ATG.⁵⁷ Questa è infatti la prima compagnia a pubblicizzare le opere prodotte mettendo in evidenza il nome del regista rispetto a quelli degli attori. Un'evenienza dovuta sicuramente al budget di queste produzioni, che non permetteva di richiamare attori famosi, ma, come si vedrà in seguito, si tratta soprattutto di una scelta ben precisa dei registi. La maggiore importanza rivestita da questi ultimi è testimoniata anche dal fatto che la critica si concentrasse in particolare sulla messa in scena, la quale esprime finalmente l'idea di cinema dell'autore e non quella filtrata dall'azienda per la quale lavora. I

⁵⁶ Forti è in questo senso l'impronta data dalla *Nouvelle vague* francese e dal lavoro svolto a partire dagli anni cinquanta dai "Cahiers du cinéma" sull'autorialità dell'opera e sulla *politique des auteurs*. Non essendo questo lo scopo del presente lavoro si tralascia qui il discorso critico sull'Autore come concetto promosso dalla corrente strutturalista e successivamente contestato, tra gli altri, da Barthes in *The Death of the Author* (1967).

⁵⁷ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 139.

film della New Wave, infine, hanno anticipato di oltre un decennio l'utilizzo dei titoli di coda 'estesi'. In questo modo viene riconosciuta l'importanza non solo del regista, ma anche di tutti i collaboratori che hanno partecipato alla realizzazione dell'opera, una pratica che nel cinema giapponese commerciale si affermerà solo a partire dagli anni ottanta. Per questo, anche se autori come Ōshima tendono ad accentrare il lavoro sulla propria figura e hanno la possibilità di modellare il film a piacimento, non vuol dire che gli altri reparti vengano sminuiti. Anzi, è possibile affermare il contrario, in quanto: "the questioning of hierarchies and traditional structures, such as class and familial lineage, was indeed one of the stated intentions and practices."⁵⁸ Quel che Myriam Sas scrive riferendosi all'*angura*, vale anche per la New Wave dove, grazie alla creazione di queste piccole realtà indipendenti, i registi lavorano abitualmente con gli stessi collaboratori. Si crea così un forte legame con sceneggiatori, operatori, direttori della fotografia che vanno a formare un nucleo solido e affiatato, facendo risaltare quella collettività che è uno dei punti in comune tra il cinema e il teatro del periodo.

Grazie all'indipendenza produttiva, i registi hanno per la prima volta la libertà di scegliere gli attori per i propri film, questo permette loro di ripensare al ruolo stesso degli interpreti e caricarli di nuove finalità espressive. Già a partire dalla fine degli anni cinquanta, con i *taiyōzoku eiga* e i *Nikkatsu action*, il modo di rappresentare il corpo dell'attore - e delle star in particolare - era andato cambiando anche nel cinema commerciale, un aspetto sul quale hanno influito gli stessi fattori che hanno portato poi alla nascita della New Wave. In questo periodo le star vengono spogliate della loro aura di inavvicinabilità e rese più umane, tanto che Ueno Kōshi, riferendosi ad attori come Ishihara Yujirō, si esprime così: "ti fa percepire quella quotidianità per la quale se anche lo incontrassi all'improvviso all'angolo di una strada non sarebbe strano poter entrare facilmente in confidenza."⁵⁹ Questo non è dovuto tanto a un effettivo ricambio generazionale degli attori, visto che Ueno applica lo stesso principio anche a star affermate come Nakamura Kinnosuke, quanto al diverso approccio dei registi dell'epoca.

L'abbandono del consolidato *star system* giapponese e dei vincoli a cui erano sottoposti gli attori delle *major*, permette agli autori della New Wave di sperimentare anche sul fronte degli interpreti. Nonostante occasionalmente appaiano attori di una certa fama nei loro film, si nota comunque una tendenza verso un maggiore eclettismo delle scelte. Senza

⁵⁸ Myriam Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 76.

⁵⁹ 「街角でふっと出会っても不思議ではないような身近な新しみやすさ、日常性といったものが感じられるのだ」 Ueno Kōshi, *Nikutai no jidai. Taikenteki 60 nendai bunkaron* [L'epoca del corpo. Saggi culturali sull'esperienza di vivere negli anni sessanta], Tōkyō, Gendai shokan, 1989, p. 37.

addentrarsi nel mondo dei *pinku*, dove i casi di interpreti con una sola apparizione sono incalcolabili, si assiste in questo periodo a un uso senza precedenti di attori non professionisti e di figure provenienti dalle altre arti. La maggior parte degli interpreti degli anni cinquanta proveniva infatti dal teatro *shingeki*, il cui stile però risulta incompatibile con le idee dei nuovi registi. Come testimonia Ōshima:

adoravamo tutti gli attori dello “shingeki” come se fossero degli dei. Tuttavia, una volta entrato nella casa di produzione, vedendo quegli attori sul set, constatai che ci eravamo sbagliati. Recitavano senza riguardo alcuno, secondo una routine a cui non si poteva porre rimedio.⁶⁰

L'utilizzo di dilettanti ed esordienti permette invece al regista di poter ‘forgiare’ l'interprete sul set e superare il problema della recitazione di stampo occidentale degli attori *shingeki*. I film ne guadagnano in freschezza e realismo, soprattutto quelli che puntano ad avvicinarsi maggiormente alla strada, come nel caso di Hani con i giovani delinquenti di *Furyō shōnen* e i tribolati amanti di *Hatsukoi. Jigoku hen*. Far recitare dei non professionisti rappresenta anche un meccanismo conscio, utilizzato dai registi per dichiarare la finzione del racconto e permettere al tempo stesso una più facile immedesimazione del pubblico. Si tratta infatti, quasi sempre, di non-attori che fanno parte della cultura di Shinjuku, in grado quindi di conferire un maggiore senso di appartenenza al luogo di fruizione dell'opera. Come si accennava in precedenza, non sono mere ragioni di budget a dettare questa scelta, quanto piuttosto una conseguenza diretta della *Shinjuku bunka*, dove tutti sono portati a partecipare, a mettersi in scena, a *rappresentarsi*.

Il mondo dell'arte e quello della quotidianità sono contingenti e questo si riflette nello spazio dello schermo cinematografico, dove convivono professionisti e non, autori affermati e sconosciuti, le cui categorie stesse diventano ambigue. Un'altra caratteristica di questi film è infatti il *casting* di artisti e di personalità della scena culturale, per quanto non attori di professione, come in *Kōshikei*, dove quasi tutti i personaggi sono interpretati da membri dello staff di Ōshima, o in *Shinjuku dorobō nikki* dove recitano Yokoo Tadanori e il presidente della libreria Kinokuniya. Attori provenienti dal teatro e dalla televisione si mettono in gioco in carriere che non si limitano mai a un unico medium, ma saltano dall'uno all'altro quasi senza soluzione di continuità. Lo testimonia l'attore *nō* Kanze Hideo, apparso in numerosi film di Ōshima e Teshigahara, o i tanti autori/attori provenienti dal mondo dell'*angura* di cui si è già discusso. Una caratteristica, questa, che riflette ancora una volta lo spirito intermediale degli

⁶⁰ Ōshima, “Trent'anni dopo”, pp. 209-210.

anni sessanta e il rifiuto nei confronti di qualsiasi tipo di barriera, artistica e non. Terayama, in particolare, è stato fautore del dilettantismo anche a teatro (almeno in principio), proprio per quell'abbattimento delle barriere tra realtà e finzione di cui si è trattato, reclutando nella sua compagnia sia attori, sia membri dello staff senza alcuna esperienza precedente. Il non professionismo è una delle caratteristiche dell'epoca, come dimostra anche l'ATG che ha permesso a registi non di professione, o provenienti dal documentario, di esordire nel campo dei lungometraggi di finzione. È il caso di autori come Matsumoto e di Terayama stesso, il quale, riguardo al suo primo film con la compagnia, ha affermato: "Al di fuori dell'ATG, fare un film amatoriale in cui si ignora quasi del tutto la grammatica cinematografica è una cosa che non era mai stata fatta."⁶¹

Parallelamente, come si è detto, l'*angura* ha dato un risalto sempre maggiore alla corporalità dell'attore, in un processo di avvicinamento al pubblico e, allo stesso tempo, di allontanamento dal testo scritto. Suzuki, in particolare, ha elevato le sue teorie sulla recitazione a un sistema nel quale le battute da recitare sono solo un mezzo utilizzato dall'attore per esprimere e incarnare il dramma, e non il contrario. L'attore non è più una parte dell'opera, ma è il centro del teatro stesso, tanto che si è arrivati a parlare di "scrivere il dramma con il corpo."⁶² Similmente, con la New Wave acquistano rilevanza l'improvvisazione e la capacità di esaltare le caratteristiche intrinseche ed estrinseche degli interpreti. Si pensi ad esempio all'uso che fa Matsumoto del travestito Peter⁶³ e della comunità LGBT di Shinjuku in *Bara no sōretsu*, o alla processione di *freak* di ogni genere presente in molti dei film di Terayama. Se gli anni sessanta hanno portato a un completo ripensamento del corpo - e non solo di quello dell'attore - ciò è dovuto ancora una volta al contesto politico di riferimento.

A partire dalla seconda metà del decennio infatti, con il movimento dello Zenkyōtō, si diffonde l'uso della parola *nikutai* (肉体) al posto, o al fianco, di quella considerata fino ad allora corrente, *shintai* (身体). In un processo iniziato già nel dopoguerra, la distinzione tra i due concetti diventa sempre più marcata. *Nikutai* ha la connotazione di corpo "carnale/sensuale" e acquista quindi un'accezione soggettiva; è la corporalità del singolo

⁶¹ 「ほとんど映画文法を無視したこのアマチュアリズムの映画は、アートシアターギルド以外では、決して実現しなかったものだった」 Citazione contenuta in Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 193.

⁶² 「身体で戯曲を書く」 Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 433. Definizione originariamente attribuita a Orikuchi Shinobu.

⁶³ Dopo l'esordio nel film di Matsumoto avrà una fortunata carriera come attore, apprendendo anche in *Ran* (id., 1985) di Kurosawa.

individuo che viene vissuta solo da egli stesso. Con *shintai* si intende invece il corpo “fisico/materiale”, richiamando un’idea più astratta che combina il corpo con la personalità, in un’accezione più generale, utilizzata infatti in contesti filosofici.⁶⁴ Fondamentalmente, si può ricondurre il tutto a quella contrapposizione tra “carne” e “spirito” che ha grande influenza sulle arti del periodo. Da questa dicotomia emerge infatti la centralità del *nikutai* in artisti come Hijikata, con il suo “recupero della carne” (*miidasareta nikutai*), o Kara nel *tokkenteki nikutairon*. Anche Terayama ne fa riferimento in relazione agli aspiranti attori che entrano nella sua compagnia. Questi, inizialmente consapevoli solo del proprio *nikutai*, vengono ‘svuotati’ attraverso la pratica e addestrati a incarnare l’idea di *shintai*, la quale permette l’espressione teatrale.⁶⁵ Al cinema, il discorso sul *nikutai* trova la sua applicazione più immediata nei *pinku*, dove infatti la rivoluzione del corpo viene spesso messa in correlazione con quella degli studenti. Tuttavia, è stato elaborato ampiamente anche nella New Wave da autori come Imamura e Hani, attraverso la forte sensualità dei personaggi femminili. Si tratta comunque di un concetto trasversale che ha influenzato tutte le arti giapponesi degli anni sessanta e, nello specifico, ha aiutato cinema e teatro a rimettere il corpo dell’attore al centro della creazione artistica.

2.3.3. L’abbandono del testo scritto

L’importanza data al corpo si collega naturalmente all’abbandono del testo scritto da parte sia dei drammaturghi *angura*, sia dei registi della New Wave. Le strategie adottate in questo senso dai primi vengono impiegate con profitto anche dai secondi, come emerso dall’analisi di alcuni film dell’ATG svolta nel precedente capitolo. Il concetto di “testo come mappa” formulato da Terayama in riferimento al teatro, può quindi considerarsi valido anche per il medium cinematografico. A una sceneggiatura organica e lineare viene preferita una narrazione disgiuntiva, che superi il testo attraverso una maggiore predilezione per la messa in scena e il potere comunicativo dell’immagine, per l’intermedialità e l’improvvisazione, per esperimenti che rifiutano qualsiasi tipo di testo preordinato. Si è già fatto riferimento nell’*angura* all’importanza che riveste quella che è stata definita la multidimensionalità, una caratteristica che problematizza l’incedere progressivo della storia, per aggiungere dimensioni alternative che collidono con la ‘realtà’.

⁶⁴ Per approfondire il concetto di *nikutai* nel Giappone del dopoguerra si veda Douglas Slaymaker, *The Body in Postwar Japanese Fiction*, New York, Routledge, 2004, in particolare pp.8-12. Per analisi su diversi aspetti del *nikutai* (nell’ordine: politico, culturale, storico) si vedano anche i già citati: Koschmann, *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*; Kōshi, *Nikutai no jidai*; Igarashi, *Bodies of memory*.

⁶⁵ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, p. 8.

Il medesimo procedimento lo si ritrova nella New Wave, dove numerosi sono i casi di pellicole che mescolano più piani spaziali e temporali. Il cinema si può inoltre avvalere del montaggio per disporre queste sequenze in maniera a-cronologica, cosa che il teatro, con la sua temporalità diacronica, è impossibilitato a fare. Un esempio importante da questo punto di vista è *Erosu purasu gyakusatsu* di Yoshida che non solo alterna passato e presente, ma li (con)fonde facendo incontrare personaggi di epoche diverse. Di nuovo, in *Tōkyō sensō sengo hiwa. Eiga de isho o nokoshite shinda otoko no monogatari* (東京戦争戦後秘話・映画で遺書を残して死んだ男の物語, Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō – Storia di un uomo morto dopo aver lasciato come testamento un film, 1970) di Ōshima la confusione tra vivi e morti, tra passato e presente, (non) si risolve in un *loop* infinito, dal quale è impossibile fuggire. È però anche attraverso l'elemento meta-cinematografico che si esprimono queste sovrapposizioni tra realtà differenti, o tra realtà documentaria e fittizia, come avviene in *Shinjuku dorobō nikki*, *Bara no sōretsu*, *Ningen jōhatsu*, *Hatsukoi*. *Jigoku hen* e molti altri. Non a caso, si tratta di opere ambientate *in toto* o in parte a Shinjuku, dove questa compresenza è un elemento connaturato alla cultura del tempo. L'intrusione della realtà documentaria all'interno del testo filmico porta a un naturale distanziamento dalla sceneggiatura, facendo confluire nel film l'imprevedibilità del quotidiano.

La suddetta imprevedibilità è dovuta anche ai numerosi dialoghi o situazioni improvvisate che caratterizzano queste produzioni, nelle quali la sceneggiatura diventa solo una traccia - una mappa, per dirla alla Terayama - dalla quale partire per sviluppare il dramma. Il discorso sull'improvvisazione fatto per *Shinjuku dorobō nikki*, può essere infatti applicato ad altre opere. Basti qui ricordare il metodo di lavorazione adottato da Hani in occasione della realizzazione di *Furyō shōnen* – incentrato su una decina di ragazzi, attori non-professionisti – della quale racconta:

Decisi di procedere con la lettura del copione [...] Tuttavia l'operazione si arenò subito, perché i ragazzi detestavano la sceneggiatura e ne avevano soggezione. [...] quasi tutti, il giorno dopo, avevano dimenticato la sceneggiatura che avevano ricevuto. E quando alla fine decisero di mettersi a leggere, avevano tutti una faccia terribilmente malinconica. Avevo la sensazione che non si potesse continuare in quel modo. Lasciai perdere la lettura della sceneggiatura.⁶⁶

Pur trattandosi di un film di finzione, Hani abbandona prima dell'inizio delle riprese la pagina scritta, per lasciare sviluppare le situazioni in maniera naturale. Il risultato finale si avvicina a

⁶⁶ Hani, "I ragazzacci del nuovo cinema", pp. 104-105.

un documentario nel quale, partendo dalla pagina bianca, la 'storia' si crea progressivamente da sé. Ne nasce un film altamente emozionante, per la straordinaria umanità e l'aderenza al reale con cui Hani tratteggia un'adolescenza difficile. Grazie all'improvvisazione, emerge inoltre l'importante aspetto performativo del film: i ragazzi (tutti con un passato - o un presente - nel riformatorio) sono infatti portati a *re-inscenare* le proprie vite, ignorando la cinepresa. Il film può quindi essere considerato come uno studio di caratteri (persone vere, e non personaggi) nell'atto di mettere in scena una *performance* che consiste nella rappresentazione di se stessi, nella quale confluiscono elementi consci e non. Quello di cui sono consapevoli questi giovani sono le loro azioni criminose, che però all'interno del film acquistano un valore quasi catartico. Se nella realtà questi reati li hanno portati in riformatorio, nello spazio fittizio del cinema sono permessi, liberati dalle loro conseguenze. La messa in scena del crimine come *performance* si ricollega così a un concetto caro a Terayama che verrà analizzato in seguito: il teatro (in questo caso il cinema) come spazio nel quale tutto è possibile e, per questo, potenzialmente rivoluzionario e anarchico.⁶⁷

L'abbandono del testo scritto è un elemento particolarmente marcato nel cinema non commerciale e non di finzione. I documentari sperimentali del periodo, ad esempio, si mescolano in modo fluido con il cinema espanso e le multi proiezioni in artisti come Matsumoto, Imura, Jōnouchi e Adachi, di cui si è accennato precedentemente. Qui l'improvvisazione – della *performance*, delle immagini – ha il ruolo principale, proprio perché si tratta di lavori volti a slegare il medium cinematografico dalla sua riproducibilità. Il fine è quello di rendere ogni singola proiezione un *evento* unico che muta di volta in volta, lontano da un ordine prestabilito. Esempificativo è il caso di *Gebarutopia yokokuhen* (ゲバルトピア予告編, Trailer di gewaltopia, 1969) di Jōnouchi, composto da immagini d'archivio - sia documentarie che provenienti da film di finzione americani - da corpi su cui sono iscritti motti e slogan, e da immancabili scene di protesta per le strade. Questa eterogeneità viene ulteriormente problematizzata dalle continue sovrimpressioni di immagini e dai cambiamenti che il regista attua a ogni proiezione, agendo direttamente sul proiettore. La sceneggiatura viene abbandonata in favore di una riflessione organica, che prende forma nello stesso spazio della fruizione e nello sguardo dello spettatore, costantemente sfidato e deluso dai continui fuori fuoco e da una volontà di andare contro ogni forma prestabilita di rappresentazione.⁶⁸

⁶⁷ Si veda ad esempio l'intervista contenuta in Senda, *Gekiteki runessansu*, pp. 49-50.

⁶⁸ Per una più approfondita trattazione di questa e delle altre opere di Jōnouchi si veda Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, pp. 148-156.

Le sperimentazioni di artisti come Jōnouchi portano il discorso sull'ultima strategia – probabilmente la più importante - con la quale i registi si discostano dalla sceneggiatura: l'intermedialità. Come ha notato Ross, il cinema espanso “can be understood to be intermedial in its nature, as the two forms of expression involved, cinema and performance, are subjected to a dialogue of reciprocation.”⁶⁹ Tuttavia, pur trattandosi di una componente connaturata a questo tipo di film-performance, dove ad esempio musica e letteratura vengono inglobate nell'apparato filmico stesso, l'intermedialità è altrettanto importante per il cinema della New Wave. Nell'analisi di *Nihon no yoru to kiri*, una delle prime opere del ‘movimento’, Burch riconosce già questo elemento come predominante, sottolineando le seguenti influenze teatrali:

from the appearance and structure of the set itself, to the heavily archetypal image given to even the most ‘positive’ characters [...]. There is a systematic replacement of straight cuts by extravagant lateral pans from one character to another, as the stand spread out across the ‘stage’; dramatic black-outs occur, with characters singled out of the pitch darkness by spot-lights.⁷⁰

Nonostante nel presente lavoro l'attenzione sia rivolta alla correlazione tra cinema e teatro, non bisogna comunque dimenticare che il cinema della New Wave è ricchissimo di influenze da tutti i media. Come nota Novielli infatti, i registi di questo periodo rappresentano la prima generazione ad essere cresciuta nel clima culturale del dopoguerra, assimilando contaminazioni dalla decade precedente e dalle culture non giapponesi, con particolare predilezione per quella americana.⁷¹ Dal teatro si passa quindi alla letteratura, alla fotografia e ai fumetti. Rappresentativo è *Nippon konchūki* di Imamura, nel quale l'uso dei *waka* e dei *freeze-frame* interrompe la narrazione lineare per creare brevi spazi di riflessione sulle vicende della protagonista. Esempi più estremi si trovano ovviamente nel cinema sperimentale di autori come Matsumoto e in opere come *Ishi no shi* (石の詩, La poesia delle pietre, 1963), il cui carattere intermediale è esplicitato sin dal sottotitolo: “poesia in immagini” (*shi toshite eizō*). Questo cortometraggio è interessante anche perché si compone esclusivamente della *remediation* di fotografie, similmente a quanto farà Ōshima qualche anno più tardi con *Yunbogi no nikki* (ユンボギの日記, Diario di Yunbogi, 1965), entrambi ispirati nella concezione a *La jetée* (La banchina, 1962) di Chris Marker.

⁶⁹ Ross, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, p. 250.

⁷⁰ Burch, *To the Distant Observer*, p. 329.

⁷¹ Cfr. Novielli, “First traces of media contamination in Japanese cinema of the 1960s”, p. 34.

L'opera di Ōshima, composta da fotografie scattate dal regista durante un viaggio in Corea, abbandona ben presto la narrazione lineare della storia del protagonista, frammentandosi. Diventa così una sorta di documentario fotografico che, attraverso l'approccio voyeuristico dello sguardo dello spettatore sulla fotografia, porta alla luce questioni irrisolte sull'imperialismo giapponese in Asia. Con la tecnica di *remediation*, Ōshima si avvale dell'intermedialità per evidenziare consapevolmente e circoscrivere i limiti del medium che sta usando nella subordinazione a quello originario, tributandone la specificità: "the very act of remediation [...] ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways."⁷² In *Ninja bugeichō* (忍者武芸帳, Manuale di combattimento per *ninja*, 1967), Ōshima applica la stessa tecnica alle tavole dell'omonimo fumetto, un'operazione in cui, "denying the cinematographical flow and movement, he could also make what he called 'a criticism against the *jidaigeki*', whose essence in those years mostly consisted of action."⁷³ Il regista, invece di adattare il fumetto attraverso le convenzionali tecniche di animazione, decide di fotografare ogni singola tavola per poi riprenderle in successione. L'impressione del movimento deriva solamente dai brevi movimenti della cinepresa e dal sonoro, lasciando inoltre intatte le specificità del fumetto, come le onomatopee scritte, le nuvole di dialogo e gli stacchi presenti tra una tavola e l'altra. Con queste strategie mette in evidenza "not the complete absorption of one medium by another, but their coexistence."⁷⁴

Un ulteriore appunto riguardante l'intermedialità come forma di distanziamento dal testo va sicuramente fatto in merito al giornalismo. Da questo punto di vista, pur rientrando nella New Wave solo in maniera tangenziale, di fondamentale importanza è il lavoro svolto da Wakamatsu che, in alcuni dei suoi *pinku* più celebri come *Yuke yuke nidome no shojo* (ゆけゆけ二度目の処女, Su su per la seconda volta vergine, 1969), interrompe il flusso della narrazione con il montaggio di pagine di giornale, riviste e fotografie di cronaca nera. L'uso del giornalismo costituisce l'ennesimo elemento che permette di strappare il film dal suo mondo fittizio e avvicinarlo a quello fuori dallo schermo. Come nota Furuhata, l'opera acquista così un senso di eccezionale attualità, ulteriormente accentuato dalla velocità di realizzazione dei *pinku* che permette a Wakamatsu di utilizzare materiale giornalistico a

⁷² Bolter; Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, p. 47.

⁷³ Novielli, "First traces of media contamination in Japanese cinema of the 1960s", p. 35.

⁷⁴ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 18.

brevissima distanza dal relativo accadimento.⁷⁵ In questi casi, l'inclusione di fatti di cronaca non ha solo la funzione di avvicinare il film allo spettatore, ma diventa anche una critica al giornalismo e alla tendenza a spettacolarizzare gli eventi, si ricordi ad esempio l'*Asama sansō jiken* e la sua imponente copertura mediatica. Il cinema contesta quindi la 'costruzione' dell'informazione e il suo sfruttamento. Inglobando il "quarto potere" all'interno del tessuto filmico, rende evidente il tentativo di controllare la percezione del pubblico, manipolato da un uso sensazionalistico della violenza. Pur non essendosi focalizzato su quest'ultimo medium,⁷⁶ Terayama è stato sicuramente uno dei registi più attivi dal punto di vista dell'intermedialità. Come si analizzerà in seguito, nel suo cinema l'autore ha rigettato il testo scritto includendo e rielaborando tutte le altre espressioni artistiche nelle quali si è cimentato.

Un'ultima annotazione sul distacco da un cinema 'scritto' va fatta per quanto riguarda la maggiore importanza attribuita all'immagine nei film di questo periodo, nei quali la messa in scena e la resa estetica hanno prominenza rispetto alla storia (e quindi alla sceneggiatura). In Giappone, l'appello a conferire priorità all'immagine viene lanciato già sul finire degli anni cinquanta. Critici e registi rimodellano il concetto di *eizō* (immagine)⁷⁷ attraverso una serie di saggi incentrati sulla convinzione che "the power and strength of the image resided in not speaking like language."⁷⁸

Questa lezione trova applicazione pratica nei film della New Wave e in esperienze parallele come il *fūkeiron* (teoria del paesaggio), formulato da Adachi Masao insieme al critico cinematografico marxista Matsuda Masao e a Sasaki Mamoru, sceneggiatore abituale della Sōzōsha.⁷⁹ La teoria esplora le implicazioni politiche insite nell'uso cinematografico di un determinato paesaggio. Implica cioè una presa di coscienza nei confronti della trasformazione dello spazio urbano degli anni settanta e dell'installazione, in esso, del potere

⁷⁵ Cfr. *Ivi*, p. 90. Il caso più eclatante è costituito probabilmente da *Seirin'ne. Shinatai onna* (Reincarnazione sessuale: la donna che voleva morire, 1970), nel quale appaiono articoli sul *seppuku* di Mishima, avvenuto appena un mese prima della distribuzione del film.

⁷⁶ Si intende qui esclusivamente l'utilizzo del giornalismo e della cronaca all'interno di un'opera cinematografica come strategia di critica al sistema d'informazione. Con i quotidiani e la carta stampata in generale, Terayama ha avuto infatti un lungo e proficuo rapporto, celebri sono soprattutto i suoi articoli sulle corse dei cavalli.

⁷⁷ 「映像」 Per una discussione più approfondita sul dibattito concernente l'*eizō* si veda: Furuhata, *Cinema of Actuality*, pp. 44-52.

⁷⁸ Abe Kōbō, "Jikken eiga no shinario" [La sceneggiatura dei film sperimentali], in Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* [Opere complete di Abe Kobo], Tōkyō, Shinchōsha, 1998, Vol. 11, p. 447. Citazione contenuta in Furuhata, *Cinema of actuality*, p. 45.

⁷⁹ 「風景論」 Una testimonianza diretta sull'argomento da parte di Adachi in inglese è reperibile in Nakahira Takuma, Adachi Masao, Nakahara Yūsuke, "On Landscape (1970)", in Chong; Hayashi; Kajiya; e Sumitomo (a cura di), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, pp. 234-240.

statale come figura dominante. Il frutto più maturo del *fūkeiron* è il documentario sperimentale *Ryakushō: renzoku shasatsuma* (略称・連続射殺魔, A.K.A.: Serial killer, 1969), realizzato proprio dai tre autori sopracitati. L'opera è incentrata sulle vicende di Nagayama Norio,⁸⁰ il quale uccise, apparentemente senza motivo, quattro persone nel 1968. I registi rifiutano qualsiasi drammatizzazione della vicenda umana e sviluppano “a method in which they were able to avoid imposing a narrative on to their subject and encourage the audience to arrive at their own understanding.”⁸¹ Il film è costituito esclusivamente da inquadrature, quasi sempre statiche, di paesaggi, quelli che si suppone abbia visto il killer durante il suo percorso. Le immagini sono poi sporadicamente accompagnate da una voce fuori campo che racconta, con tono freddo e distaccato, i fatti della vita di Nagayama. Nessuna ‘storia’ viene rappresentata, né viene sviluppata alcuna trama. Con la sola forza delle immagini, Adachi e i suoi collaboratori riescono però a far emergere il potere coercitivo dello Stato, insito nel paesaggio, e l'influenza che esso esercita sull'individuo, realizzando uno dei più memorabili documentari degli anni sessanta.

2.3.4. La maschera e il role play

Prima di spostare l'analisi su questioni sociali, trattate con strategie simili dal teatro e dal cinema in questi anni, è importante confrontare come i due media affrontino il tema delle maschere, dei nomi dei personaggi e del *role play*. Questi elementi rappresentano infatti uno dei nuclei fondamentali dell'*angura* e vengono ripresi in ottica intermediale anche dalla New Wave, come già affiorato nella trattazione di *Buraikan* e *Shinjuku dorobō nikki*. Gli esempi sono ancora più numerosi e si collegano naturalmente alla forte *theatricality* presente nella messa in scena del cinema del periodo. Quando un personaggio camuffa la propria identità, o finge di essere altro da lui, il tema della rappresentazione non può che emergere in superficie. Ciò aiuta a problematizzare la percezione della realtà che non è più univoca, ma sfaccettata,

⁸⁰ Nagayama nascondeva in realtà un passato di estrema miseria. Nato nella tristemente famosa città di Abashiri in Hokkaidō, viene abbandonato dai genitori da giovanissimo, lasciandolo con i sette fratelli. Cerca fortuna a Tōkyō, ma dopo due tentativi falliti di lasciare il Paese finisce invischiato nella piccola criminalità. Nel 1968 trafuga una pistola dalla base statunitense di Yokosuka, uccidendo e derubando due tassisti e due guardie della sicurezza. Catturato e imprigionato, la stampa lo ribattezza il “killer seriale della pistola” (*renzoku shasatsuma*) e lo descrive come una macchina senza emozioni e analfabeta. In prigione impara a leggere e a scrivere, arrivando a pubblicare alcuni libri tra i quali il *best seller*, *Muchi no namida* (Lacrime di ignoranza, 1971). Condannato a morte nel 1979 è stato giustiziato nel 1997. La sua vita è raccontata anche in *Hadaka no jūkyū sai* (Un diciannovenne nudo, 1970, conosciuto col titolo internazionale *Live today, die tomorrow*) di Shindō Kaneto.

⁸¹ Julian Ross, “Ethics of the Landscape Shot: *Aka Serial Killer* and James Benning's Portraits of Criminals”, in de Luca, Tiago; Nuno Barradas Jorge (a cura di), *Slow Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015, p. 262.

non interpretabile in termini assoluti e, di conseguenza, intermediale. Un film che può dimostrare l'assunto è sicuramente *Kōshikei*, nel quale la spiccata teatralità risalta grazie ai personaggi rappresentanti delle istituzioni che re-inscenano il crimine di R. Ōshima ha esplorato questa dimensione performativa anche in molte altre opere, coniugandola spesso con il tema dell'inganno. In *Shōnen* (少年, Il bambino, 1969), il gioco dei ruoli è scoperto ed è parte integrante della narrazione, la quale procede attraverso i tentativi di truffa di una famiglia che inscena finti incidenti stradali per estorcere soldi agli ignari guidatori.

La truffa, e quindi la messa in scena di una *performance* per ingannare gli altri, riveste un ruolo importante anche in *Seishun zankoku monogatari*, nel quale la coppia protagonista aggira uomini di mezza età per guadagnarsi da vivere. In *Tōkyō sensō sengo hiwa* è presente una componente di *role play*, nella confusione che si crea tra il protagonista e “l'uomo che lascia il suo testamento in un film”, sviluppata attraverso la componente meta-cinematografica. Infine, *Kaettekita yopparai* (帰って来たヨッパライ, Il ritorno degli ubriachi, 1968) è interamente incentrato sull'equivoco identitario di tre giovani giapponesi, scambiati per immigrati coreani. Nel precedente capitolo è stata già affrontata la confusione dei ruoli in film come *Ningen jōhatsu* di Imamura e *Shinjū ten Amijima* di Shinoda, ma essa è presente anche nei lavori di altri registi della New Wave, come Yoshida e Matsumoto. In *Erosu purasu gyakusatsu*, e di nuovo in *Kaigenrei*, Yoshida fa re-inscenare da personaggi differenti avvenimenti precedentemente mostrati. In *Bara no sōretsu*, Matsumoto mette il travestitismo al centro della narrazione e ambienta il film nella comunità LGBT di Shinjuku, spingendosi fino alla tragedia edipica nel finale, proprio a causa dello svelamento di un'identità tenuta nascosta. In *Shura* la scena centrale del film è altamente teatrale a partire dalla messa in scena, in quanto ripresa frontalmente come fosse su un palcoscenico. Lo scambio dei ruoli è inoltre una parte essenziale di questa sequenza, nella quale viene perpetrato un inganno ai danni del protagonista da parte della geisha di cui è innamorato e di suo marito (interpretato da Kara Jūrō). Infine, per tutta la durata del film il personaggio principale continua a prefigurare – a mettere in scena – in una strana commistione di immaginazione, sogno e follia, quello che avverrà poco dopo, con un continuo andirivieni temporale che rende la realtà solo una percezione transitoria. Anche il protagonista di *Shura* rientra nel gioco delle parti, poiché tiene nascosta la sua vera identità per covare una vendetta familiare, così che il nobile samurai caduto in disgrazia, Fuekara Soemon, interpreta il povero *rōnin* Satsuma Gengobe.

Il ricorso a nomi differenti permette di rilevare un'altra caratteristica dei film della New Wave collegata al tema delle maschere e dell'identità. In molte opere del periodo, infatti, il nome dei personaggi non viene specificato o viene tenuto nascosto, di solito per ragioni inerenti a una negazione dell'identità. Per comprendere meglio questo fenomeno, può essere quindi utile appropriarsi della catalogazione effettuata da Ushida, che suddivide i personaggi dei film ATG in quattro gruppi.⁸² Nel primo il protagonista non ha nome e non viene identificato neppure in sceneggiatura; è il caso dell'“io” (così risulta nello *script*) di *Den'en ni shisu* di Terayama, dei tre studenti di *Kaettekita yopparai* e dei comprimari di *Kōshikei*, i quali incarnano letteralmente i loro ruoli istituzionali, come in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini. Nel secondo gruppo, i personaggi vengono identificati solo con una lettera dell'alfabeto, richiamo simbolico all'assenza di un'identità fissa, come avviene per il protagonista di *Kōshikei*. Ricollegandosi al tema del *role play*, ci sono poi quei personaggi che nascondono il proprio nome, come accade in *Shura*. In questo caso le varianti sono molteplici e può trattarsi di individui che si trovano in ambienti dove rivelare la propria identità va contro l'interesse personale, come nei *gay bar* di *Bara no sōretsu*, dove si usano ‘nomi d'arte’, o come nell'organizzazione para-terroristica di *Tenshi no kōkotsu*, dove i membri si identificano tramite nomi in codice. Nell'ultimo gruppo rientrano quei personaggi che, pur avendo un nome, non vengono mai nominati, come in *Sho o suteyo* di Terayama e *Nikudan* (肉弾, La pallottola umana, 1968) di Okamoto Kihachi, *outsider* della New Wave. Quest'ultimo è un film di guerra, pertanto la scelta di un individuo spogliato del suo nome e ridotto a un mero numero di matricola riflette bene il tema della disumanizzazione dell'uomo, seppur con la promessa di diventare un dio-*kamikaze*.

Il protagonista anonimo che caratterizza molti film della New Wave si ricollega all'intermedialità e alla contingenza tra arte, realtà e spazio urbano di Shinjuku (trattandosi soprattutto di film ATG), in quanto riflette la massa senza nome degli spettatori e sollecita una maggiore identificazione da parte loro.⁸³ Questa strategia trasporta i personaggi nella stessa realtà del pubblico che, tenendo presente il concetto di “cinema come evento,” può addirittura arrivare a vedersi come protagonista dell'opera. Se, infatti, i ruoli di creatore e fruitore diventano quasi interscambiabili, allora anche ciò che avviene fuori e dentro lo schermo è assimilabile, portando a una *con-fusione* dei piani di realtà. I protagonisti anonimi rispecchiano inoltre quel desiderio di celare la propria identità dietro ‘nomi d'arte’, molto in

⁸² Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 186.

⁸³ *Ivi*, p. 190.

voga tra i giovani della *Shinjuku bunka*.⁸⁴ Il quartiere era infatti il luogo d'elezione per tutti coloro che avevano la volontà di reinventare se stessi o di nascondere chi erano stati. Nell'ambiente artistico, una conseguenza di questo approccio è la presenza di individui o gruppi che rifiutano riconoscimenti individuali - considerati egoistici e borghesi - in favore di nomi collettivi. Questo avviene nel caso dei lavori dei *filmmaker* sperimentali del VAN che, ad esempio, firmano *Sain* (attribuito ad Adachi) solo come "Shin eiga kenkyūkai" (Nuovo gruppo di ricerca cinematografica). Un altro esempio è rappresentato dal documentario di propaganda prodotto e girato da Wakamatsu e Adachi, *Sekigun/PFLP sekai sensō sengen* (赤軍・PFLP 世界戦争宣言, Armata Rossa/PFLP – Dichiarazione di guerra mondiale, 1971), dove l'unica informazione contenuta nei titoli di testa, oltre al nome della compagnia di produzione, è il "montaggio congiunto" (*kyōdō henshū*), accreditato a "Sekigun – PFLP".

L'espedito di personaggi che si trasformano, che diventano qualcun altro, così come elementi della tradizione utilizzati con finalità nuove, riflettono la vitalità dell'immaginario premoderno utilizzato da *angura* e New Wave. Su tutti spicca la rielaborazione dei *kuroko* - marionettisti nel *bunraku* e assistenti di scena nel *kabuki* - caratterizzati da una veste completamente nera che ne rappresenta l'"invisibilità" sul palco. Queste figure affascinano molto gli autori del periodo: "the kurogo's anonymous invisibility and black costume were so fascinating that they suggested terrifying power which he [Terayama] sometimes pitted against the characters of his plays, and sometimes against the audience themselves."⁸⁵ Endō si riferisce qui a Terayama, ma lo stesso discorso è applicabile anche ad altri drammaturghi e registi che utilizzano i *kuroko* in maniera innovativa, reinterpretandoli per adattarli alla frammentazione della realtà degli anni sessanta. Shinoda Masahiro li impiega, ad esempio, nello stilizzato *Shinjū ten Amijima*, dove sfrutta caratteristiche proprie del cinema, come il bianco e nero, per elevare queste figure a simbolo di morte. Nell'opera, i *kuroko* si ribellano al ruolo passivo loro assegnato dal teatro tradizionale per diventare attivi e manipolare l'azione, fino a condurla alla sua inevitabile conclusione: il suicidio dei due amanti. I *kuroko* diventano quindi il simbolo di una società costrittiva, nella quale l'azione individuale viene scoraggiata e l'uomo è inestricabilmente legato al suo marionettista, come un burattino. Una metafora,

⁸⁴ Si vedano i vari "Gulliver", "Guevara", "Salvador Tali" o lo stesso J.A. Seazer che appaiono anche in numerose produzioni dell'epoca. Questa forma di anonimato ha reso praticamente impossibile rintracciare molti di questi individui una volta conclusasi la stagione della *Shinjuku bunka*.

⁸⁵ Endō Yukihide, "Terayama Shūji's Theatre Work: His Experimental Use of the Traditional Kurogo", in *Hamamatsu ika daigaku kiyō ippan kyōiku* [Hamamatsu University School of Medicine Bulletin], n. 19, 2005, p. 50. Le letture "kurogo" e "kuroko" sono sostanzialmente intercambiabili, si è preferito qui utilizzare la seconda per questioni di cacofonia.

questa, resa esplicita già nella scena di apertura, quando con un montaggio incrociato Shinoda passa da una marionetta del *bunraku* al protagonista in carne e ossa, Jihei. Similmente, Satō Makoto in *Isumene* utilizza due personaggi denominati “Altro personaggio A” e “Altro personaggio B” che, pur non avendone l’aspetto, hanno la stessa funzione dei *kuroko* e sono onnipresenti in scena. All’inizio dell’opera, ad esempio, tracciano sul palco le linee che delimitano l’azione dei personaggi, in una potente metafora sui vincoli degli attori nel teatro tradizionale, ai quali i drammaturghi *angura* si ribellano.

È stato però Terayama a reinterpretare i *kuroko* nella forma più radicale e provocatoria, utilizzandoli in numerose opere teatrali. Un primo esperimento viene compiuto in *Inugami* (犬神, id., 1969), dove queste figure ricoprono ancora un ruolo vicino a quello della tradizione. Tra i loro compiti figura: spostare gli oggetti di scena, manovrare il cane del titolo (fatto di cartapesta) e fungere da coro per la narrazione. I *kuroko* in Terayama trovano la loro massima espressione in *Jashūmon* (邪宗門, Eretici, 1971), nel quale diventano simbolo del destino ineluttabile, acquistando risonanze negative assenti nelle loro controparti originarie. Incarnano infatti le ‘mani del destino’ che guidano le azioni dei personaggi, una concezione che si ricollega a quella di Shinoda, tanto che anche Terayama affermerà in questo caso che “i *kuroko* politicizzano il teatro”,⁸⁶ proprio per la loro forza di coercizione sulla vita dell’individuo. Con una soluzione tipicamente *à la Terayama*, i protagonisti ‘umani’ nel finale riescono a tagliare i fili che li tengono legati, per poi gettare la maschera e parlare al pubblico in quanto attori. Colui che interpreta il protagonista Yamatarō, abbattendo la quarta parete, svela la finzione dell’opera e chiede direttamente al pubblico di salire sul palco, mentre la moglie-prostituta Yamabuki conclude il suo famoso monologo con: “Dopo la bugia non c’è nessuna verità, solo un’altra bugia. E anche tutto quello che ho appena detto non è altro che una bugia. Questo è il teatro. Ed è la vita.”⁸⁷ L’opera si conclude con gli attori che smantellano la scenografia, in modo tale da rendere visibili le attrezzature di scena e il retropalco.

Le versioni per l’estero di *Jashūmon* hanno ricevuto molte critiche perché, non potendo contare sulla forza dei monologhi finali a causa delle barriere linguistiche, Terayama conferisce ai *kuroko* maggiore libertà di movimento e di interazione. Vengono fatti scendere

⁸⁶ 「黒子が劇を政治家してゆく」 Satō Shigechika, “Terayama Shūji to jinriki hikō no tabi” [Terayama Shūji e il viaggio del volo a propulsione umana], in *Eiga hyōron*, Vol. 30 (3), Marzo 1973, p. 22.

⁸⁷ 「嘘の後にあるのは、ほんとはなく、別の嘘。という言い方も。又別の嘘の積みかさね。それが劇。人生」 Terayama Shūji, “Jashūmon”, in Terayama Shūji, *Terayama Shūji no gikyoku* [Le opere di Terayama Shūji], Tōkyō, Shichōsha, 1984, Vol. 6, p. 128.

in platea, dove bloccano le uscite e terrorizzano il pubblico, tanto da provocare risse tra attori e spettatori, come avvenuto a Berlino e a Novi Sad, in Serbia. Si tratta di una delle strategie adottate da Terayama per abbattere i confini tra realtà e finzione, non solo sul palco, ma nell'intero edificio teatrale. Non a caso l'autore ha poi continuato a utilizzare figure vestite completamente di nero e con funzioni similari anche in opere successive, come *Ahobune* (阿呆舟, La nave dei folli, 1976). Gli spettatori sono così portati - se non fisicamente costretti - a riflettere sul parallelo tra arte e vita, e sulle sovrastrutture che sorreggono entrambe. I *kuroko* sono la materializzazione dell'autore che decide le sorti dello spettacolo, ma rappresentano anche quei vincoli, imposti di volta in volta dalla legge, dalla famiglia, dalla morale, che condizionano la vita degli individui. Come dimostra il finale dell'opera, per recidere questi fili l'unica soluzione è rappresentata dalla fantasia perché "revolutionary imaginations can free us of our bondage and permit us to tear off at least one layer of masks."⁸⁸

Personaggi che assumono un ruolo diverso da quello assegnato generalmente loro vengono utilizzati, quindi, come strumenti meta-teatrali e meta-cinematografici, per far emergere ancora una volta quella connessione tra arte e realtà tipica del periodo. La rilettura critica di un elemento della tradizione precedente come i *kuroko*, sia da parte dell'*angura* che della New Wave, costituisce un altro esempio dell'intermedialità tra cinema e teatro nel contesto delle sperimentazioni avvenute a cavallo tra gli anni sessanta e settanta.

2.4. AFFRONTARE IL REALE: LE TEMATICHE CONDIVISE DA NEW WAVE E ANGURA

Drammaturghi e registi non condividono, però, solo espedienti narrativi e soluzioni estetiche, ma anche uno spiccato interesse per alcune delle più rilevanti questioni dell'epoca. Verranno qui prese in analisi due di queste, una politica e una sociale: rispettivamente l'Anpo e gli *zainichi*. È elevatissimo il numero delle opere che citano o si confrontano direttamente con il Trattato di sicurezza, come se questo rappresentasse un riferimento ineludibile all'attualità, l'espressione di quella vicinanza al reale di cui si è trattato in precedenza. La realtà non viene semplicemente riflessa, ma rielaborata creativamente per modellare un discorso sull'Autorità e sul movimento studentesco, ai quali gli autori cercano di trovare delle alternative.

⁸⁸ Sorgenfrie, *Unspeakable Acts*, p. 86.

È importante sottolineare anche la tempistica con cui vengono distribuite alcune opere che dimostrano di saper intercettare le più incipienti questioni sociali trattandole da un punto di vista personale. Il caso più eclatante è probabilmente quello di *Tenshi no kōkotsu* che viene girato sul finire del 1971 anticipando alcune proteste violente dei militanti, per poi essere proiettato appena due giorni dopo la conclusione dell'*Asama sansō jiken*. A teatro, Shimizu scrive *Bokura ga hijō no taiga o kudarū toki* in occasione dell'evento, permettendo a Ninagawa di metterlo in scena nello stesso anno. Discorsi simili valgono, tra gli altri, anche per due opere di Ōshima: *Tōkyō sensō sengo hiwa*, presentato nelle sale dell'ATG a soli quattro giorni di distanza dalla ratifica dell'Anpo, e *Natsu no imōto* (夏の妹, Sorellina d'estate, 1972), una riflessione sul sofferto rapporto tra il suo Paese e Okinawa, distribuito ad appena tre mesi dalla restituzione della sovranità delle isole al Giappone. Per quanto riguarda gli *zainichi* basti dire che Satō Makoto e lo stesso Ōshima hanno prodotto le rispettive opere sull'argomento ben prima che diventasse una questione di interesse nazionale nel 1969. I due 'movimenti', insomma, hanno sempre individuato con grande tempismo le tensioni più laceranti dell'epoca, ricercando nell'attualità la chiave per rielaborare il presente e problematizzarlo.

Come si è più volte sottolineato, la maggior parte degli artisti dell'*angura* e della New Wave appartiene alla generazione dell'Anpo 1960, ben lontana da quella che protesterà occupando le strade e le università del Giappone nel biennio 1968-69, fino alla deriva dell'Armata rossa unita. Il trattamento critico dello Zenkyōtō da parte di questi artisti è perciò legato indissolubilmente al divario generazionale, nel quale rientrano l'esperienza della sconfitta del 1945 - di cui i due Anpo sono diretta conseguenza - e le privazioni del dopoguerra. Gli studenti che manifestano nel 1970 sono nati nei tardi anni quaranta, troppo giovani, quindi, per ricordare entrambe le esperienze. Da questo punto di vista, è interessante notare come la guerra sia stata raramente ritratta in maniera diretta dalla New Wave, nominalmente solo da Okamoto in *Nikudan*. Il film ha però il tipico approccio del periodo, in quanto formula la sostanziale identità tra vittime e criminali, rifiutando l'umanesimo delle pellicole anti-belliche del decennio precedente, nelle quali si cercava di far risaltare la solidarietà tra cittadini. Anche *Shiiku* (飼育, L'addomesticamento, 1961) di Ōshima si svolge durante il conflitto, ma l'ambientazione ha una funzione allegorica e serve a sollevare la questione sociale del diverso, rappresentata dal protagonista, un soldato americano di colore, finito per caso in un remoto villaggio giapponese. Ciononostante, sono numerosi i film che si confrontano con l'eredità della guerra, ad esempio attraverso la presenza in scena di reduci. In

Shōnen, ad esempio, l'uomo protagonista riesce a coinvolgere tutta la famiglia nelle sue truffe agli automobilisti poiché si dichiara inabile al lavoro a causa delle ferite riportate in guerra, mentre *Tobenai chinmoku* critica la democrazia del dopoguerra attraverso il poetico viaggio di una farfalla e l'inclusione di immagini di repertorio dal conflitto. Nel teatro è *Zō*, la prima opera *angura* di Betsuyaku, a confrontarsi più esplicitamente con le conseguenze della sconfitta del 1945 attraverso le tecniche del teatro dell'assurdo e l'utilizzo di due protagonisti *hibakusha*, mentre Satō le ha esplorate in maniera simbolica in *Nezumi Kozō Jirōkichi*. Ma il Giappone del dopoguerra rappresenta anche il luogo dell'infanzia per questi autori, quello al quale tornare con sentimenti ambivalenti, come accade in molti dei lavori di Kara e Shimizu.

2.4.1. La rappresentazione dell'Anpo nelle avanguardie

L'evento catalizzatore del periodo è certamente il Trattato di sicurezza nippo-americano del 1960, alle cui proteste gli artisti partecipano in blocco, anche i meno politicizzati come Terayama. All'epoca faceva infatti parte dell'associazione di intellettuali contro l'Anpo denominata "Wakai Nihon no kai" (Associazione del giovane Giappone), insieme a figure di spicco come Ishihara Shintarō, Ōe Kenzaburō e Tanikawa Shuntarō. Il Trattato rientra a far parte dell'esperienza artistica sin dall'inizio dei due 'movimenti': nel cinema con le opere di Ōshima, prima marginalmente, in *Seishun zankoku monogatari*, e poi direttamente in *Nihon no yoru to kiri*, e nel teatro con *Kiroku No. 1* di Fukuda. L'Anpo 1960 diventa un'esperienza da metabolizzare attraverso l'arte per analizzarne il fallimento, ma anche per promuovere quei valori di ribellione e cambiamento condivisi da studenti e artisti. Per questo motivo, l'evento viene affrontato trasversalmente nei film di finzione, in quelli documentari e persino nel cinema sperimentale. Tra i primi si possono citare *Mitasareta seikatsu* di Hani e *Kawaita mizuumi* di Shinoda, il primo a mettere in guardia contro le possibili derive ideologiche del movimento, anche grazie alla sceneggiatura di Terayama. Per gli altri due generi, che spesso in questo periodo arrivano a confondersi, è prominente il lavoro di Matsumoto in *Anpo jōyaku* e quello svolto dal VAN, molto vicino ai militanti, con la realizzazione di opere come *Dokumentō 6/15*. Sul fronte dell'*angura*, il primo Anpo è preso in esame soprattutto dai drammaturghi più politicizzati come Saitō Ren, Tsuno Kaitarō e Satō Makoto. Quest'ultimo, similmente al pionieristico *Kiroku No. 1*, rielabora la propria esperienza personale dell'estate 1960 nella "trilogia sulla tragedia greca", a cui seguiranno i famosi *tōsōgeki* di Shimizu e Ninagawa sulle stesse tematiche.

Una presa di posizione cosciente, dettata anche dal precedente fallimento, avviene sul finire del decennio, quando entrambi i 'movimenti' hanno raggiunto la piena maturità, mentre

parallelamente il fronte studentesco si fa sempre più violento e frazionato. Molte opere della New Wave di questo periodo contengono immagini o riferimenti alle manifestazioni, che spesso vengono incorporate direttamente nella narrazione, come in *Tenshi no kōkotsu* di Wakamatsu (e in molti dei suoi *pinku*) e *Tōkyō sensō sengo hiwa* di Ōshima. Il primo presagisce, come si è detto, la deriva terroristica del movimento studentesco e la sua imminente fine. Incentrando il film su una cellula impazzita di un'organizzazione di estrema sinistra, Wakamatsu “demonstrates that the youth are unable to find meaning in ultra-left politics, while they are equally alienated by mainstream society. Nihilism or extreme sensuality seem to be their only choices.”⁸⁹ Il disagio giovanile viene ulteriormente elaborato nel secondo film citato, la cui connessione con le proteste è esplicitata sin dal titolo nel riferimento alla “guerra di Tōkyō” (cinque giorni di scontri tra polizia e manifestanti nell'ottobre 1969), la quale appare in due sequenze documentarie, giustificate diegeticamente dalla presenza della cinepresa del protagonista. In quest'opera, la crisi politica dei militanti viene messa in relazione con quella identitaria e personale, come se Ōshima, compreso lo sfaldamento a cui stava andando incontro il movimento studentesco, condannasse anche l'individuo a rimanere intrappolato in questa epoca, con un finale che replica la scena iniziale. I giovani non trovano vie di fuga alternative, anche il nichilismo e la sessualità portano all'autodistruzione, come dimostra nel film di Wakamatsu l'iconica esplosione del Monte Fuji. Nell'opera teatrale *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō*, Satō sembra approdare a una conclusione simile, mettendo in scena un incubo dal quale è impossibile svegliarsi, grazie a una struttura concentrica basata su un sogno dentro al sogno. Anche in questo caso l'approccio è ai limiti del nichilismo e Satō proclama il definitivo tramonto di quell'idea di rivoluzione sognata un decennio prima da questi stessi artisti. Il movimento viene accusato di aver perso di vista i propri orizzonti ed essersi frazionato a causa di sterili dispute interne.

Gli studenti non sono comunque l'unico obiettivo critico perché, attraverso le forti immagini delle proteste, anche l'Autorità viene posta sotto accusa. Un esempio interessante è rappresentato da *Shinjō afururu keihakusa* di Shimizu e Ninagawa, una potente denuncia del potere normalizzante dello Stato, al quale viene contrapposta la vitalità culturale della Shinjuku dell'epoca. Tuttavia, gli autori non si schierano apertamente con i militanti, rappresentati da un 'ribelle' solitario che agisce in maniera disorganizzata e che per questo viene ucciso senza aver portato a termine nessuno dei suoi propositi, in quella che è una chiara metafora della condizione degli studenti. Il successivo *Bokura ga hijō no taiga o*

⁸⁹ Desser, *Eros plus Massacre*, p. 106.

kudaru toki, scritto da Shimizu in seguito ai fatti di Asama, attesta invece la fine del movimento con toni quasi lirici. L'opera testimonia, forse per l'ultima volta, la stretta correlazione esistita tra arte e politica, messa infine in discussione all'interno di un panorama mediatico in veloce evoluzione.

Come si è potuto constatare, drammaturghi e registi prediligono confrontarsi con l'attualità e le problematiche del dopoguerra, rare sono le fughe in un passato premoderno, come quello rappresentato in *Shura* o *Shinjū ten Amijima*. Diverso è però il caso del ricorso a un passato più immediato, quello della tradizione precedente, dal quale questi artisti attingono figure storiche e accadimenti celebri. Lo dimostra a teatro Satō, con la sua trilogia *Kigeki Shōwa no sekai*, nella quale un episodio è dedicato al *ni-ni-roku* e un altro al caso di Abe Sada, i quali trovano i loro corrispettivi cinematografici in *Kaigenrei* di Yoshida e nel celebre *Ai no korīda* (愛のコリーダ, L'impero dei sensi, 1976) di Ōshima. Gli artisti della controcultura considerano il periodo Taishō e i primi due decenni di quello Shōwa il punto di partenza di quelle tradizioni – il cinema delle *major* e lo *shingeki* - dalle quali New Wave e *angura* si ribellano. A un livello più generale, sono anche l'origine di esperienze come il nazionalismo e il colonialismo asiatico che i giovani dei sessanta rigettano fortemente. Per questo tutte le arti giapponesi trovano negli anni venti e trenta una fonte d'ispirazione da rielaborare in chiave critica o parodica, per esorcizzarla e superarla, come testimoniano, ad esempio, i poster realizzati da Yokoo.

2.4.2. Teatralizzare la discriminazione: il caso degli *zainichi*

L'attenzione nei riguardi di alcune questioni sociali, soprattutto quelle che sfidano i tabù dell'epoca, sono un altro punto di contatto tra *angura* e New Wave. Il loro interesse per la condizione degli *zainichi*, delle donne (che avevano ruoli meramente accessori anche dietro le barricate) e degli emarginati in generale, così come per la situazione di Minamata e Sanrizuka, anticipa addirittura il coinvolgimento degli studenti nelle suddette. Secondo Oguma, infatti, nel biennio 1968-69 i militanti erano concentrati esclusivamente sull'Anpo e sulle questioni affini, come il Vietnam e Okinawa, rimandando la risoluzione delle altre problematiche a quando la loro rivoluzione si sarebbe realizzata.⁹⁰ Questa situazione cambia solo dopo il rinnovo del Trattato nel 1970, quando il movimento, persa la sua principale battaglia, cerca nuove cause alle quali votare la propria lotta. Le trova nella difesa delle minoranze e nelle questioni ambientali, problematiche lette come diretta conseguenza del sistema capitalistico

⁹⁰ Cfr. Oguma, "Japan 1968", pp. 15-16.

giapponese. In questo periodo sembra emergere una nuova coscienza storica che considera il Giappone aggressore, non solo nella guerra in Vietnam (per il supporto agli Stati Uniti), ma anche in quella mondiale, un processo che l'arte aveva iniziato a elaborare con qualche anno d'anticipo.⁹¹

Non è un caso che molti dei protagonisti dei film della New Wave appartengano alle minoranze della società giapponese, ed è significativo da questo punto di vista che la prima opera prodotta dall'ATG sia proprio *Kōshikei*. La pellicola suscita accesi dibattiti, in quanto incentrata sul crimine di uno *zainichi*, fino ad allora un tema considerato tabù dal cinema nazionale. Anche agli *hibakusha* viene riservato lo stesso oscurantismo, soprattutto nell'epoca della crescita economica dei sessanta, quando si cerca di 'nascondere' la memoria della guerra. Nella New Wave, le vittime dell'atomica non vengono rappresentate direttamente, ma solamente richiamate, magari attraverso personaggi che devono nascondersi per motivi misteriosi, come in *Tobenai chinmoku*. Una caratteristica di questi lavori è, infatti, quella di rappresentare i temi sensibili in maniera ermetica, in modo da permettere allo spettatore interpretazioni personali. Allo stesso tempo emerge chiaramente l'importanza di perpetuare la memoria della guerra, portando sullo schermo un'immagine dei giapponesi che si tendeva a nascondere. Da questo punto di vista, il tabù più forte infranto dagli autori del periodo è sicuramente la rappresentazione dell'incesto (in giapponese *kinshin sōkan*), presente in una decina di film prodotti tra il 1969 e il 1974, tra i quali *Bara no sōretsu*, *Ryōma ansatsu* e *Gishiki* (儀式, La cerimonia, 1971). L'incesto, però, non viene trattato come una problematica sociale o una pratica sessuale proibita, quanto piuttosto come una sorta di "espressione sperimentale" del sé (*zen'eitekina hyōgen*).⁹² Mettere in scena l'incesto rappresenta al contempo un'arma per abbattere i tabù e una sfida al sistema, in un moto di ribellione all'uniformità di pensiero e all'ordine costituito, non a caso tipico anche delle opere teatrali di Terayama.

La questione degli *zainichi* ottiene la ribalta pubblica il 21 febbraio 1968, quando il coreano nato in Giappone Kim Hiro, dopo aver ucciso due yakuza per debiti, prende in ostaggio diciotto persone, barricandosi in un hotel della località termale di Sumatakyō, nella prefettura di Shizuoka. Le richieste di Kim sono tanto semplici quanto, per l'epoca, sorprendenti: l'uomo chiede infatti le scuse pubbliche di un poliziotto, reo di aver rivolto frasi discriminatorie nei suoi confronti. Le scuse vengono trasmesse in diretta televisiva il giorno

⁹¹ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 165.

⁹² 「前衛的な表現」 *Ivi*, p. 169.

seguito, ma il confronto nell'hotel si concluderà solo il 24 febbraio. In quei quattro giorni Kim rilascia numerose interviste telefoniche a giornali e televisioni, parlando delle discriminazioni subite per tutta la vita, tanto che: “Kim’s indictment of Japanese disrecognition reached a larger audience than any prior – and possibly later – Zainichi voice.”⁹³ Per lo straordinario supporto ricevuto dai media il *Sumatayō jiken* diventa uno dei primissimi *gekijōgata hanzai* (crimine teatralizzato), ovvero un crimine nel quale è fondamentale l’implicazione dei media per sostenere una determinata causa,⁹⁴ nel quale il criminale diventa “a dramatist and an actor, scripting, staging and performing the event.”⁹⁵ Ironicamente, a confermare la natura performativa di questo *evento*, ad arrestare Kim saranno proprio dei poliziotti travestiti da giornalisti e ammessi per questo nell’hotel. Fortemente impressionati dall’accaduto, registi come Ōshima, Wakamatsu e Adachi si dirigono sul luogo dell’incidente per dare il loro supporto a Kim, a testimonianza di quanto la questione etnica fosse sentita dagli artisti del periodo. Da questo punto di vista, il *Komatsugawa jiken* aveva costituito un precedente importante. Infatti, pur non avendo avuto lo stesso impatto mediatico, aveva ispirato opere come *Kōshikei* di Ōshima (uscito solo un paio di settimane prima dell’episodio di Kim Hiro) e *Matsukawa jiken* (松川事件, L’incidente Matsukawa, 1961) di Yamamoto Satsuo⁹⁶ nel cinema, e *Atashi no bitoruzu* di Satō nel teatro.

Il Giappone, almeno fino agli anni cinquanta, non vanta una tradizione di film legati alle differenze etniche, data anche l’omogeneità professata dalle autorità. Il primo a occuparsi della questione, tra i registi della New Wave, è Imamura che realizza *Nianchan* già nel 1959, seguito pochi anni più tardi da Urayama Kiriro con *Kyūpora no aru machi* (キューポラのある街, Una città di cupole, 1962), il quale però non rientra nella New Wave. Desser nota che anche *Tanin no kao* (他人の顔, Il volto di un altro, 1966) di Teshigahara si accosta al soggetto, pur facendolo in forma generica attraverso il paragone tra il protagonista senza identità e gli *zainichi*.⁹⁷ Entrambi sono infatti alienati dalla società e oggetto del pregiudizio dei ‘veri’ giapponesi. In questo film, così come in *Shiiku* di Ōshima e in un adattamento teatrale (*hon’an*) di *Hair* (id., 1967) scritto da Terayama, è presente anche un richiamo alla condizione

⁹³ John Lie, *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 92.

⁹⁴ Furuhashi, *Cinema of Actuality*, p. 52.

⁹⁵ *Ivi*, p. 68.

⁹⁶ Ōshima ha scritto per la rivista “Eiga hyōron” una famosa recensione di questo film, tradotta anche in italiano in Ōshima, “Una certa tendenza del cinema politico”, in *Racconti crudeli di giovinezza*, pp. 225-228.

⁹⁷ Cfr. Desser, *Eros plus Massacre*, p. 150.

delle persone di colore negli Stati Uniti. In *Shiiku*, in particolare, è proprio un soldato americano di colore la vittima della discriminazione da parte dei giapponesi.

Ōshima sarà il regista più attivo nei confronti degli *zainichi* e dei coreani immigrati dedicandogli, direttamente o indirettamente, ben quattro opere (senza considerare i documentari televisivi), a partire da *Yunbogi no nikki*. Qui, la condizione di estrema povertà di un bambino di dieci anni in Corea, abbandonato dai genitori e con tre fratelli a carico, viene vista come diretta conseguenza dell'imperialismo americano e del (recente) passato colonialista del Giappone.

In *Nihon shunkakō* (日本春歌考, Sulle canzoni sconce giapponesi, 1967), un gruppo di liceali si immagina al posto dei coreani durante il periodo della dominazione, un'idea ulteriormente sviluppata in *Kaettekita yopparai*, dove tre studenti vengono scambiati per immigrati illegali dalla Corea e, per questo, ricercati dalla polizia e guardati con sospetto dagli altri. Il film si interrompe prima della metà e riparte con una scena esattamente identica a quella iniziale per poi variare leggermente. In questa seconda parte i toni virano sulla farsa ai limiti del grottesco, quasi a confermare la famosa frase di Marx sulla ripetizione della Storia. Ōshima smaschera così la natura ideologica e programmatica della discriminazione, ancorando il film alla realtà con forti riferimenti all'attualità. Come nota Furuhata, uno dei tre studenti viene fatto vestire esattamente come Kim Hiro durante l'incidente e il film viene distribuito poco più di un mese dopo i fatti.⁹⁸ Il meccanismo della ripetizione, i frequenti segmenti onirici, gli scambi di ruolo e di identità - nella seconda parte i tre arrivano ad affermare di essere coreani - sono strumenti della New Wave già analizzati in questo lavoro e confermano di nuovo l'importanza dell'intermedialità con il teatro. *Kaettekita yopparai* rappresenta, infine, un ulteriore esempio della concezione multidimensionale del reale e della crisi identitaria tipica del periodo, questa volta ulteriormente problematizzata dalla questione etnica.

Nell'*angura*, Satō è l'autore più attivo sul fronte degli *zainichi*, continuando a riflettere sulla loro condizione, a due anni di distanza da *Atashi no bitoruzu*, con *Onna goroshi abura no jigoku* (女殺し油の地獄, L'assassino di donne nell'inferno d'olio, 1969).⁹⁹ Terayama scrive invece nel 1969 il sopramenzionato adattamento di *Hair*, nel quale sviluppa la figura dello *yellow negro* (gli *zainichi*, appunto), con riferimenti al *Komatsugawa jiken* e a Kim Hiro.

⁹⁸ Cfr. Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 77.

⁹⁹ Adattamento sperimentale di un'omonima opera per il *bunraku* di Chikamatsu Monzaemon del 1721, adattata per il *kabuki* per la prima volta nel 1907.

La Shōchiku, produttrice del progetto, vi rinuncia dopo aver letto il copione, considerato troppo violento.¹⁰⁰ Lo spettacolo viene quindi portato in scena una sola volta nel dicembre 1969 e mai più riproposto.¹⁰¹ Terayama utilizza infatti espressioni molto forti per far risaltare la discriminazione, riflettendo su un linguaggio che si è andato ipocritamente ‘ripulendo’, ma che ha lasciato intatto il pregiudizio etnico. L’autore aveva già affrontato il tema degli *zainichi*: la prima volta in alcuni *tanka* risalenti alla fine degli anni cinquanta, la seconda in un lungo poema epico del 1960. Successivamente, vi ha fatto più volte ritorno in media differenti sotto forma di brevi riferimenti, come quello all’aereo “a propulsione umana” di *Sho o suteyo* che sarà analizzato a breve.

Il quarto e ultimo film che Ōshima dedica al tema, e quello che lo affronta in maniera più diretta, è *Kōshikei*, opera per molti versi simile ad *Atashi no bitoruzu* di Satō. Realizzate a meno di un anno di distanza, entrambe prendono spunto dal *Komatsugawa jiken* per far risaltare la questione razziale in Giappone e porre l’accento sulle responsabilità del Paese nel periodo dell’imperialismo e della seconda guerra mondiale. Rientrano, quindi, tra quelle opere che contribuiscono a rimodellare la percezione storica del Giappone non solo come vittima, ma anche come aggressore. La caratteristica più sorprendente che accomuna i due lavori è la componente meta-teatrale, con l’elaborazione del crimine di Li attraverso un re-inscenamento del crimine stesso (Fig. 2.3). In entrambi i casi, però, questo sembra avvenire per la catarsi e la riaffermazione dell’identità giapponese, e non per una definizione di quella dell’assassino coreano che, oggetto di un’ennesima discriminazione, diventa vittima. Nel film, infatti, i funzionari devono far ritrovare la memoria a R, affinché possa essere giustiziato di nuovo con la consapevolezza del crimine. Sul palcoscenico il protagonista, durante le prove per uno spettacolo basato sul *Komatsugawa jiken*, sfrutta la morte di Li per una catarsi personale.¹⁰² Nell’identificazione con lo *zainichi* cerca infatti l’assoluzione dal senso di colpa in quanto giapponese, ma, appropriandosene, finisce per rinnovare quello stesso sfruttamento che voleva denunciare attraverso l’arte.

L’espedito meta-teatrale della rappresentazione sembra una ulteriore conferma all’osservazione di Furuhata, per la quale l’interesse verso il *Komatsugawa jiken* da parte di Ōshima (e quindi di Satō) è dato soprattutto dalla qualità squisitamente teatrale del crimine stesso e dalla sua spettacolarizzazione da parte dei media, come poi reso evidente

¹⁰⁰ Cfr. Terayama Shūji, *Terayama Shūji. Tamentai* [Terayama Shuji. Poliedrico], Tōkyō, JICC shuppankyoku, 1991, p. 120.

¹⁰¹ È comunque disponibile una versione del testo in *Eiga hyōron*, Vol. 27 (3), Marzo 1970.

¹⁰² Cfr. Goodman, *The Return of the Gods*, p. 183.

dall'episodio di Kim Hiro.¹⁰³ La questione dell'identità viene elaborata in entrambe le opere cogliendo alla perfezione la contraddizione per la quale Li non può (e non deve) essere né giapponese, né coreano. Nato in Giappone da genitori coreani, è considerato 'impuro' da una società che gli richiede, allo stesso tempo, di uniformarsi alle proprie regole, negandogli però l'accesso al benessere economico e sociale proprio in quanto *zainichi*.¹⁰⁴ Questo dualismo viene reso attraverso la confusione dei ruoli, lo scambio dei nomi e, nel film, con la negazione dell'identità di R che ha perso la memoria ed è diventato una sorta di 'contenitore vuoto'. Le due opere condividono infine una scena simile, nella quale i protagonisti (che interpretano entrambi Li in quel momento) vengono coperti da una bandiera giapponese, come a voler imporre l'identità nipponica sull'individuo. La restaurazione dello *status quo* passa quindi proprio dal rinnovamento di quei pregiudizi ai quali ci si aspetta si debbano attenere gli *zainichi* (la povertà, la malattia, la condizione familiare drammatica). Il paragone tra le due opere rimane comunque un'importante testimonianza dell'intermedialità di un periodo nel quale cinema e teatro utilizzano espedienti narrativi e formali simili, interessandosi al tempo stesso alle medesime questioni sociali.



Fig. 2.3. In Kōshikei (1968) i personaggi che interpretano l'autorità re-inscenano l'infanzia di R., replicando gli stereotipi culturali che accompagnano la rappresentazione degli zainichi nell'opinione pubblica, simboleggiata dai quotidiani che tappezzano le pareti del set.

¹⁰³ Cfr. Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 77.

¹⁰⁴ Li, al contrario di Kim Hiro, non compie però il crimine in base al proprio retaggio familiare e si "costruirà" un'identità coreana solo una volta in prigione, dove imparerà la lingua dei suoi genitori.

2.5. UN FILM CONTRO I FILM: *SHO O SUTEYO MACHI E DEYŌ*

Terayama può essere considerato il perfetto ponte di collegamento tra i due mondi, essendo stato l'unico, tra gli autori qui presentati, a intraprendere proficuamente, e in parallelo, la carriera di regista teatrale e cinematografico. Questo lo ha posto nella posizione privilegiata di poter creare un sistema transmediale che riunisse tutte le istanze dell'*angura* e della New Wave in un *corpus* di opere in grado di rivelare, una volta analizzate nel loro rapporto di interdipendenza, le caratteristiche culturali fondanti dell'epoca. Un esempio rappresentativo di questo processo è costituito dal primo lungometraggio in 35mm di Terayama, *Sho o suteyo machi e deyō* (da qui in poi solo *Sho o suteyo*), il quale sarà esaminato attraverso il raffronto, l'accostamento e l'integrazione con l'omonima opera teatrale e il volume dallo stesso titolo. Questo procedimento aiuterà a far emergere i rapporti esistenti tra opere che non devono essere considerate come semplici adattamenti da un medium all'altro, ma come un progetto unitario all'interno del quale ogni tassello arricchisce l'altro, andando a formare un sistema di rimandi e contrappunti che in questo lavoro verrà denominato *Terayamago*, oggetto del prossimo capitolo. Accostandosi a queste tre opere da un punto di vista intermediale, è interessante notare come non esista quasi nessun collegamento narrativo tra le tre, se non per le tematiche generali. L'autore rifiuta infatti una connessione diretta tra genere e medium, dando vita piuttosto a un progetto che "has a rhizomatic structure, appearing here and there in different forms, and hinting at something much greater lurking beneath the surface and out of sight."¹⁰⁵ Le "forme differenti" citate da Ridgely non si limitano solo alle tre in oggetto, ma si espandono fino a includere altri media, con rimandi che, come si vedrà nel prossimo capitolo, caratterizzano tutta l'opera di Terayama, contribuendo alla creazione di un nuovo linguaggio.

2.5.1. Tre progetti per 'gettare i libri e uscire per le strade'

La prima apparizione del titolo *Sho o suteyo machi e deyō* avviene in forma scritta nel febbraio del 1967, quando con Yokoo Tadanori - allora collaboratore di Terayama - concepisce la realizzazione di un libro, nel formato delle riviste mensili di moda all'epoca, contenente una ventina di saggi di Terayama. Alcuni di questi erano già apparsi in *Gendai no seishunron* e spaziano tra le tematiche più varie: dal famoso *iede* alla boxe, dal sesso ai manga. Tuttavia, la caratteristica che rende unica questa pubblicazione è la sua particolarissima impostazione grafica, a partire dalla copertina, la quale include tutti i motivi rappresentativi dell'arte di Yokoo, come il sol levante e la bocca che ride (Fig. 2.4). L'interno, poi, propone

¹⁰⁵ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 117.

una lettura ‘futurista’ e disgiuntiva: l’indice appare solo a pagina 22, i caratteri sono stampati con colori differenti e a metà libro vi è un inserto blu, contenente una ‘falsa’ biografia dell’autore. Il testo cambia inoltre orientamento anche di novanta gradi, è diviso in maniera non uniforme in una o più colonne ed è inframezzato da vignette, fotografie e finte pubblicità. È presente persino un *flip book*, raffigurante l’indice di una mano che va a toccare progressivamente un capezzolo femminile, facendo esplodere il mondo intero. La grande eterogeneità nell’impaginazione e nei testi scoraggia quindi una lettura unitaria e porta a una “realization that we have been conditioned to unify texts no matter how fragmentary they appear.”¹⁰⁶ È interessante infine notare che nelle edizioni successive, per esempio quelle edite da Kadokawa e Kawade, la carica eversiva e provocatoria del libro sia stata completamente annullata. ‘Evirato’ di tutte le sue devianze, dalle illustrazioni al diverso orientamento del testo, per lasciare solo i saggi impaginati in maniera canonica è stato reso, di fatto, un altro volume.

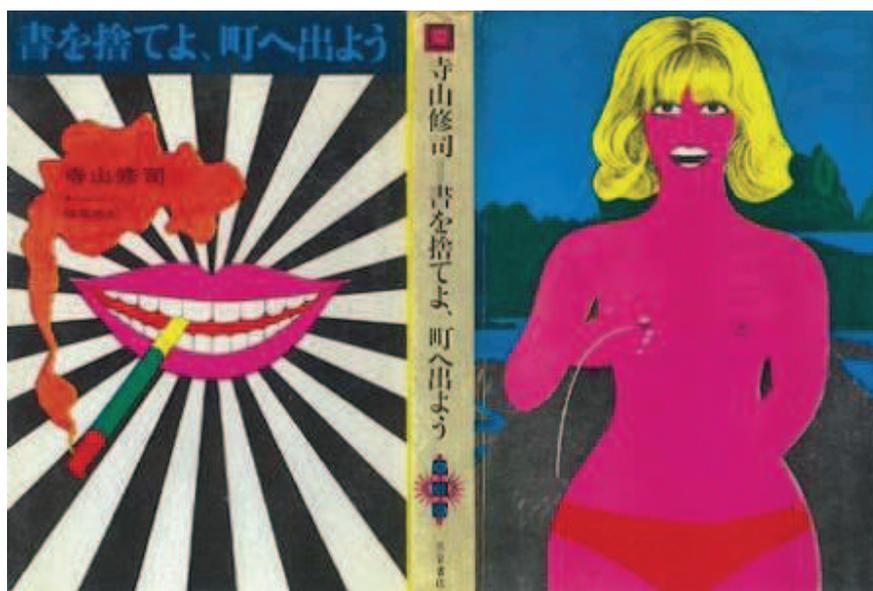


Fig. 2.4. La copertina della prima edizione del volume di Sho o suteyo machi e deyō (1967) con il design realizzato da Yokoo Tadanori.

L’opera teatrale di *Sho o suteyo*, settima produzione del Tenjō sajiki, viene portata in scena per la prima volta nell’agosto del 1968, al “Kōsei nenkin kaikan Hall” di Shinjuku, per poi girare il Giappone nei due anni successivi. Richiamando la distinzione cinematografica tra *fiction* e documentario, Terayama inventa in questa occasione la parola *dokyurama* (una crasi

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 115.

tra *documentary* e *drama*).¹⁰⁷ Si tratta infatti di un'opera basata solo in minima parte su una componente narrativa e scritta, per lasciare spazio a quella 'documentaria', una modalità definita dall'autore stesso una sorta di *stage vérité*, continuando il parallelo con il cinema.¹⁰⁸ Terayama indice innanzitutto un concorso di poesie per giovani liceali che vengono selezionate e raccolte nell'antologia poetica *Haiteen shishū* (ハイテーン詩集, Poemi adolescenziali, 1968). Alcune di queste sono poi recitate sul palco dagli autori stessi, i quali non sono in scena come personaggi, ma utilizzano i loro nomi reali. L'ispirazione per questa originale forma di teatro viene a Terayama assistendo a *Hair* in occasione della presentazione a New York di *Kegawa no Marī* (毛皮のマリー, Marie in pelliccia, 1967). Il musical, nella versione di Tom O'Horgan, colpisce profondamente l'autore che, come si è accennato, arriva a trarne anche un adattamento. Nella forma non narrativa e nella componente di improvvisazione di *Hair*, Terayama vede il modello per portare in scena quello che chiama "il recupero delle voci vive" (*nikusei no kaifuku*).¹⁰⁹ Principale obiettivo dell'opera è, infatti, quello di dare voce ai giovani del tempo, senza alcuna mediazione. Come nota Itō, però, il rifiuto politico di *Hair* diventa, nell'opera di Terayama, un rifiuto a livello sociale, indirizzato non solo all'autorità statale, ma all'intero sistema istituzionale, dalla scuola alla famiglia.¹¹⁰ I temi delle poesie sono infatti molto vari e includono lo *iede*, la liberazione sessuale, la spiritualità e sono portati in scena in forma eclettica. Le poesie non sono semplicemente recitate, ma vengono in alcuni casi trasformate in canzoni, andando a formare una sorta di *musical* nel quale sono presenti anche balletti e stacchi comici.

L'affidare direttamente ai giovani autori l'interpretazione delle poesie testimonia la volontà di Terayama di dar voce ai ragazzi in prima persona e offre una sorta di riscatto ai giovani in fuga nel suo incitamento a lasciare casa (lo *iede*). Salire sul palco ribadisce l'idea di abbandonare l'isolamento dello studio, per interagire con le persone direttamente nelle strade, un'esortazione che arriva in controtendenza, proprio nel momento di massima popolarità del movimento studentesco. Ridgely nota che anche la parte 'scritta' dell'opera (alcune scene incentrate su un insegnante e uno studente che si prepara agli esami) sembra puntare in questa direzione,¹¹¹ così come il titolo stesso dell'opera, probabilmente tratto da *Le nourritures*

¹⁰⁷ 「ドキュラマ」 Nishidō, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi*, p. 229.

¹⁰⁸ Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 4, p. 327.

¹⁰⁹ 「肉声の回復」 Ivi, p. 328.

¹¹⁰ Cfr. Itō, *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen*, p. 44.

¹¹¹ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 116.

terrestres (I nutrimenti della terra, 1897) di André Gide, una delle numerose fonti di ispirazione occidentali di Terayama, come di altri artisti del periodo.

L'opera è fondamentalmente un *collage* di materiali eterogenei, poichè nel tempo vi si aggiungono monologhi adolescenziali, discorsi politici di studenti militanti e racconti di vita di *mastā* e *mamasan* dei bar di Shinjuku. Una caratteristica dell'opera è, infatti, il non avere una forma fissa, l'essere in perenne mutamento: ogni volta che viene presentato su un palco diverso, Terayama sostituisce parte delle poesie e degli interpreti. In questo modo ogni rappresentazione è unica e diversa, tant'è che l'autore non la considera tanto un'opera del repertorio del Tenjō sajiki, quanto piuttosto un "avvenimento annuale" (*nenjū gyōji*)¹¹² che varia per intercettare al meglio lo spirito del tempo. Nel corso degli anni lo stesso ricambio si è verificato anche tra i membri dello staff che si sono alternati sia alla regia che alle musiche, dove si segnala la prima collaborazione con l'ex-*fūten* J.A. Seazer, in seguito compositore stabile di Terayama. L'opera coglie e mette in risalto l'individualità dei giovani e il loro rifiuto dell'autorità, in un contesto caotico e incerto, nel quale sono invitati a "transcend this world through imagination and action."¹¹³

Terzo lavoro a condividere il titolo *Sho o suteyo* è il film prodotto dall'ATG con la tipica formula della divisione dei costi con la casa di produzione del regista, in questo caso la appena nata Jinriki hikōkisha. Presentato allo ATSB (e negli altri cinema della compagnia) nell'aprile del 1971, viene tenuto in cartellone dal 24 del mese al 4 giugno. Si tratta del primo lavoro 'professionistico' per il cinema di Terayama che fino ad allora aveva girato solo due cortometraggi e, l'anno precedente, un lungometraggio in 16mm interamente auto-finanziato e non distribuito, *Tomato kechappu Kōtei* (トマトケチャップ皇帝, L'Imperatore Tomato Ketchup, 1970). Nell'ottobre dello stesso anno, per la prima volta, un suo film viene proiettato all'estero, a Sanremo in Italia, dove vince il Grand Prix in una manifestazione organizzata da autori come Godard per contestare il sistema tradizionale dei festival. Questo successo lancia la sua carriera in campo internazionale, tanto che nel 1972 viene invitato a numerosi festival europei, tra i quali Rotterdam, Cannes, Londra e Mannheim, dove presenta anche *Tomato kechappu Kōtei*.¹¹⁴

Il protagonista della pellicola è interpretato da Sasaki Eimei, giovane non professionista presente anche nella prima versione dell'omonimo lavoro teatrale, il cui

¹¹² 「年中行事」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 4, p. 328.

¹¹³ Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, p. 51.

¹¹⁴ Cfr. Satō, "Terayama Shūji to jinriki hikō no tabi", p. 32.

personaggio si chiama Kitamura Eimei, con il quale ha evidenti connessioni biografiche e, come Terayama, proviene dalla prefettura di Aomori. Il film ha una struttura fortemente anti-narrativa ed ellittica che unisce scene di finzione a segmenti sperimentali e onirici, *happening* e *rock opera*. Le parti narrative ruotano attorno a un giovane che vive a Shinjuku in una famiglia problematica, con un padre inetto, una nonna cleptomane e una sorella morbosamente attratta da un coniglio. Il ragazzo appare represso e impotente: frequenta una squadra di calcio senza però riuscire a giocare, poi viene portato da una prostituta, ma non riesce a consumare la sua iniziazione sessuale. A casa, la nonna fa uccidere il coniglio della sorella pensando di sbloccarne la socialità, ma la ragazza, scioccata, finisce per essere violentata nello spogliatoio della squadra e innamorarsi di uno degli stupratori, anche mentore del ragazzo. Quest'ultimo vede infine fallire anche l'ultimo tentativo di far ricominciare a lavorare il padre quando gli viene rubato il carretto dei *ramen*, acquistato per il genitore con i suoi unici risparmi allo scopo di emanciparsi dalla famiglia. Fondamentalmente, però, il film mette in scena:

il tentativo di un ragazzo di liberarsi dalla famiglia, dalla società capitalista e filo-americana in cui vive, dalla frontiera sessuale che lo distanzia dall'essere adulto, dal condizionamento culturale che opprime lui e la sua generazione tramite la stampa e, prima fra tutti, dal mezzo cinematografico che qui lo mette in scena.¹¹⁵

Terayama non è un regista di formazione e realizza perciò un film dalla grammatica estremamente libera. *Sho o suteyo* vive di continue invenzioni visive e concretizza su pellicola parte dell'immaginario dell'autore, oltre a contenere alcune riflessioni sull'arte e sul medium cinematografico. Un esempio è rappresentato dalla primissima (non) scena: un intero minuto durante il quale lo schermo è completamente nero, accompagnato solo da vaghi rumori in sottofondo, fino a quando non diventa distinguibile il suono della pellicola nel proiettore. Questo inizio ha portato Ridgely all'affascinante riflessione di un impossibile sincronismo tra tre momenti di creazione/fruizione collassati in un unico spazio temporale: quello del cameraman che sta girando la scena, quello del regista nella sala montaggio e quello del proiezionista nella sua cabina.¹¹⁶ Il film inizia, quindi, con una dichiarazione di finzionalità e di consapevolezza del mezzo cinematografico, seguita da una scena ancora più estrema, anch'essa extra-diegetica, nella quale il protagonista (non è chiaro se nelle vesti di se stesso o del personaggio che interpreta) sfonda la quarta parete e provoca in maniera diretta lo

¹¹⁵ Maria Roberta Novielli, "Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shuji", in *Il Giappone*, Vol. XXXII, 1994, p. 155.

¹¹⁶ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 121.

spettatore, sfidando la sua posizione passiva. La suddetta sequenza verrà analizzata più approfonditamente nell'ultimo capitolo, in quanto costituisce il primo tentativo su pellicola da parte di Terayama di applicare le proprie strategie teatrali al fine di annullare la distanza tra creatore e fruitore. Qui basti rilevare l'affinità dell'autore al cinema del periodo, con i suoi espliciti meccanismi meta-cinematografici, la volontà di portare il film sul piano dello spettatore e l'uso di espedienti intermediali, tratti dal teatro, per realizzarla.

2.5.2. Un film da leggere: sintassi e punteggiatura intermediale

Come sempre nel cinema di Terayama il teatro non è l'unico medium coinvolto: sia il testo scritto (la letteratura) che la musica hanno infatti un ruolo decisivo. Scritte e citazioni di molti tipi, tratte da Terayama stesso, dalle poesie giovanili dell'omonimo spettacolo teatrale, da poeti e pensatori occidentali come Majakovskij, Marlaux e Fromm, riempiono le strade, i muri e i pavimenti della Shinjuku del film. Per Terayama è "il tentativo di liberare l'esperienza della lettura dal libro" e realizzare un "film da leggere,"¹¹⁷ anche se le citazioni non hanno il valore politico che acquistano spesso in autori coevi come Godard o Ōshima. Al contrario, in questo caso il linguaggio inserito nel contesto della città si de-politicizza e diventa, alternativamente, o una mera 'esperienza' da vivere o una parodia delle scritte che si trovavano allora tra le barricate delle università.¹¹⁸

Il tema della città come testo da scrivere e da leggere è importante in quanto si ricollega all'idea di Terayama del testo teatrale/filmico come mappa e, per converso, della mappa (della città) come testo. Il tessuto urbano diventa quindi elemento da ri-scrivere, esplorare e trasformare attraverso la forza liberatrice del cinema/teatro, come tentano di fare due sequenze incluse nel film concernenti gli *happening*. La prima, nella quale la macchina da presa riprende la scena da lontano, riguarda una giovane (Nakagawa Setsuko dei Tōkyō Kid Brothers) che invita i passanti a prendere a pugni un *punching bag* a forma di fallo per sfogare le proprie frustrazioni, sessuali e non. Terayama può registrare così anche un intervento 'esterno' e imprevisto, nel quale un paio di uomini, probabilmente poliziotti in borghese, interrogano la ragazza portando alla conclusione della *performance*. Nella seconda, invece, la cinepresa si muove liberamente all'interno di uno strano corteo, nel quale danzano uomini e donne mascherate (membri del Tenjō sajiki e dei Tōkyō Kid Brothers), richiamando attorno a sé una folta folla. Questa sequenza può essere ricondotta a quel concetto di *filmmaking as*

¹¹⁷ 「読書の経験を書物から解放するころみとして撮った映画」, 「読む映画」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 352.

¹¹⁸ Cfr. Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, p. 51.

event discusso in precedenza, principalmente in riferimento a *Shinjuku dorobō nikki*, ma una connessione altrettanto forte è rappresentata dagli *street play* di Terayama e dalle *performance* di gruppi come gli Hi Red Center. L'inclusione di tali scene nel film non solo testimonia la vitalità culturale di Shinjuku e la contiguità del cinema alla realtà del tempo, ma soprattutto permette di *teatralizzare la città*. La cinepresa fa diventare attori inconsapevoli i passanti/spettatori incuriositi, portando il teatro fuori dall'edificio teatrale (con l'evento) e il cinema fuori dalla sala cinematografica (con la ripresa dell'evento stesso). Attraverso le scritte e gli *happening* quindi "the city, harking towards ideas of the city as a readable and writeable space of human encounter, is here rendered, after Henri Lefebvre, as a social-historical lexicon that can be entered and transformed."¹¹⁹ Lo spazio urbano viene riconcettualizzato come teatrale e performativo, trasformato in un luogo di fruizione/creazione artistica che permette di abbattere il confine tra finzione e realtà.

Terayama continua poi il suo discorso intermediale traducendo in forma cinematografica contenuti che appaiono tradizionalmente in quella scritta: il primo è rappresentato da una serie di primi piani su uomini che recitano annunci da 'cuori solitari', di solito presenti nei trafiletti dei giornali e nelle riviste dedicate. Dando un volto a queste persone Terayama fa ironicamente emergere tutto il ridicolo, ma anche il patetico, insito in questa pratica. La distanza che si crea dalla forma scritta, dove questi messaggi sono anonimi e quindi impersonali, porta allo scoperto le perversioni di una società alienata.

Il secondo scardinamento avviene con la pratica scritta più tipica del cinema, ovvero quella dei titoli di coda. Terayama li sostituisce infatti con una carrellata orizzontale - senza alcuna didascalia - sui volti di coloro che sono apparsi nel film, staff compreso, tra i quali compaiono numerosi membri del Tenjō sajiki, come J.A. Seazer, e personaggi della controcultura dell'epoca, come Asakawa Maki.¹²⁰ La presenza esclusivamente visiva di queste persone sullo schermo, in luogo dei canonici titoli di coda o dell'allora più frequente *end mark*, riporta il film nella stessa dimensione degli spettatori, sottolineandone la finzionalità e la contingenza con il mondo al di fuori di esso. Curiosamente, la carrellata non si conclude con Terayama (che è il penultimo), ma con l'attore Miwa Akihiro (all'epoca Maruyama Akihiro), star *en travesti* che appare in una citazione diretta della prima scena di *Kegawa no Marī* del quale è protagonista. Ciò denota, da una parte, il grande successo di

¹¹⁹ Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan*, p. 88.

¹²⁰ Asakawa Maki (1942-2010). Cantautrice di grande successo a partire dagli anni settanta per la quale Terayama ha scritto alcune delle canzoni più famose come *Fushiawase to iu na no neko* (Un gatto chiamato infelicità) e *Long Good Bye*. Nel film fa una breve apparizione nella parte di una prostituta.

Miwa all'epoca, forse persino maggiore di quello del regista e, dall'altra, la volontà di Terayama di porre l'accento sull'ambiguità sessuale e di *gender* che contraddistingue il film e il suo protagonista, tema esplorato già da Matsumoto in *Bara no sōretsu*. Risalta, in questo modo, l'ibridismo dell'opera e in particolare lo stretto rapporto con il teatro, evidenziato non solo dalla citazione sopra menzionata, ma anche da una serie di tecniche e tematiche sviluppate all'interno del triplice progetto di *Sho o suteyo* e non solo. La carrellata conclusiva simboleggia, infine, il rifiuto da parte di Terayama di voler far empatizzare lo spettatore con i suoi personaggi. Come nota Novielli, quest'idea è rafforzata anche dall'assenza del volto del protagonista che, dopo il monologo finale, 'rifiuta' di essere nuovamente *rappresentato* all'interno della finzione filmica.¹²¹

Molte delle citazioni che istoriano la città hanno come tema la libertà e si ricollegano chiaramente alla condizione del ragazzo, frustrato sia socialmente che sessualmente. La più evocativa di queste, da un punto di vista estetico e simbolico, è quella che appare scritta con il gesso su un campo da calcio, progressivamente cancellata dai giocatori che vi passano sopra (Fig. 2.5).¹²² Proprio il calcio è il principale mezzo attraverso il quale Eimei, almeno inizialmente, cerca di trovare la sua identità, fuggire dalla famiglia e trovare un senso di appartenenza a qualcosa. Nonostante non si veda mai giocare, e i suoi compiti si limitino a quello di raccattapalle, trova comunque in Ōmi un mentore e una figura carismatica, dalla quale non riesce a staccarsi neppure dopo che l'uomo, insieme agli altri membri della squadra, violenta la sorella Setsu. Terayama sembra dare grande importanza all'ambiente calcistico, tanto che buona parte delle scene puramente narrative si svolgono tra il campo e lo spogliatoio, quest'ultimo visto come *locus* della virilità esibita (per i discorsi sessisti che si fanno), ma anche di un latente omoerotismo (l'invito a farsi la doccia insieme). Se si paragonano le scene delle partite di calcio - tra le più inventive del periodo - alle dimostrazioni degli studenti (per il loro valore performativo), e lo stupro di Setsu alla violenza che caratterizza queste manifestazioni, lo spogliatoio sembra racchiudere, attraverso i suoi comportamenti ambigui e la vitalità dello sport, gli aspetti positivi e negativi propri dei movimenti studenteschi. Nelle sue note di regia, Terayama sembra andare in questa direzione quando aggiunge un'altra dimensione a quella sportiva, in un'interessante comparazione tra calcio e famiglia:

¹²¹ Cfr. Novielli, "Forma dell'immagine e immagine della forma", p. 157.

¹²² La citazione recita: "Non concedete la libertà ai nemici della libertà" (*Jiyū no teki ni jiyū o yurusu na*).

Se si paragona la palla da calcio a un padre, si può dire che quest'ultimo voglia tornare a casa, ma che il portiere non glielo permetta. Nella 'famiglia' delimitata dalla rete, il portiere rappresenta il primogenito che tiene alla larga il padre desideroso di tornare a casa, respingendolo. Nei suoi meccanismi, il calcio può essere considerato uno sport nel quale il rapporto tra il padre e la famiglia supera il patriarcato. La violenza dell'azione del calciare con i piedi non supera forse il tipo di comunicazione del coccolarsi, parlarsi e guardarsi che c'è nei rapporti umani?¹²³

Questo paragone con l'istituzione familiare e il suo superamento si collega a quello sulla patria che risuona nel discorso anti-nazionalista di uno dei componenti della squadra, in fuga per essere divenuto attivista politico, che sembra quindi confermare il parallelo con i movimenti studenteschi e le loro contraddizioni. Come rileva Ridgely, in questo monologo sono presenti numerosi riferimenti alla cultura coeva (la Coca-Cola nel manifesto di *Isumene* di Satō) e a un famoso *tanka* sulla nazione di Terayama stesso,¹²⁴ che secondo lo studioso dimostrerebbero “what first appears to be an attack on the will of freedom when that has become impossible.”¹²⁵ Il protagonista si ribella nel finale alla squadra-famiglia-nazione per “uscire nelle strade”, ma si tratta ancora una volta di una liberazione solo illusoria, frustrata anche nel suo ultimo tentativo. Sotto lo sguardo passivo del padre, il ragazzo viene portato via da due uomini mentre cerca di riprendersi il carretto che gli è stato rubato. Non è questo il tipo di liberazione invocata da Terayama, il quale chiede di affrancarsi dalle istituzioni che imbrigliano l'individuo, ma senza per questo abbandonare la socialità in un atto solipsistico come quello di Eimei nella scena precedente quando, sceso in strada, provoca e attacca sconosciuti passanti solo per sfogare la propria rabbia.

¹²³ 「サーカーのボールが父親の喩えであるとした場合、父親は帰宅したがっている。しかしゴールキーパーはそうはさせまいとする。ゴールキーパーは彼らの<家>の長男である。ゴールキーパーはネットを張りめぐらしたわが家のなかで、帰そうとする父を蹴り出し寄せつけまいとする。サッカーの構造のなかには、はみ出した父を家族との関係が家父長制度以後のスポーツとしてとらえられる。足で蹴るという行為のはげしさは、そのまま人間関係のなかでの愛撫で合い、話し合う、あるいは見つめ合うというコミュニケーションを超えているのではあるまいか」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 351.

¹²⁴ 「マッパ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや」 *Macchi suru / tsukanoma umi ni / kiri fukashi / misutsuru hodo no / sokoku wa ariya* (Allo strofinare d'un cerino / il mare d'un istante / nebbia profonda: / c'è forse un paese / per cui gettare / la propria vita?!). In Terayama Shūji, *Sora ni wa hon* [Libri nel cielo], Tōkyō, Chūseikisha, 2003 [I ed.: 1957], p. 24. Traduzione italiana contenuta in Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 149.

¹²⁵ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 123.

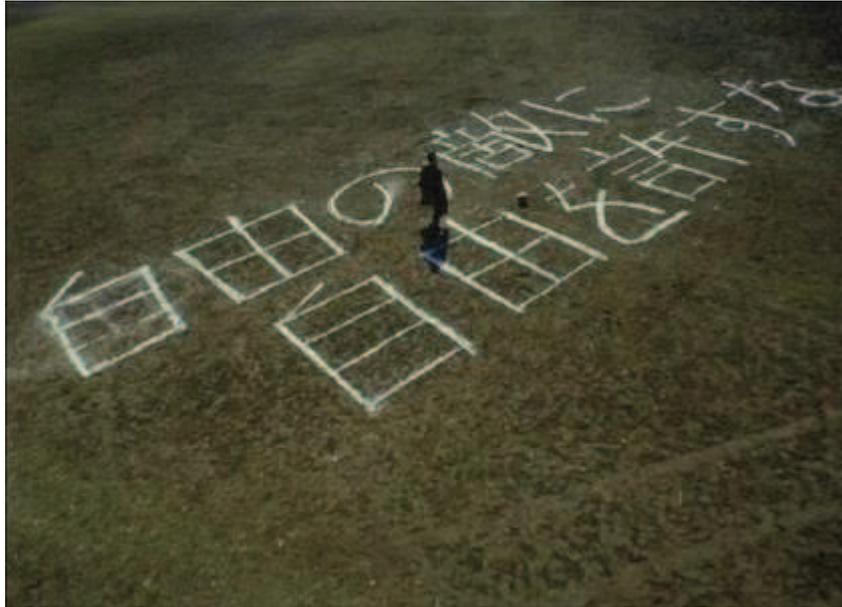


Fig. 2.5. Un esempio della “città come testo” in *Sho o suteyo machi e deyō* (1971), con un campo da calcio istoriato dalla scritta: “Non concedete la libertà ai nemici della libertà”.

Come accennato in precedenza, il discorso intermediale di Terayama non si limita al teatro, ma concerne anche la letteratura e la musica. Quest’ultima ha infatti un ruolo fondamentale in un film che è stato definito un “collage-like rock musical,”¹²⁶ grazie anche alla prima colonna sonora composta, tra gli altri, da J.A. Seazer. L’opera è quasi del tutto musicata, tanto che in taluni casi il sonoro sembra prendere addirittura il sopravvento sulle immagini, come se queste ultime non abbiano alcuna funzione se non quella di accompagnare ed esaltare singoli brani, come *Haha sute ki* (母捨て記, Racconto della madre abbandonata) e *1970 nen 8 gatsu* (1970年8月, Agosto 1970, utilizzata successivamente anche a teatro, in *Jashūmon*). Seazer consolida qui il suo *avant acid rock* con canzoni dai testi provocatori (metà dei quali scritti da Terayama), in cui si mescolano sintetizzazioni elettroniche e accompagnamenti di strumenti tradizionali giapponesi che contribuiscono a plasmare a volte un’atmosfera sospesa ed evocativa, in altre una elettrizzante ed energica. Per questo si è arrivati a parlare di “rock musical”, la musica extra-diegetica diventa infatti protagonista di alcune scene, come quella movimentatissima della partita di calcio, nella quale la cinepresa prende il posto del pallone e viene sballottata da tutte le parti, incrementando ulteriormente il senso di frenesia e azione dato dalla musica. La definizione è poi giustificata dalla presenza di una scena che è in tutto e per tutto quella di un *musical*, nella quale alcune liceali – tra cui anche Setsu – si tolgono la camicetta cantando gioiosamente una canzone sulla prostituzione.

¹²⁶ *Ivi*, p. 111.

Questa sequenza si collega chiaramente a quella precedente, nella quale la ragazza conferma di essere ‘diventata donna’ dopo la violenza subita, rifiutando un nuovo coniglietto e cacciando il padre dalla sua camera per potersi truccare. In altri casi la musica e le parole dei testi forniscono un perfetto completamento alle immagini, arricchendone il significato. Avviene nella scena più esplicitamente anti-americana del film che si apre con una bandiera statunitense in fiamme dietro la quale si intravedono due giovani che fanno l’amore (una sequenza simile è presente in *Buraikan*, dove al posto della bandiera ci sono gli *shōji*), seguita da uomini con le maschere di Reagan e pacchetti di sigarette Peace per terra. Una critica esplicita all’eccessiva americanizzazione della società giapponese ma, al contempo, anche ai movimenti studenteschi che si battevano contro di essa. I pacchetti di Peace infatti, erano usati come involucri per ordigni artigianali da scagliare durante le dimostrazioni e contro i *kōban*, ma la canzone - intitolata *Piisu. Da da da* (Pace – La la la) - recita: “Si chiamano ‘Peace’ ma non sono la pace [...] Quello che vorremmo veramente è la vera ‘Peace’, è la vera pace.”¹²⁷ Giocando con il nome della marca di sigarette e la parola giapponese per pace - *heiwa* - Terayama ribadisce ancora una volta la sua disapprovazione ai metodi dei militanti dell’epoca. Per l’autore le loro manifestazioni non possono produrre nessuna vera rivoluzione, come effettivamente avverrà con l’implosione del movimento l’anno successivo.

Così come letteratura e musica, anche la fotografia permette al film di arricchirsi di una ulteriore dimensione intermediale, soprattutto per quanto riguarda la divisione cromatica delle scene, una caratteristica tipica del cinema di finzione e sperimentale di Terayama. Questa scomposizione dei colori è esemplificata al meglio nel suo cortometraggio *Seishōnen no tame no eiga nyūmon* (青少年のための映画入門, Introduzione ai film per ragazzi, 1974),¹²⁸ che si inserisce perfettamente nello spirito del cinema sperimentale degli anni sessanta e settanta, tanto da richiamare la pionieristica multiproiezione creata da Matsumoto per *Tsuburekaketa migi me no tame ni* (潰れかけた右の目ために, Per il mio occhio destro schiacciato, 1968).¹²⁹ Terayama crea infatti tre cortometraggi da tre minuti ciascuno, da proiettare contemporaneamente uno affianco all’altro, ognuno dei quali è virato in uno dei tre colori primari e caratterizzato da uno stile di ripresa differente. Sullo schermo di sinistra un’inquadratura fissa su uno strano macchinario sadomaso con personaggi che entrano ed

¹²⁷ 「ピースって言うけれど/平和じゃない(省略)俺らがほんとに欲しいのは/ほんとのほんとのピース/ほんとのほんとの平和」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol.7, pp. 250-251.

¹²⁸ Realizzato in occasione del primo “100 Feet Film Festival” organizzato dall’Image Forum nel 1974. Per la seconda edizione del 1977 Terayama presenta un’altra multi-proiezione intitolata *Chichi* (Padre, 1977), ma una delle due pellicole di cui si compone il cortometraggio è andata perduta.

¹²⁹ Per una approfondita analisi di quest’opera di Matsumoto si veda: Furuhashi, *Cinema of Actuality*, pp. 69-72.

escono dalla scena è virata in verde, al centro compaiono in blu uomini nudi, uno dei quali urina sulla telecamera, con una ripresa dal basso che accentua il senso di profondità, mentre a destra immagini statiche e fotografie legate al passato sono virate in rosso (rosa) e mostrate con lente carrellate. Ross rileva il fatto che “the multiplicity of the screens and their contrasting degrees of movement instigate an active engagement of the audience for their field of vision is fragmented in both time and spatial frames.”¹³⁰ Dal punto di vista cromatico, però, si può dire che dalla proiezione contemporanea di questi tre corti nasca idealmente un film completamente a colori. Allo stesso modo, è come se sommando le sue tre narrative ne risultasse il mondo cinematografico dell'autore, composto dalla giustapposizione inaspettata di immagini eterogenee ed erotiche, dalla provocazione all'apparato cinematografico, anche attraverso la sessualità, e dal versante autobiografico o comunque legato alla memoria.

In *Sho o suteyo* si verifica una suddivisione simile, alternando immagini completamente a colori (per la prima volta in un film co-prodotto dall'ATG) al monocromo che può essere virato in verde, rosso, blu o nel semplice bianco e nero. Il verde è il colore predominante, utilizzato in modo sistematico per caratterizzare tutte le scene riguardanti la famiglia. Non a caso viene applicato il filtro verde anche per il monologo finale, quando il personaggio-Eimei lascia la scena all'attore-Eimei e a quella che Terayama chiama “casa dei ventotto giorni,”¹³¹ una famiglia temporanea costituita dal cast e dallo staff del film. Il rosso caratterizza soprattutto il mondo onirico e della memoria, come avviene con le immagini dell'aereo umano o nella lunga sequenza finale nel bordello. Le scene completamente a colori sono invece quelle - narrative e non - che si svolgono per le vie di Shinjuku, a sottolineare la vitalità della strada e la corporeità delle vite che la abitano, in contrapposizione alla finzione cinematografica monocroma. Utilizzati in maniera meno cospicua sono il blu, associato a ricordi/sogni orrorifici ai limiti dell'incubo, e il bianco e nero, presente solo in tre casi (monologo iniziale, scena surreale con Setsu e flashback della nonna) senza avere una corrispondenza sistematica.

Questa suddivisione cromatica “costringe lo spettatore a riconsipire i limiti del reale della scena a cui assiste, ricostruendo sulla propria retina l'immagine partendo dalla scomposizione dei colori primari.”¹³² La fotografia diventa, insomma, un ulteriore strumento

¹³⁰ Ross, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, p. 261.

¹³¹ 「二十八日の家」 Terayama Shūji, “Dai issaku 'Sho o suteyo machi e deyō' no kansei” [La realizzazione dell'opera prima 'Gettate i libri, usciamo per le strade'], in *Kinema junpō*, Vol. 547, Aprile 1971, p. 31.

¹³² Novielli, “Forma dell'immagine e immagine della forma”, p. 148.

utilizzato per ricordare allo spettatore la finzione del medium cinematografico e mettere in evidenza l'importanza dell'interazione tra realtà e finzione, arte e quotidianità.

2.5.3. La casa dei ventotto giorni: replicare la finzione nella realtà

Sasaki Eimei è il protagonista nel ruolo di una versione fittizia di se stesso, nella sceneggiatura è infatti denominato solo “io” (*watashi*) e, seppure all'inizio si presenti come Kitamura Eimei, nel film non viene mai chiamato per nome. Sasaki aveva già partecipato alla versione teatrale dell'opera, sia in veste d'attore che in quella di autore di alcune delle poesie contenute in essa.¹³³ Lo stesso vale per altri giovani attori non professionisti che mantengono nelle due versioni il medesimo stile di recitazione, naturalista e brechtiano. Il loro dilettantismo aggiunge una ulteriore dimensione al film, amplificando la natura fittizia della narrazione, come evidente nella scena dello stupro, dove si nota un certo disagio da parte di alcuni attori. Una sensazione, questa, che emerge anche dal protagonista durante la prima sequenza nel bordello, dove nasconde costantemente il viso mentre viene sedotto dalla prostituta, interpretata invece con naturalezza da Niitaka Mieko, una delle principali attrici del Tenjō sajiki.

I non professionisti sono anche dietro la macchina da presa, Terayama infatti si attornia di uno staff tecnico composto quasi esclusivamente di persone alla loro prima esperienza nel cinema, così come era avvenuto alla fondazione della sua troupe teatrale. Gran parte dei collaboratori proviene proprio da quest'ultima, ma sono presenti anche figure come Sukita Masayoshi, importante fotografo che ha lavorato nell'*underground* americano, qui per la prima volta impiegato come operatore. Non mancano comunque professionisti chiamati ad aiutare il regista nella sua prima esperienza a 35 mm, come il montatore Uchioka Keiichi (collaboratore anche di Ōshima). Tuttavia, più importante di questi dati tecnici è, per Terayama, il proseguire anche dietro la macchina da presa il suo discorso sullo *iede* e sulla rivincita degli *outsider*. Come testimonia Saitō Masaharu, critico teatrale e cinematografico chiamato a interpretare la parte del padre nel suo esordio da attore,¹³⁴ Terayama punta a creare la “casa di ventotto giorni” sul set, un concetto che poi entrerà anche nel monologo finale, facendo vivere i quattro protagonisti assieme durante le riprese. L'autore elabora lo *iede* nel libro/palco/set e lo mette in pratica mentre realizza il triplice progetto di *Sho o suteyo*, in una

¹³³ Sasaki diventerà un membro importante del Tenjō sajiki, tanto da essere nominato responsabile del museo dedicato a Terayama a Misawa in tempi moderni.

¹³⁴ Cfr. Saitō Masaharu, “Shutsuensha toshite uchigawa no me de mita eiga 'Sho o suteyo machi e deyō’” [Il film 'Gettate i libri, usciamo per le strade' visto dall'interno come attore], in *Kinema junpō*, Vol. 547, Aprile 1971, p. 124.

sorprendente contingenza tra arte e vita. *Fūten*, ragazzi fuggiti di casa, membri di compagnie teatrali e non professionisti vari sono riuniti tutti in un'unica 'casa', trovando nell'arte una possibilità di affrancarsi da tutti i tipi di famiglia e andare contro il sistema dominante, anche quello minoritario dell'ATG.

Nonostante le tre versioni differiscano fortemente in forma e contenuto, il film e l'opera teatrale sono strutturati in maniera molto simile da un punto di vista concettuale, infatti "not surprisingly each is characterized by intertextuality and – in the case of the two art works – a kind of strategic narrative confusion."¹³⁵ È proprio questa "confusione narrativa" a far emergere l'intermedialità del film, il quale è costruito attorno a singoli episodi inframezzati da spezzoni non narrativi, documentari o sperimentali. Allo stesso modo, l'opera teatrale vive di scene scollegate tra di loro, con inserti di natura eterogenea come canzoni e balletti. I monologhi di Eimei che aprono e chiudono il film (il secondo dei quali si svolge non a caso su un set) sono di matrice prettamente teatrale, con una ripresa frontale nella quale il protagonista si rivolge direttamente alla platea/pubblico. In generale, sono numerose le riprese statiche nelle quali i personaggi entrano ed escono dall'inquadratura, come su un palcoscenico. Morita nota, inoltre, che pur nella grande varietà di stili e tipi di inquadrature adottate, mancano riprese dal punto di vista dei personaggi.¹³⁶ Questo rende la visione del film simile a un'esperienza teatrale, nella quale il pubblico non può assumere una prospettiva immersiva, ma esterna e distaccata.¹³⁷

Quelle appena analizzate rappresentano però mere componenti formali, ma l'intermedialità con il teatro non è da ricercarsi tanto in questi accorgimenti - molti dei quali rifiutati da Terayama stesso nei suoi allestimenti - quanto a un livello più profondo e concettuale. Come in molte delle sue opere, anche nella versione teatrale di *Sho o suteyo* l'individuo si libera dai vincoli del medium per rivelarne i meccanismi interni ed espanderne i confini, fino a inglobare il reale. Si può dire che lo stesso avvenga nella controparte filmica, la quale si configura come "a film against film itself; against the way it historically replaced theater as a social entertainment and severed the human relationship between actor and audience; against the way it fits so comfortably in a consumer society."¹³⁸ Le pellicole della New Wave tendono a rivelare la finzione del mezzo cinematografico rendendone scoperte le

¹³⁵ Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, p. 50.

¹³⁶ Cfr. Morita Norimasa, "Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji", in *Waseda Global Forum*, n. 3, 2006, p. 55.

¹³⁷ In relazione al teatro tradizionale, dato che come si è visto i drammaturghi *angura* e gli altri sperimentatori del periodo lavoreranno proprio per annullare questa distanza.

¹³⁸ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 136.

componenti basilari, come il montaggio e i movimenti di macchina, di solito ‘invisibili’ nel cinema *mainstream*. Terayama non solo si inserisce perfettamente in questo contesto, ma lo porta alle estreme conseguenze, sperimentando con le immagini dentro e fuori lo schermo per riflettere, negare ed espandere il medium. Lo dimostra esemplarmente *Sho o suteyo* quando “deliberately derails the film reel in the finale, initiating a moment of Brechtian distancing that makes the raw material of film visible to debunk its illusion.”¹³⁹

Il discorso intermediale che Terayama mutua dal teatro porta a smascherare non solo la finzione filmica, attraverso espedienti come quello appena citato, ma anche la costruzione fittizia della realtà stessa. La “casa di ventotto giorni” crea sullo schermo una famiglia illusoria che però non è diversa da quelle reali al di fuori di esso. Nelle sue note Terayama fa riferimento ai *kibbutz* israeliani e al concetto a essi legato del *sato oya* (里親), ovvero di una coppia che alleva figli non suoi, quindi di una famiglia non legata da vincoli di sangue.¹⁴⁰ Come quella del *kibbutz*, la famiglia Kitamura del film è uguale in tutto e per tutto a una famiglia ‘normale’, se non per la rappresentazione *parodica* dei ruoli familiari, costituiti dal triangolo padre-madre-figlio. I quattro attori che condividono sullo schermo l’illusione della famiglia fittizia smascherano la costruzione culturale di ruoli prestabiliti dalla società contemporanea. L’espressione *performativa* delle logiche politiche che guidano questi rapporti familiari diventa esplicita nel monologo finale di Eimei, nel quale avviene la denuncia della finzionalità del mondo dentro lo schermo e di quello reale:

Quando sento il suono del ciak inizio a parlare. Le battute scritte da qualcun altro, le parole di qualcun altro. Quando la pellicola inizia a girare devo chiamare “padre” il signor Saitō e più lo ripeto più sembra reale. E proprio quando inizio a pensare che il signor Saitō sia davvero mio padre sento il “Cut!” e poi “La prossima è la scena 103. Vieni qui. Eimei sbrigati, si inizia a girare” Poi la scena successiva, la bugia successiva incominciano. Una bugia nella bugia. Nello spazio tra una scena e l’altra mi vedo riflesso nel freddo freddo cielo di Febbraio, intrappolato in un’illusione. Ormai non posso più tornare alla mia casa dentro lo schermo.¹⁴¹

¹³⁹ Ross, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, pp. 259-260.

¹⁴⁰ Cfr. Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 355.

¹⁴¹ 「そのおれが、カチンコの音が鳴るとしゃべり出す。他人のことばで、他人の書いた台詞を。カメラがまわり出すと、俺は斉藤さんを〈お父さん〉と呼ぶ。くりかえしているうちに、実感がわきかけてくる。斉藤さんがお父さんにかわりかけると、カット！という声がかかる。次は103シーンです。はい、こっち向いて！じゃ、本番いきますよ！そしてまたうそがはじまる」 La traduzione fa riferimento al monologo recitato nel film che differisce leggermente dal corrispettivo qui riportato, presente nella sceneggiatura in: *Ivi*, p. 312.

Non è solo il personaggio Kitamura Eimei a essere una costruzione della fantasia dell'autore, ma lo è anche l'attore Sasaki Eimei che, come avviene ad esempio sul palco nel già citato *Jashūmon*, getta la maschera del personaggio e si presenta in qualità di se stesso. Come conclude la protagonista femminile nell'opera teatrale, però, anche questa è una bugia, anche queste sono “parole di qualcun altro.” Shimizu nota giustamente che “l'io” protagonista fittizio non è Kitamura Eimei, ma appare sullo schermo come il vero Sasaki Eimei che rende esplicito il fatto di essere un personaggio fittizio.”¹⁴² Nell'opera teatrale di *Sho o suteyo* avviene un processo simile con la presentazione sul palco di giovani poeti nel ruolo/non ruolo di loro stessi, lasciati liberi di improvvisare e di cambiare il copione costantemente. La versione filmica, però, nel distruggere la forma-film tradizionale con la sua struttura meta-teatrale, svela l'illusione del cinema attraverso la consapevolezza del processo creativo e degli attori sullo schermo, diventando una provocazione ai film esistenti e una critica ai metodi di produzione stessi. Questi ultimi incapsulano infatti la costruzione di istituzioni illusorie che governano il mondo (del cinema) come la “casa di ventotto giorni” e non possono quindi che perpetuare le politiche di un sistema istituzionalizzato, rendendo la denuncia di Terayama

not an effort to replace the institutions of cinema with something else - a reinstitutionalization - but to entangle all of cinema's mystification and get it back to people with their embodiments and entanglements of fiction and reality - a deinstitutionalization - and to move from there to renegotiate the contracts between actors and audience.¹⁴³

Questa de-istituzionalizzazione del medium cinematografico - e, soprattutto in altre opere, di quello teatrale - si compie con il rifiuto dello stesso da parte del protagonista che, pur ringraziando chi ha lavorato con lui - in una visione quindi del fare cinema come ‘esperienza’, come modo di “uscire per le strade” - non può che concludere con: “Odio i film! Addio allo schermo che non può vivere che per un'ora e mezza. Addio film”¹⁴⁴ e si sottrae a una ulteriore bugia non comparando nei ‘titoli di coda’ finali.

Il processo di visione e valutazione del film inizia quindi all'interno del film stesso, stabilendo così il recupero di un rapporto più diretto con lo spettatore, il quale è invitato, sin

¹⁴² 「フィクシオの主人公の〈私〉、北村英明ではなく、現実の佐々木英明氏がスクリーンの中に現れ、自分がフィクションの人物であることを明らかにしている」 Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu* [Terayama Shuji. L'arte moderna globale], Tōkyō, Bunka shobō hakubunsha, 2012, p. 271.

¹⁴³ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 137.

¹⁴⁴ 「映画はきらいだ！さいなら、一時間半しか生きられないスクリーン。さいなら映画」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 313.

dal monologo iniziale, a non rimanere nella sua posizione passiva, e incoraggiato a rielaborare i confini tra realtà e finzione. Questa nozione è tipica del teatro *angura* e di quello di Terayama in particolare, in contrasto con un cinema che ha costantemente tenuto a distanza lo spettatore, ma che nel periodo della New Wave prova anch'esso a riavvicinarsi ai suoi fruitori. L'utilizzo dell'ATSB come palcoscenico teatrale è sicuramente un'iniziativa importante in tal senso e crea rimandi interessanti, soprattutto nel caso di un autore come Terayama che lo sfrutta sia per il suo allestimento di *Kegawa no Marī* sia per le proiezioni del film in oggetto. Proprio come l'opera teatrale appena citata (di cui è presente una citazione diretta), *Sho o suteyo* mette in scena il racconto di emancipazione di un ragazzo e il suo tentativo di fuga dalle costrizioni. La ricerca di se stessi (*jibun sagashi*) di Eimei, obiettivo principale del personaggio-Kitagawa tanto quanto dell'attore-Sasaki, pone in evidenza il tema del rapporto tra attore e ruolo, oltre a quello tra realtà e finzione. Shimizu è portato perciò a paragonare la ricerca dell'identità in questo film a quella che si verifica in *Pierrot le fou* (Il bandito delle 11, 1965) di Godard e *8 ½* (1963) di Fellini, opere dove i piani narrativi si mescolano continuamente e che di certo hanno influenzato Terayama.¹⁴⁵ Con il primo *Sho o suteyo* condivide le continue interruzioni provocate da inserti scritti e sequenze sperimentali, mentre è assimilabile al secondo per la componente meta-cinematografica e (auto)biografica.¹⁴⁶ Come in questi due film, la ricerca di se stessi non può avvenire tramite una narrazione lineare, Terayama mescola quindi cinema documentario e sperimentale - particolarmente legati in questo periodo - precipitando lo spettatore nello stesso labirinto in cui si ritrovano i personaggi sul palcoscenico di *Aohige kō no shiro* o gli spettatori in *Garigari hakase no hanzai* (ガリガリ博士の犯罪, Il crimine del dottor Caligari, 1969). In conclusione, quindi, il tentativo di liberazione dell'individuo dal mezzo cinematografico passa attraverso l'intermedialità, l'unica possibilità espressiva che permette di non rimanere intrappolati nei confini illusori di un singolo medium.

2.5.4. Fuga dalla norma: la rappresentazione della famiglia e della sessualità

Il discorso sull'identità porta l'analisi sul versante tematico dell'opera che dimostra come l'intermedialità, in questo caso, non sia dovuta solamente alle numerose connessioni estetico/tecniche, ma anche a quelle prettamente contenutistiche, infatti “though they are

¹⁴⁵ Si legga ad esempio il saggio su Fellini “Enkantekina fukuro kōji” [Un vicolo cieco circolare] in Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosakushū* [Raccolta delle opere di Terayama Shuji], Tōkyō, Quintessence Publishing Co.Ltd., 2009, Vol. 5, pp. 275-276.

¹⁴⁶ Cfr. Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru* [Terayama Shuji. Il cinema-teatro occidentale], Tōkyō, Bunka shobō hakubunsha, 2008, p. 189.

totally independent works, the film heavily relies on its preceding versions for its materials and forms.”¹⁴⁷ L’opera teatrale è incentrata soprattutto sul tema dello *iede*, tanto da rendere protagonisti gli stessi ragazzi che si raccontano sul palco in prima persona. La necessità di fuggire dalla propria famiglia viene resa nel film focalizzandosi su uno di questi giovani, costruendogli attorno una realtà oppressiva e una famiglia disagiata che rappresenta la dimensione più claustrofobica della pellicola. La presentazione della famiglia avviene attraverso la *remediation* di una fotografia sulla quale la cinepresa effettua degli zoom in corrispondenza dei vari membri. Non è un caso che i dati enunciati in *voice over* da Eimei in questa scena siano riportati esplicitamente dal suo *koseki*, ovvero il registro di famiglia all’interno del quale sono riportati tutti gli individui che vi afferiscono. Si tratta infatti del primo e del più forte dei vincoli che ancorano l’individuo alla famiglia, rendendo questo legame quasi impossibile da spezzare, così che “si vanifica l’idea di rivoluzione come sovversione del sistema, cosa che [Terayama] giustamente ritiene impossibile: propone invece di fare della memoria un campo di dominio da contrapporre al gruppo.”¹⁴⁸

La memoria viene continuamente richiamata attraverso *flashback* che non riguardano solo il protagonista, ma anche gli altri membri della famiglia, come quello in bianco e nero sulla nonna. Nell’arte di Terayama la memoria concerne sempre il paesaggio della ‘sua’ Aomori, ma nel cinema le connessioni possono essere più fulminanti, come nell’eccezionale scena nella quale Eimei, per sfuggire alla prostituta, apre una tenda e si ritrova davanti alla campagna del Tōhoku, materializzazione del desiderio di ritorno a un passato ‘mitico’, tanto agognato quanto illusorio (Fig. 2.6). Tra il sogno e l’incubo, Terayama mostra poi un ambiguo ‘gioco del dottore’ assieme alla sorella e una corsa tra i campi per sfuggire a figure inquietanti, in una sequenza in cui dimensione onirica e memoria si mescolano fino a diventare indistinguibili. Eimei è indissolubilmente legato alla famiglia, come se fossero presenti degli invisibili *kuroko* a trattenerlo, nella forma di un padre “perdente criminale di guerra,”¹⁴⁹ onanista (nella presentazione viene definito un “Peeping Tom”, altra costante in Terayama) e inetto che, invece di lavorare, prende in prestito soldi dal figlio per partecipare alla lotteria. Una particolarità di *Sho o suteyo* è la presenza eccezionale della figura paterna in luogo di quella materna, come invece avviene in quasi tutta l’opera dell’autore. Un elemento, questo, legato alla biografia di Terayama che ha perso il padre a nove anni e ha instaurato poi un rapporto morboso di amore/odio con la madre, elaborato artisticamente soprattutto nella prima

¹⁴⁷ Morita, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji”, p. 55.

¹⁴⁸ Novielli, “Forma dell’immagine e immagine della forma”, p. 147.

¹⁴⁹ 「戦争犯罪の負け犬」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 244.

fase della sua carriera. Se il padre è di solito connotato come *assenza*, il film ne fa invece una critica esplicita, nei termini sopra riportati, che evidenzia l'incapacità dell'uomo di instaurare qualsiasi tipo di rapporto con i figli.



Fig. 2.6. In *Sho o suteyo machi e deyō* (1971), per fuggire dalla sua iniziazione sessuale, Eimei sogna un impossibile ritorno alla purezza dell'infanzia, simboleggiata dalla campagna della nativa Aomori che appare dietro una tenda della stanza della prostituta.

Tramite la figura paterna Terayama può inserire anche in *Sho o suteyo* un altro dei suoi *topoi*, già apparso nell'analisi di *Buraikan* e parte fondamentale del successivo *Den'en ni shisu*, ovvero quello dell'*obasute*, del “gettare le donne anziane.” Come in molte opere dell'autore – dalla poesia al teatro, dalla fotografia al cinema – queste donne sono incarnate dalla madre (diventando così un *hahasute*), vista come presenza demoniaca, legata a elementi vampireschi e sessualmente ambigui. Nel film questa figura corrisponde alla nonna del protagonista che tiene legato oppressivamente a sé il figlio, padre di Eimei. Lo stesso atteggiamento è riservato alla sessualità dell'altra componente femminile della famiglia, vista come potenziale ‘concorrente’ delle attenzioni maschili. La giovane Setsu diventerà infatti una prostituta dopo aver scoperto l'uccisione del coniglio, ordinata dalla nonna a un vicino di casa. Impossibilitato a liberarsi dell'anziana, il padre, esattamente come Eimei nei confronti della famiglia, tenta di “gettare la madre” nella forma di un bizzarro prete fumatore che le propone di entrare in un ospizio. La donna reagisce alla proposta fuggendo di casa per cercare qualcuno che si prenda cura di lei, tra bugie e piccoli furti. Come il protagonista di *Jashūmon*, anche in questo caso il padre non riesce ad assumersi la responsabilità delle proprie azioni,

perennemente diviso tra l'amore e l'odio per la madre. Dopo aver chiamato il prete, infatti, assiste remissivo al dialogo tra i due, fino a negare il suo coinvolgimento nella vicenda.

Un elemento per il quale *Sho o suteyo* si distingue dal resto dell'opera filmica dell'autore è la presenza dell'unica scena di stupro nei confronti di una donna. Proprio in conseguenza della rappresentazione della madre/prostituta come 'essere demoniaco', in Terayama è frequente piuttosto assistere a violenze sessuali su uomini insicuri e sottomessi, un atto che rappresenta anche un modo per de-eroticizzare lo stupro. Il fatto che, nel film, tutte le scene legate al sesso siano caratterizzate da fondamentali incomprensioni e da una mancanza di reciprocità tra le parti, ha portato Ridgely a concludere che "socially heterogenous desire – whether based on gender difference or, more conspicuously, with homosexuality – may be threatening foremost because it threatens the universalistic logic of reciprocity ethics."¹⁵⁰ Il sesso viene infatti concepito anch'esso come ennesima 'istituzione' normalizzante, per la quale tutti devono avere gli stessi desideri. Questa concezione è incarnata perfettamente da Omi, il calciatore mentore di Eimei, emblema dell'ipocrisia sessuale degli anni sessanta, disinteressato a 'negoziare' qualsiasi tipo di relazione pur di appagare i propri bisogni. A questo proposito, la scena che segue lo stupro di Setsu, del quale proprio Omi è promotore, simboleggia molto bene il pensiero di Terayama sul trattamento riservato alla ragazza. Mentre la giovane torna con il fratello verso casa viene superata da un uomo che sta trasportando una mezza carcassa di maiale. La metafora visiva è esplicita: il corpo di Setsu è stato trattato come pura carne da macello dai calciatori e reso incompleto (a metà) dopo la violenza che la farà apparentemente impazzire per poi innamorarsi del suo violentatore.

2.5.5. L'aereo a propulsione umana: un esempio di simbolo intermediale

L'immaginario transmediale di Terayama verrà analizzato nel dettaglio nel prossimo capitolo perché ricorre e viene elaborato costantemente attraverso poesie, fotografie, *radio play*, opere teatrali e film. Tra gli elementi estetici che lo formano è presente in *Sho o suteyo* l'orologio a muro, simbolo di una temporalità diversa, la cui distruzione nel film rappresenta il desiderio di Eimei di crescere e di affrancarsi dall'infanzia. L'elemento che dimostra però maggiore forza espressiva è l'"aereo a propulsione umana" (人力飛行機, *jinriki hikōki*), un'immagine importante in Terayama, il quale nomina così la sua compagnia di produzione, istituita proprio in occasione di questo film. Il riferimento più immediato nell'opera dell'autore è naturalmente

¹⁵⁰ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 132.

quello al quasi omonimo *street play Jinriki hikōki Soromon* (da qui in poi solo “Soromon”), messo in scena in vari luoghi di Shinjuku (tra cui l’esterno dello ATSB e Kinokuniya) nel 1970. Nella pellicola sono presenti due richiami diretti: l’immagine dell’aeroplano in fiamme con il quale si conclude lo *street play* e la sequenza extra-diegetica concernente la canzone su Takakura Ken, *Ken san ai shiteru* (健さん、愛してる, Ti amo Ken).

Per questa ambiziosa opera Terayama distribuisce delle cartine agli ‘spettatori’ (si ricordi qui il discorso sul testo teatrale come mappa) e punta a creare ‘incontri’ tra questi ultimi e gli attori, in cui “il testo non viene solo trasformato e modificato nel divenire e nell’incontro con i collaboratori e attori, ma è letteralmente scritto a metà, ossia previsto fino a un certo punto per poi affidarsi alla casualità dell’incontro con le ‘reazioni/collaborazioni’ degli spettatori.”¹⁵¹ Il pubblico, che a questo punto non può più essere considerato un insieme unitario, rientra così nel processo di creazione artistica. L’intera area di Shinjuku viene teatralizzata, proponendo una sorta di rivoluzione spontanea per le strade attraverso la trasformazione dello spazio urbano, un concetto poi ulteriormente sviluppato nel più famoso *Nokku* (ノック, Knock, 1975).

Il discorso transmediale di Terayama prosegue sullo schermo con *Sho o suteyo* che sviluppa in un medium diverso strategie simili. Innanzitutto i due monologhi e la costante presenza meta-riflessiva dell’apparato filmico avvicinano gli spettatori all’opera, portandoli sullo stesso livello di realtà. In secondo luogo il film prosegue la riflessione sullo spazio attraverso una messa in scena estremamente eclettica ed eterogenea. In questo modo si appropria dell’area culturale di Shinjuku trasformandola in una “città da leggere” come grande spazio performativo, esemplificato dalle due sequenze-*happening*. La macchina da presa si inserisce al suo interno e, attraverso la commistione di elementi documentari, sperimentali e fittizi, porta a quella teatralizzazione della quotidianità attraverso l’arte che vanifica la nozione di realtà comunemente intesa.

Nel film, l’“aereo a propulsione umana” viene citato sin dal monologo iniziale di Eimei, per poi apparire tre volte in altrettante sequenze oniriche. Durante il monologo, il protagonista cita un articolo riguardante uno *zainichi* che ha tentato il volo con questo tipo di aereo per passare il Mar del Giappone e tornare in Corea, schiantandosi dopo pochi metri sul canale di Tsushima. Eimei si identifica con il ragazzo, definendosi egli stesso un “aereo umano” e lo ribadisce con la folle corsa lungo i binari della ferrovia nella quale sogna di volare, una scena girata con camera a mano per accentuarne il dinamismo. Da subito, quindi,

¹⁵¹ Rupert, “Terayama Shūji”, p. 176.

il *jinriki hikōki* diventa il simbolo dei suoi desideri e della forza dell'immaginazione che per Terayama è un imperativo: “dobbiamo trovare la forza di sognare anche consapevolmente.”¹⁵² Ciononostante, tutte e tre le sequenze in cui compare sono caratterizzate dall'incapacità dell'aereo di staccarsi dal suolo, Eimei viene infatti sempre tenuto a terra da qualcuno, simbolicamente e praticamente: la prima volta dal padre e la seconda dalla ragazza di Omi, della quale è forse segretamente innamorato (Fig. 2.7). La terza occorrenza si verifica subito prima dell'ultima scena diegetica del film e concerne Eimei che guarda l'aeroplano bruciare a sancire la fine dei sogni e il definitivo fallimento della sua fuga.

Ridgely, per il quale è stato Eimei ad appiccare il fuoco,¹⁵³ legge questa sequenza come una presa di coscienza da parte del protagonista, il quale capisce che un eventuale volo rappresenterebbe solo una falsa speranza di libertà, il cui unico effetto sarebbe quello di alienarsi dalla società, ma non di abbandonare lo *status quo*.¹⁵⁴ Si potrebbe articolare ulteriormente il discorso affermando che l'incendio segna per Eimei anche la consapevolezza dell'impossibilità di tornare a un passato diventato 'mitico', a radici che non esistono più. Rappresentativo è il flashback in bianco e nero della nonna, nel quale il ricordo diventa palesemente finzionale per la presenza di un narratore interno e dei tipici personaggi circensi di Terayama. Bruciare l'aereo, quindi, vuol dire venire a patti con il proprio passato e accettare di mettersi alla prova sulla strada, nella realtà, tanto che la scena successiva - l'ultima prima del monologo finale - vede il protagonista combattere strenuamente per riappropriarsi del carretto che aveva comprato per il padre. Come sempre in Terayama la dimensione del ricordo e quella del sogno sono collegate in maniera inestricabile, rendendo impossibile distinguere realtà e fantasia. L'autore crea così sullo schermo un parallelo intermediale con la teatralizzazione dello spazio urbano degli *street play*, palesando infine come tutto ciò che avviene in un film non sia altro che illusione, “un sogno che corrode la realtà in cui viviamo.”¹⁵⁵

L'incendio dell'aereo richiama sia quello presente alla fine di *Soromon* che quello delle attrezzature sceniche di *Hashire Merosu* (走れ、メロス, Corri Melos, 1972) alle Olimpiadi

¹⁵² 「私たちは極めて意識的にも夢みる力を手に入れなければならない」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 356.

¹⁵³ Nella sceneggiatura non ci sono però indicazioni in tal senso. Per questa scena il testo recita solamente: “aereo a propulsione umana in fiamme” (炎上する人力飛行機, *enjō suru jinriki hikōki*). Ivi, p. 309.

¹⁵⁴ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 123.

¹⁵⁵ 「夢が生の人間が生息する現実を浸食する」 Shimizu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu*, p. 281.

di Monaco del 1972.¹⁵⁶ Quest'ultimo caso può fornire una ulteriore chiave di lettura alla scena di *Sho o suteyo* presa qui in analisi. In seguito all'assassinio degli atleti israeliani, le compagnie teatrali invitate alle Olimpiadi decidono di interrompere le rappresentazioni e indire una marcia di protesta contro l'atto terroristico. Alla manifestazione però "il Tenjō sajiki non ha partecipato perché io non credo alle dimostrazioni. Dall'*Anpo tōsō* del 1960 ho sempre avuto sfiducia nei loro confronti. Per me sono uno svago ininfluenza che non serve a niente. È necessaria un'altra forma di protesta."¹⁵⁷ Decide quindi di dare fuoco a un gigantesco *uccello di carta*, elemento centrale di *Hashire Merosu*, per "far tornare alla cenere le cose che non sono altro che finzione."¹⁵⁸ Per Terayama il teatro - emblema di questa finzione - non può e non deve agire sulla realtà in maniera politica, come sostenuto da Satō Makoto con il *kakumei no engeki* (革命の演劇, teatro della rivoluzione), bisogna piuttosto teatralizzare la realtà per poterla infine trasformare. L'incendio dell'uccello di carta a Monaco porta a considerare quello dell'aereo di carta nel film come l'ennesimo gesto di ribellione contro il medium che Terayama sta utilizzando. In entrambi i casi si tratta, infatti, di oggetti creati per volare, ma che nella pratica non hanno alcuna possibilità di alzarsi dal suolo. L'autore riflette così sull'illusione provocata dal teatro e dal cinema di poter trascendere se stessi e fornire un qualche tipo di 'verità' allo spettatore, ovvero di agire politicamente sulla realtà. Terayama dà quindi fuoco a questa illusione, a questa 'finzione', perché l'unica possibilità di superare davvero il singolo medium passa dal "radical and anarchic juxtapositions of all cinematic and theatrical styles."¹⁵⁹ La negazione e la distruzione del medium, quindi, attraverso i continui ribaltamenti tra realtà e finzione, la confusione tra sogno e realtà e, soprattutto, il dialogo che si può instaurare tra i media per creare un nuovo linguaggio espressivo.

¹⁵⁶ Alle Olimpiadi di Monaco del 1972 sette compagnie teatrali sperimentali provenienti da tutto il mondo, tra cui il Tenjō sajiki, vengono invitate a portare in scena "La storia delle Olimpiadi" in un progetto chiamato *Spielstrasse*, da un'idea di Werner Ruhnau e Frank Burckner, che "represented the largest attempt in history to expose a mass, popular audience to experimental theatre forms" (64). Il racconto delle varie performance, tra cui *Hashire Merosu*, e degli eventi che seguono l'assassinio degli atleti israeliani è presente in: Paul Ryder Ryan, "Thing of a Day", in *The Drama Review*, Vol. 16 (4), Dicembre 1972, pp. 61-94.

¹⁵⁷ 「天井桟敷はそれに参加しなかった。ぼくはデモというのを信じない。六十年代、安保闘争の時代以来、デモ不信はずっとつづいている。あれはリクリエーションで、非力で、そのかわり、別の形で抗議することが必要だ」 Satō, "Terayama Shūji to jinriki hikō no tabi", p. 26.

¹⁵⁸ 「虚構にすぎなかったものは灰に帰そう」 *Ibidem*.

¹⁵⁹ Morita, "Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji", p. 58.

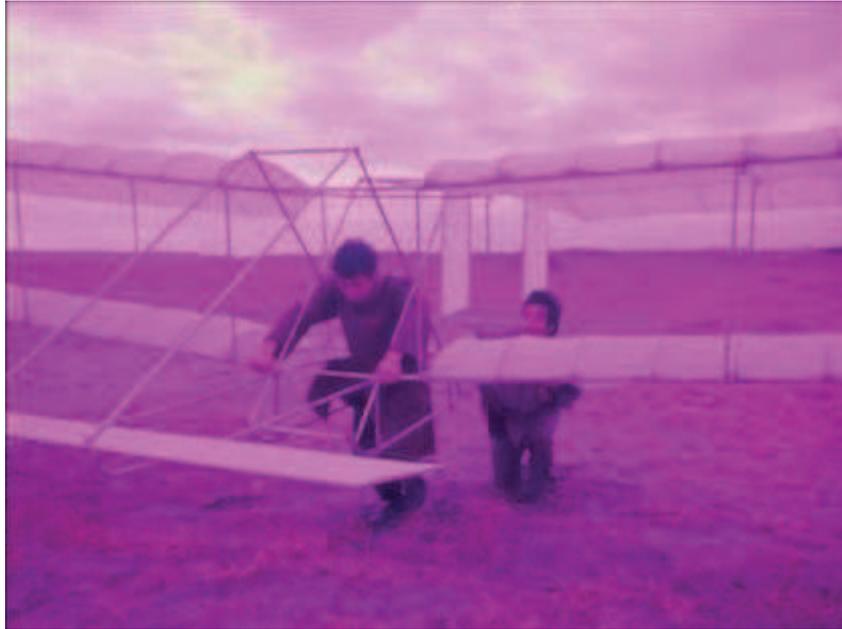


Fig. 2.7. In una sequenza onirica Eimei sogna di abbandonare il padre - che qui tenta di trattenerlo - e la famiglia fuggendo con 'l'aereo a propulsione umana', in *Sho o suteyo machi e deyō* (1971)

Tale concetto, come si è cercato di illustrare in questo capitolo, è comune a gran parte del movimento artistico del periodo, rendendo l'opera transmediale di Terayama rappresentativa dell'avanguardia cinematografica e teatrale degli anni sessanta e settanta. Il lungometraggio *Sho o suteyo*, esemplificativo delle caratteristiche sin qui discusse, racchiude infatti i maggiori punti d'interesse dell'intermedialità tra New Wave e dell'*angura*. Innanzitutto, presentandosi come “un film da leggere”, si inserisce nel tessuto della città riconcettualizzando lo spazio urbano come teatrale e performativo. Con l'inserimento delle due sequenze documentarie riguardanti gli *happening*, inoltre, esplicita la concezione di *filmmaking as event* discussa in *Shinjuku dorobō nikki*, portando il film nella dimensione del reale e problematizzando i diversi livelli di lettura. In secondo luogo, promuove la riconcettualizzazione del corpo dell'attore, impiegando non professionisti e personalità del periodo che conferiscono “attualità” e immediatezza alla pellicola, avvicinandola al pubblico di riferimento. L'abbandono del testo scritto, poi, è forse la caratteristica che emerge con maggiore forza da *Sho o suteyo*, in quanto l'alternanza tra scene sperimentali, documentarie e oniriche accentua il carattere fortemente anti-narrativo del film, scoraggiando una lettura basata sulla logica della narrazione lineare in favore di una ‘intermediale’, fatta di rimandi e contrappunti agli altri media con i quali entra in dialogo. La de-istituzionalizzazione del medium cinematografico viene completata dall'utilizzo delle maschere e del *role play*, con l'idea della “famiglia dei ventotto giorni” come rappresentativa dei rapporti familiari ‘istituzionalizzati’. Il costante tentativo di annullare il confine tra realtà e finzione, e quello tra

cinema e teatro, viene esplicitato dal protagonista che entra ed esce più volte dal proprio personaggio per rivolgersi direttamente al pubblico. Sono presenti, infine, riferimenti a entrambe le tematiche precedentemente analizzate, in quanto condivise da New Wave e *angura*, pur non essendo queste il fulcro del film, come avviene, ad esempio, in *Kōshikei*. L'inserimento del monologo di uno dei membri della squadra di calcio, fuggito in quanto militante ricercato dalla polizia, è rappresentativo della pervasività del discorso sulle dimostrazioni studentesche nell'arte dell'epoca. Costituisce, inoltre, un ennesimo rimando transmediale, in quanto rielaborazione di un monologo simile presente anche in un'opera teatrale di Terayama, *Jidai wa sākasu no zō ni notte*.¹⁶⁰ La figura dello *zainichi* ha, invece, un ruolo centrale nel monologo iniziale di Eimei, il quale afferma addirittura di essersi identificato con uno di loro, sia in quanto *outsider* della società, sia per lo smarrimento provocato dalla mancanza di un'identità definita. Tuttavia, come dimostra il finale del film e il sistema transmediale di Terayama, tale ricerca è destinata a rimanere aperta, in favore di una concezione dell'identità fluida perché, come recita l'ultima riga della sceneggiatura: “Questo film non finisce. Ovviamente non ci sono né titoli di coda, né *end mark*.”¹⁶¹

¹⁶⁰ Terayama Shūji, “Jidai wa sākasu no zō ni notte” [L'epoca a cavallo degli elefanti del circo], in *Eiga hyōron*, Vol. 26 (5), Maggio 1969, pp. 106-107.

¹⁶¹ 「この映画は終わらない。もちろんタイトルスーパーもなく、エンディングマークもない」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 313.

Capitolo III

RACCONTI DAL LABIRINTO

Terayamago: il ‘sistema transmediale’ tra cinema e teatro (e altri media)

3.1. PROFESSIONE: TERAYAMA SHŪJI

3.1.1. *Dall’adolescenza alla fondazione del Tenjō sajiki*

Compilare una biografia di Terayama Shūji risulta un’operazione complessa in quanto l’autore ha spaziato tra un numero vertiginoso di media e, soprattutto, perché egli stesso ha trasformato la sua vita in una sorta di opera d’arte che rispecchia le sue teorie. Tanto nelle interviste, quanto nelle due ‘autobiografie’ da lui scritte, la tendenza ad auto-*fictionalizzarsi* è molto forte e il percorso è disseminato di falsi ricordi, dati contraddittori e abbellimenti lirici.¹ Una biografia esaustiva richiederebbe inoltre uno spazio ben più ampio di quello che è qui possibile dedicargli, a causa di una imponente produzione artistica che, anche limitandosi a quella solamente scritta, ammonterebbe comunque a oltre duecento volumi a suo nome, tra saggi di ogni genere, raccolte di articoli, poesie, sceneggiature e così via. Ripercorre, o ‘ricostruire’, la vita di Terayama è quindi un percorso a ostacoli che però può permettere di capire meglio la natura dei temi e dei simboli ricorrenti nella sua opera, nonchè la formazione di quello che verrà denominato *Terayamago*. Letteralmente “la lingua di Terayama”, il termine è stato già utilizzato da Itō Yūsaku, il quale non lo intende tanto nell’accezione di “linguaggio”, quanto piuttosto in quella di “cifra stilistica”, senza però elaborare il concetto fino a sistematizzarlo, come invece si cercherà di fare di seguito.² In questo lavoro ci si riapproprierà del termine, variando l’intenzione originale di Itō, per andare a indicare il “sistema transmediale” elaborato da Terayama nel passaggio ‘fluidò’ da un medium all’altro, una particolare forma di intertestualità che si verifica all’interno dell’opera dell’autore attraverso la rielaborazione di tematiche, figure e simboli ricorrenti in media differenti.

¹ Nella prima, *Dareka kokyō o omowazaru* [Qualcuno non pensa al paese natio] (Tōkyō, Haga shoten, 1968), racconta ad esempio di essere nato durante un viaggio in treno e di non avere quindi un luogo di appartenenza. La seconda autobiografia è “Keshigomu” [Gomma per cancellare], in *Ōgon jidai. Terayama Shuji hyōronshu*, Tōkyō, Kyugei shuppan, 1978.

² Cfr. Itō, *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen*, p. 76.

I problemi insiti nel ‘narrare’ la sua vita nascono già a partire dalla primissima informazione di solito fornita nelle biografie, la data di nascita. Terayama non è l’unico artista giapponese della sua generazione ad aver mentito su questo dato, ma il motivo di ciò risiede di solito nel desiderio di porsi più in alto nelle gerarchie del gruppo, come avvenuto nel caso di Ogawa Shinsuke.³ Per quasi tutti gli anni sessanta, infatti, tutte le biografie di Terayama riportano che sia nato il 10 gennaio 1936. Apparentemente, però, la madre, Hatsu, avrebbe registrato la nascita del figlio con un mese di ritardo e la data corretta corrisponderebbe al 10 dicembre 1935.⁴ Anche il luogo natale cambia dall’iniziale Misawa a Hirosaki, entrambe cittadine situate nella prefettura di Aomori, nel Nord del Giappone. Le due possibilità hanno continuato a coesistere fino alla morte di Terayama, avvenuta nel 1983, quando si è affermato il 1935 come anno della nascita. Tuttavia questo dato, così come la narrazione riguardante la tarda registrazione all’anagrafe, appare per la prima volta nel 1967 proprio nella sua prima ‘autobiografia’, *Dareka kokyō o omowazaru*, (誰か故郷を想わざる, Qualcuno non pensa al paese natio, raccolta in volume nel 1968), sulla cui veridicità pendono seri dubbi, come esplicita il sottotitolo della stessa: *Jijoden rashiku naku* (自叙伝らしくなく, Non la tipica autobiografia).⁵ In essa, Terayama gioca infatti con le convenzioni del genere letterario della ‘confessione’ per sovvertire le aspettative dei lettori. Si dovrebbe inoltre considerare il fatto che alcune istituzioni, come la Biblioteca nazionale della Dieta, continuano a indicare il 1936 come anno di nascita e che, in un recente volume sull’*angura* di Nishidō Kōjin, la ex moglie di Terayama, Kujō Eiko (in seguito Kujō Kyōko), ha affermato di aver scoperto intorno al 2005 che la vera data di nascita corrisponderebbe effettivamente alla prima dichiarata.⁶ In questo modo si confonde ulteriormente la ricerca di quella ‘verità’ biografica che Terayama ha sempre rigettato, trasformando la difficile attribuzione in:

a perfect example of the malleability of history and a playful undermining of the authority of state bureaucracy. In any case, if we cannot fully trust this ‘true’ birth date

³ Ogawa è una figura centrale per il documentario giapponese e la sua esperienza collettiva, prima a Sanrizuka e poi a Magino e Furuyashiki, è estremamente toccante anche dal punto di vista umano. Ciò che non emerge dalle biografie ufficiali, però, sono gli aspetti più contraddittori. Ogawa ha infatti mentito riguardo la sua reale età fino alla scomparsa, anche alle persone con cui ha passato la sua intera vita. Dichiararsi un anno più anziano, infatti, lo ha reso *senpai* di membri nati in realtà prima di lui, conferendogli ulteriore autorità. Anche i dati sulle sue origini risultano controversi: al contrario di quanto da lui affermato, non sarebbe nato nella rurale prefettura di Gifu - dove ha trascorso solo gli anni della guerra - ma a Tōkyō, e non sarebbe stato espulso dal dipartimento di lettere dell’università Kokugakuin per attività politiche, ma vi si è laureato in economia. Cfr. Nornes, *Forest of pressure*, pp. 27-28.

⁴ Cfr. Terayama H., *Haha no hotaru*, p. 9.

⁵ La scheda biografica del volume continua infatti a riportare il 1936 come anno della nascita, portando a pensare che si tratti dell’ennesimo episodio inventato presente nel testo.

⁶ Cfr. Nishidō, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi*, p. 223.

narrative, we find ourselves forced into a fittingly agnostic position about the most basic biographical detail of Terayama's life.⁷

Figlio di Hachirō, un poliziotto del *kenpeitai*,⁸ il piccolo Shūji è costretto a trasferirsi spesso con la famiglia nei primi anni di vita a causa del lavoro del padre, il quale viene infine richiamato nell'esercito per andare in guerra nel 1941. In questo periodo madre e figlio si trasferiscono ad Aomori, ma devono rifugiarsi dai parenti quando la città viene bombardata nelle ultime fasi del conflitto, al quale sopravvivono soltanto per apprendere, a resa ormai avvenuta, della morte dell'uomo in un'isola del Pacifico.⁹ Le non facili condizioni economiche nelle quali versano i due peggiorano ulteriormente, portando la donna a trovare lavoro in una base militare a Misawa. La scomparsa di Hachirō, tuttavia, contribuisce anche a cementare quel rapporto quasi morboso con la madre che accompagnerà Terayama per tutta la vita.

Nel 1948 Hatsu decide seguire il suo datore di lavoro americano in un'altra base, questa volta locata dall'altra parte del Paese, vicino Fukuoka in Kyūshū, trovandosi costretta ad affidare Shūji alla famiglia Sakamoto. Il capofamiglia, nonno materno che Terayama chiama affettuosamente "akai ojisan,"¹⁰ è il possessore del Kabukiza, il più grande cinema/teatro di Aomori, specializzato in film americani e *performance* di cantastorie itineranti, dove uno dei camerini viene adibito a stanza per Shūji, il quale inizia così a vivere letteralmente *dietro* uno schermo. Qui nasce il suo amore per il cinema e, non a caso, diventa ben presto un grande appassionato del genere degli *hahamono* (racconti di madri), melodrammi strappalacrime sul rapporto madre-figlio.¹¹ In questo periodo, ormai alle scuole medie, mostra i primi interessi letterari e insieme all'amico-rivale Kyōbu Hisayoshi (poi divenuto un affermato poeta) scrive componimenti, indice concorsi letterari, fonda e cura riviste poetiche che negli anni del liceo arrivano ad avere risonanza nazionale, mentre avviene il passaggio dai *tanka* agli *haiku* in un'attività sempre più prolifica. Questo passaggio però non va inteso come un rigetto della prima forma, quanto piuttosto come un "emancipation

⁷ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. xxiii.

⁸ Il corpo di polizia che sul finire degli anni trenta era diventato sinonimo di "polizia ideologica" contro i militanti di sinistra.

⁹ Tra le "bugie" nelle sue auto-biografie rientra quella sulla morte del padre che dichiara sia avvenuta dopo l'annuncio della fine della guerra per problemi di alcolismo.

¹⁰ 「赤いお爺さん」 Terayama H., *Haha no hotaru*, p. 52.

¹¹ Riguardo l'influenza degli *hahamono* su Terayama, e in particolare sulle sue prime raccolte poetiche, si veda Kosuge Makiko, *Shoki Terayama Shūji kenkyū. 'Chehofusai' kara 'Sora ni wa hon'* [Studi sul primo Terayama Shuji: da Chehofusai a Sora ni wa hon], Tōkyō, Kanrin shobō, 2013.

from his homeland, traditional community, traditional arts, and most of all his mother.”¹² Iniziano infatti a emergere in questo periodo quelle tematiche che saranno una costante lungo tutta la sua opera transmediale e che vengono trattate in maniera problematica - quando non apertamente contraddittoria - con slanci d’amore e repulsione che si alternano costantemente. Il rapporto conflittuale con la madre, la nostalgia per una casa (Aomori) in realtà mai esistita, la necessità di ‘gettare’ la famiglia e le istituzioni in generale, l’assenza del padre; sono questi l’oggetto di poesie nelle quali “immagini di un passato e presente premoderno che sembra opprimere aleggiano nei versi e nella realtà, risaie campagne villaggi rurali del nord si materializzano in presenze familiari e inquietanti per diventare strumento di superamento della modernità.”¹³

Nel 1954 Terayama si trasferisce a Tōkyō dopo essere stato ammesso alla facoltà di scienze dell’educazione, nel dipartimento di letteratura dell’Università Waseda, mentre la madre si riavvicina finalmente a lui trovando lavoro nella non distante base di Tachikawa. Terayama entra subito in contatto con i circoli poetici e letterari della capitale, raggiungendo per la prima volta una certa notorietà con la vittoria della seconda edizione del concorso di *tanka* per esordienti indetto dalla rivista “Tanka kenkyū”, grazie a una serie di componimenti intitolati *Chehofusai* (チエホフ祭, Il festival di Chekov, 1954).¹⁴ I suoi versi di questo periodo sembrano un sincero racconto del proprio io interiore, ma in realtà

sono finzioni che si discostano in forma ideale dall’esperienza personale per aprirsi a parlare dei molti, di altra gioventù turbata o sperduta nel mondo, di una generazione e del suo bisogno di fuggire, di divincolarsi dai confini di famiglia, società, provincia, mondo rurale, per crescere verso il fuori e l’oltre.¹⁵

Da questo premio scaturisce poi una notevole controversia; Terayama viene infatti accusato di aver plagiato o quantomeno attinto ai versi di alcuni famosi poeti contemporanei di *haiku* come Nakamura Kusatao e, un peccato ancora peggiore per alcuni, aver riadattato i propri *haiku* nella forma dei *tanka*, ‘osando’ mescolare le due forme poetiche. I letterati più giovani si schierano in realtà dalla parte di Terayama per la freschezza dei suoi versi, innescando una interessante discussione sull’inutilità di fare della parola una ‘proprietà privata’, supportati in questa presa di posizione da una tradizione secolare come l’*honkadori*, la citazione allusiva

¹² Senda, “Japanese Theater in Transformation, 1960-1970”, p. 13.

¹³ Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 153.

¹⁴ Intitolato originariamente *Chichi kaese* (Restituitemi mio padre), viene rititolato nella forma attuale dal promotore del concorso Nakai Hideo.

¹⁵ Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 148.

dei *waka* medievali. *Chehofusai* dunque “reveals a clever manipulation of the genre-based expectation for lyricism and prohibition of fiction [...] a claim that a clear distinction between fiction and reality is itself a distortion of everyday lived experience.”¹⁶ L’appropriazione di versi di varia natura rivela infatti i primi germogli di quella che diventerà una parte importante del pensiero teorico di Terayama, basato sul tradimento delle aspettative dei fruitori nel tentativo di abbattere i confini prestabiliti del medium utilizzato.

Durante il primo anno di università Terayama inizia però a manifestare i sintomi di quella malattia che si svilupperà poi in nefrosi, costringendolo per tutta la vita a una dieta rigorosa, priva di sale e bevande alcoliche, e a costanti medicazioni. Paradossalmente saranno proprio queste ultime a provocargli la cirrosi al fegato che ne determinerà la prematura scomparsa. L’aggravarsi di questi sintomi lo porta ad abbandonare l’università e a trascorrere gran parte degli anni compresi tra il 1955 e il 1958 quasi costantemente ricoverato in un letto d’ospedale, dove cade più volte in stati comatosi. Al suo capezzale è sempre presente la madre, così come frequenti sono le visite degli amici letterati, ma i limitati contatti con il mondo esterno gli lasciano comunque molto tempo per scrivere e, forse, si deve proprio alla lunga degenza forzata il ruolo primario che l’immaginazione rivestirà nella sua opera. È infatti questo il periodo di maggiore attività letteraria, durante il quale compone la sua prima opera teatrale in versi poi portata in scena in sua assenza all’università, *Wasureta ryōbun* (失われた領分, Il territorio dimenticato, 1955), scrive la prima sceneggiatura (mai realizzata) *Jūkyūsai no burūsu* (十九歳のブルース, Il blues dei diciannove anni, 1958) e pubblica due raccolte poetiche, *Ware ni gogatsu o* (我に五月を, A me, maggio!, 1957) e *Sora ni wa hon* (空には本, Libri nel cielo, 1958), nelle quali si palesa “un nuovo stile in cui si esprime la cultura popolare nei *tanka*.”¹⁷ La prima contiene *haiku*, *tanka* e poesie in versi liberi, mentre la seconda è una raccolta di *tanka*; entrambe vengono pubblicate grazie all’aiuto di Nakai Hideo (capo redattore di quel “*Tanka kenkyū*” che gli aveva portato notorietà e ignominia) e dell’amico poeta Tanikawa Shuntarō, al quale rimarrà legato per tutta la vita.

Proprio su suggerimento di quest’ultimo, dopo alcuni lavori temporanei che lo avvicinano al mondo delle corse dei cavalli - sua grande passione - inizia a scrivere sceneggiature per i *rajio dorama* (“sceneggiati radiofonici”) che all’epoca costituiscono una delle poche possibilità per un poeta di potersi mantenere scrivendo. I primi tre lavori riscuotono un immediato successo e ottengono anche dei premi: *Jiono: Tobanakatta otoko* (ジ

¹⁶ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 34.

¹⁷ 「民衆文化における短歌という新しい様式」 Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 91.

オノ・飛ばなかった男, Giono, l'uomo che non ha volato, 1958),¹⁸ *Nakamura Ichirō* (中村一郎, id., 1959) e *Otonagari* (大人狩り, Caccia agli adulti, 1960). Di particolare interesse è l'ultimo, una storia di bambini che prendono il potere sottomettendo gli adulti. L'opera, sviluppata nella forma di un *news report* come il famoso *War of Worlds* (La guerra dei mondi, 1938) di Orson Welles, si configura come la prima manifestazione di quella 'devianza' e di quel gusto per lo scandalo che caratterizzeranno la sua opera successiva. Terayama viene infatti accusato di disturbo dell'ordine pubblico e la trasmissione di *Otonagari* vietata nella prefettura di Fukuoka.

Il 1960 è il primo anno artisticamente pieno e 'transmediale' della sua carriera, durante il quale all'attività per la radio affianca quella per la televisione, con il primo di una lunga serie di lavori, *Q. Aru kimyōna shindansho* (Q・ある奇妙な診断書, Q – Uno strano certificato medico, 1960), e la scrittura della sua seconda opera teatrale, *Chi wa tatta mama nemutteiru* (血は立ったまま眠っている, Il sangue dorme in piedi, 1960), vicina, nello stile, alla tradizione *shingeki* e messa in scena dal Gekidan shiki per la regia di Asari Keita. Parallelamente inizia la collaborazione con Shinoda Masahiro, per il quale scrive alcune sceneggiature tra cui quella di *Kawaita mizuumi*, e si avvicina per la prima volta alla regia cinematografica girando il cortometraggio *Nekogaku* (猫学, Gattologia, 1960), andato perduto, presentato all'evento intermediale "Jazu eiga jikkenshitsu", tenutosi tra il 21 e il 22 ottobre a Yūrakuchō. Dal punto di vista personale è un anno altrettanto ricco perché conosce la sua futura moglie, l'attrice della Shōchiku Kujō Eiko, e torna a vivere con la madre dopo dodici anni di distanza. Già dalle opere prodotte nel 1960 si possono cogliere le prime tracce del sistema transmediale che Terayama andrà affinando nei due decenni seguenti: *Chi wa tatta mama nemutteiru*, *Kawaita mizuumi* e *Otonagari* condividono, infatti, dei protagonisti con tendenze terroristiche o rivoluzionarie che esprimono così, ognuno in base alle caratteristiche del rispettivo medium, la posizione di Terayama nei confronti delle proteste contro l'Anpo che raggiungono l'apice proprio in questo periodo. Pur contrario al Trattato in quanto tale, come dimostra la sua partecipazione alla "Associazione del giovane Giappone" (*Wakai Nihon no kai*) che riunisce intellettuali emergenti come Ishihara Shintarō e Ōe Kenzaburō contro l'Anpo, Terayama non ha mai partecipato alle manifestazioni studentesche, perché pensa che

¹⁸ Nonostante di solito *Nakamura Ichirō* sia considerato il debutto radiofonico di Terayama, *Jiono* viene messo in onda nell'ottobre del 1958 precedendolo di alcuni mesi. Lo riporta Yamada Taichi nella postfazione di: Terayama Shūji, *Jiono: tobanakatta otoko. Terayama Shūji dorama shinario shū*, Tōkyō, Chikuma shobō, 1994, pp. 275-276.

“semplicemente camminando non cambierà niente.”¹⁹ Nei confronti dei militanti ha un atteggiamento dubitativo, se non apertamente critico, distanziandosi in questo dalla maggior parte degli artisti dell’epoca. Forse influenzato dal suo isolamento dal mondo esterno proprio nel periodo in cui lo Zengakuren si stava affermando, Terayama guarda in maniera distaccata il movimento, senza sviluppare l’idealismo dei giovani del periodo, e anzi coltivando una grande disillusione nei confronti della politica. Nel periodo di degenza diventa inoltre un avido lettore del pensiero esistenzialista di Sartre che lo porta a considerare la nascente Nuova sinistra troppo teorica e poco propensa a proporre iniziative pratiche che non vadano al di là delle semplici dimostrazioni.²⁰ L’unica rivoluzione possibile, per lui, è quella dell’arte che si realizza attraverso il potere dell’immaginazione. Non è un caso, quindi, che i protagonisti delle tre opere sopra citate siano delle versioni degeneri dei manifestanti dell’epoca, attraverso i quali esplora le contraddizioni latenti che soggiacevano nelle forme di protesta degli studenti, arrivando a prefigurare le violenze che caratterizzeranno il periodo 1968-1972. La Nuova sinistra sente che il proprio attivismo venga così ridicolizzato e critica aspramente Terayama, il quale si difende affermando che sarebbe ancora più grave dare una rappresentazione univoca e omogenea della politica e dei giovani del periodo.²¹

Dal 1961 al 1966 Terayama prosegue il suo percorso transmediale concentrandosi soprattutto sulla scrittura di *rajio* e *terebi dorama*, nei quali sperimenta varie forme espressive come il *radio documentary* in *Itsumo uraguchi de utatta* (いつも裏口で歌った, Cantavamo sempre dalla porta di servizio, 1961), scritto e interpretato insieme a Kujō, o l’innovativo uso della neo-implementata stereofonia radiofonica in *Kometto ikeya* (コメットイケヤ, La cometa Ikeya, 1966), per il quale vince il suo secondo “Prix Italia”, uno dei più prestigiosi premi internazionali per programmi radio. In televisione scrive programmi non convenzionali come *Anata wa...* (あなたは..., Tu..., 1965), sperimentando un particolare stile di intervista per le strade chiamato *machiroku*, per il quale pone domande spiazzanti e improvvisi, ai limiti del *nonsense*, a ignari passanti che “implied the existence of distinct voices hidden beneath the ostensible harmony in society.”²² In questo periodo riscuote inoltre particolare successo

¹⁹ 「デモなんて、ただ歩くだけでなんにもならない」 Citazione contenuta in: Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 23.

²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 15.

²¹ Cfr. Terayama Shūji, “Bindume no saru ron” [Saggio sulla scimmia imbottigliata], in Satō Tadao; Kishikawa Shin (a cura di), *Eiga hyōron no jidai* [L’epoca di ‘Eiga hyoron’], Tōkyō, Katarogu hausu, 2003, p. 398. Apparso originariamente nel numero della rivista del dicembre 1960.

²² Kyoko Iwaki, “Japanese Theatre after Fukushima: Okada Toshiki’s Current Location”, in *New Theatre Quarterly*, Vol. 31, 2015, p. 74.

grazie all'attività di saggista sportivo, con articoli sulle corse dei cavalli e sulla boxe, e come rappresentante della cultura giovanile, con l'uscita dei saggi poi raccolti in *Gendai no seishunron*. Si tratta di una serie di articoli scritti tra il luglio e il dicembre 1962 per la rivista studentesca "Student Times" e corrispondenti al famoso *Iede no susume* (家出のすすめ, Incoraggiamento a fuggire di casa).²³ L'incitamento di Terayama non è da prendere in senso letterale, quanto piuttosto come "agitation for relinquishing (rather than attacking) comfortable but tightly controlled conditions over the lure of security found in the status quo."²⁴ La sua è un'esortazione a staccarsi dalle istituzioni per rendersi indipendenti e fare esperienze nella e della realtà. Di conseguenza, la prima istituzione da abbandonare non può che essere la famiglia, la quale, con il *koseki* e le sue gerarchie, è la pietra fondante del sistema statale. Il volume è il primo lavoro a dare fama nazionale a Terayama, facendone "a magnet, almost a guru, for dissatisfied youth. Frantic rural parents telephoned him to ask if their theenagers were there."²⁵ Il suo gusto per la provocazione è come sempre contraddittorio e forse per questo il lavoro viene bollato come anti-sociale e 'ipocrita', anche in considerazione del fatto che Terayama, oltre a vivere a Tōkyō con la madre, non è fuggito di casa, si può dire, anzi, che sia stato abbandonato dai genitori da piccolo.²⁶ È però proprio in questo periodo, quando Hatsu si oppone al matrimonio del figlio e pretende di vivere insieme alla coppia, che si configura un'effettiva fuga con la quale Terayama va a convivere con Kujō, sposandola poi nell'aprile del 1963. Nelle settimane successive la madre si presenta ripetutamente sotto le finestre dei due tirando pietre, fino ad arrivare un giorno a dare fuoco all'appartamento della coppia, riflettendo il "complex, intense, unbalanced relationship between mother, wife/lover, and son."²⁷ Nella biografia di Hatsu l'episodio viene accuratamente omesso, ma nei suoi ricordi è forte il senso di vuoto e abbandono provato dopo questa ennesima separazione. Il prematuro fallimento del ricongiungimento tanto atteso - nonostante Shūji abbia ormai 28 anni - sottrae alla donna la sua principale ragione di vita, tanto che per i successivi tre anni non incontrerà mai la nuora, a testimonianza di un rapporto ai limiti della morbosità.²⁸

²³ Questo doveva essere infatti il titolo originario, ma viene scoraggiato dall'editore a causa del suo messaggio eversivo in favore del più neutro *Gendai no seishunron*. A partire dall'edizione stampata nel 1972 *Iede no susume* diventa il titolo ufficiale del volume.

²⁴ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 102.

²⁵ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 34.

²⁶ Cfr. AA.VV., *Terayama Shūji*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993, p. 72.

²⁷ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 33.

²⁸ Cfr. Terayama H., *Haha no hotaru*, p. 105.

Il 1965 è un anno spartiacque nella carriera di Terayama e non solo perché inizia la serializzazione del suo primo e unico romanzo, *Aa, kōya* (あゝ、荒野, O natura selvaggia!, 1966).²⁹ Avviene infatti in questa fase il definitivo passaggio dal mondo della poesia a quello del teatro, al quale Terayama si era avvicinato sempre di più nel periodo precedente. La dedizione alla poesia era infatti dovuta principalmente all'essere rimasto 'confinato' per tre anni in un letto d'ospedale, circondato costantemente da poeti, una circostanza per la quale la sua modalità espressiva principale non poteva che essere quella solipsistica del monologo.³⁰ Il teatro rappresenta invece il "dialogo", l'apertura verso l'esterno, l'interazione con le persone, la ricerca dell'"incontro" con lo spettatore, ma Terayama non rinnega nessuna delle sue attività, perché ogni medium che ha utilizzato esprime una parte differente della sua personalità. Il suo genio è *tamentai* ("poliedrico") e le relative aree d'espressione non sono esclusive, ma adiacenti e comunicanti.³¹ Questa transizione dal monologo al dialogo è segnata dall'abbandono (in realtà solo temporaneo) della poesia, dichiarato con la pubblicazione della sua terza raccolta di *tanka*, *Den'en ni shisu* (田園に死す, Morire in campagna, 1965), e dall'incontro con Higashi Yutaka, regista teatrale della compagnia universitaria Nakama. Quest'ultimo mette infatti in scena un adattamento di *Chi wa tatta mama nemutteiru* che colpisce molto Terayama, soprattutto per l'uso originale della musica jazz.

Il legame tra i due porta alla fondazione, il primo gennaio 1967, della compagnia teatrale Engeki jikkenshitsu - Tenjō sajiki³² che costituirà il fulcro delle attività dell'autore fino alla sua scomparsa, senza però che questo lo porti ad abbandonare gli altri media. Tra i membri fondatori, oltre a Higashi (regista) e Terayama (autore), vi sono anche la stessa Kujō, che si occupa della produzione, e Yokoo Tadanori in qualità scenografo e *poster designer*. La compagnia, che non avrà un teatro stabile fino al 1969, si esibisce negli spazi culturali più significativi del periodo - concentrati soprattutto nella zona di Shinjuku - come lo ATSB e il Sōgetsu Art Center, dove nell'aprile del 1967 viene portato in scena il primo spettacolo. Si

²⁹ Pubblicato mensilmente dal marzo 1965 al settembre 1966 sulla rivista "Gendai no me" e raccolto in volume nel novembre 1966. Il romanzo è incentrato sulla figura di due *boxeur* antitetici che si allenano nella stessa palestra in un percorso di crescita che culmina in una sfida tra i due.

³⁰ 「自分が非常にモノローグ的だった」 Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 24.

³¹ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, p. 238.

³² Il nome della compagnia è tratto da *Tenjō sajiki no hitobito* ("La gente della piccionaia"), titolo giapponese del film *Les enfants du paradis* (Amanti perduti, 1945) di Marcel Carné, esso stesso un film sul teatro. Enfatizzando i posti che si trovano nella parte più alta dell'edificio teatrale, Terayama vuole mettersi giocosamente in contrapposizione con la definizione del nuovo teatro emerso in questo periodo, definito "underground", sotterraneo.

tratta di *Aomori ken no semushi otoko* (青森県のせむし男, Il gobbo di Aomori, 1967), opera che contribuisce alla diffusione del fenomeno *angura*. Proprio in questo periodo si inizia infatti a parlare di “*shōgekijō boom*”, con i primi spettacoli nell’*aka tento* di Kara e la formazione delle compagnie di Suzuki e Satō che costituiscono, insieme a Terayama, “i quattro re celenti del teatro *angura*” (*angura engeki shi ten’nō*).

3.1.2. L’attività teatrale

La ricca e variegata produzione del Tenjō sajiki - circa quaranta opere in sedici anni di attività, senza considerare le numerose varianti dei singoli spettacoli - può essere organizzata in cinque periodi.³³ Questi però non sono da intendersi come compartimenti stagni, perché si sovrappongono e comunicano continuamente fra loro, grazie alla sperimentazione di forme espressive sempre nuove che mettono alla prova le teorie teatrali del suo autore. Il Tenjō sajiki si distingue dalle altre compagnie *angura* in quanto, almeno inizialmente e con l’unica eccezione di Higashi, non è formato da attori o studenti di teatro, ma da esordienti e principianti, così come Terayama è l’unico tra gli autori principali dello *shōgekijō undō* a provenire da un altro contesto, quello letterario.

Il primo periodo (1967-1969), di conseguenza, è caratterizzato da un approccio ‘dilettantesco’ che punta alla riabilitazione dei *freak* cari a Terayama, il cosiddetto *misemono no fukken*, per il quale utilizza nani, donne-cannone, *bodybuilder* e “fenomeni da baraccone” di vario genere che enfatizzano la spettacolarità, recuperando la dimensione circense dei teatri itineranti. Le opere di questo periodo come *Aomori ken no semushi otoko* e *Inugami* sono caratterizzate dalla rielaborazione delle forme teatrali premoderne (come il *naniwabushi*)³⁴ e da tematiche legate a folklore, superstizioni e rapporti familiari ‘maledetti’. Si tratta quindi di spettacoli che si collocano all’interno della tradizione *angura* coeva e non arrivano ancora a sfidare i confini del medium teatrale. Il secondo periodo (1968-1970) si basa sul concetto che “tutti gli uomini sono attori,”³⁵ per il quale accoglie al suo interno i figli dello *iede* promosso dall’autore, puntando a un’ulteriore esaltazione del non-professionismo come forma di

³³ Ci si rifà qui alla suddivisione, basata sui testi della compagnia, che si trova in Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, pp. 36-37, preferendola a quella in quattro periodi che si trova, ad esempio, nel primo capitolo di AA.VV., *Terayama Shūji*.

³⁴ “Sorta di ballata o narrazione intonata da un singolo narratore e accompagnata dallo *shamisen*. Nata nel tardo periodo Tokugawa e sviluppatasi soprattutto in epoca moderna, oggi è eseguita tra i numeri dei teatri di *yose* accanto a narrazioni di forte impronta umoristica (*rakugo*) o esibizioni di destrezza o altro”. Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 156 n. 23.

³⁵ “During the second period, 1969 to 1970, we worked from the viewpoint that all people are actors. We put everyone on the stage and disguised them. Our message was to ‘banish professional actors from the stage’.” Citazione contenuta in: Ryan, “Thing of a Day”, p. 88.

espressione delle persone ‘comuni’. In questa fase inizia a rivestire un ruolo maggiore il distanziamento dal testo scritto, in favore dell’improvvisazione e di altre forme di comunicazione, come avviene nei già analizzati *Sho o suteyo* e *Jidai wa sakāsu no zō ni notte* (時代はサーカスの像に乗って, L’epoca a cavallo degli elefanti del circo, 1969). Nello stesso periodo prima Yokoo e poi Higashi abbandonano la compagnia,³⁶ facendo di Terayama l’unica figura di riferimento del gruppo. La terza (1969-1971) e la quarta (1971-1977) fase si sovrappongono e si influenzano a vicenda. Nella prima Terayama porta il distanziamento dal testo a livelli estremi, attraverso una maggiore interazione con la realtà che viene teatralizzata per cercare di forzare i limiti del sistema-teatro e di abbattere i confini tra realtà e finzione. È il periodo del “teatro fuori dal teatro” con *street play* come *Soromon* e *Nokku* (ノック, Knock, 1975). La quarta fase continua il ragionamento sul rimodellamento del rapporto con lo spettatore, ma lo fa all’interno dell’edificio teatrale, con opere caratterizzate dal contatto fisico tra attori e spettatori e da particolari delimitazioni del palcoscenico che non permettono una visione unitaria, come in *Mōjin shokan* (盲人書簡, Lettere ai ciechi, 1973) e *Ekibyō ryūkōki* (疫病流行記, Cronaca della diffusione della piaga, 1975). La quinta e ultima fase (1975-1983) è caratterizzata dall’uso di grandi spazi per le rappresentazioni, le quali hanno una forma teatrale più tradizionale, anche a causa dell’aggravarsi della malattia dell’autore che torna a riflettere sui temi tipici della prima fase della compagnia, con opere come *Shintokumaruru* (身毒丸, id., 1978) e *Nuhikun* (奴婢訓, Istruzioni alla servitù, 1978). Alla fine è stato Terayama stesso a riassumere il proprio teatro in categorie ‘impossibili’ e onnicomprensive: “Un teatro senza attori e un teatro dove tutti sono attori, un teatro senza l’edificio teatrale e un teatro dove tutti i luoghi sono un edificio teatrale, un teatro senza spettatori e un teatro dove tutti diventano reciprocamente spettatori, teatro all’aperto, teatro della visita a domicilio, teatro epistolare, teatro della stanza chiusa, teatro telefonico.”³⁷

All’epoca di *Aomori ken no semushi otoko*, la fama di Terayama in Giappone è già consolidata (con un folto seguito di fan femminili) e contribuisce al successo dell’opera, tanto da costringere la troupe a *bis* che si concludono a tarda notte. Nel giugno dello stesso anno,

³⁶ Higashi ha fondato nel dicembre del 1968 la propria compagnia Tōkyō Kid Brothers con la quale tornerà a collaborare occasionalmente con Terayama. La sua opera *Ōgon batto* (黄金バット, La mazza dorata, 1970) riscuote uno strepitoso successo, sia nazionale che internazionale, tanto da venir presentato anche a Off Broadway, grazie a un efficace commistione di teatro moderno e *musical*.

³⁷ 「俳優のいない演劇と誰もが俳優である演劇、劇場のない演劇と、あらゆる場所が劇場である演劇、観客のいない演劇と、相互に観客になり代わる演劇、市外劇、戸別訪問演劇、書簡演劇、密室演劇、電話演劇」 Terayama Shūji, *Meiro to shikai. Waga engeki* [Il labirinto e il Mar Morto. Il mio teatro], Tōkyō, Hakusuisha, 1993 [I ed.: 1976], p. 11.

riscuote il medesimo successo la produzione di *Ōyama debuko no hanzai* (大山デブコの犯罪, Il crimine della grassona Oyama, 1967), portato in scena al famoso “Suehirotei” di Shinjuku, uno degli ultimi teatri di *vaudeville* rimasti all’epoca. La protagonista è Niikata Keiko, ex *starlette* dei *pinku eiga*, che diventerà l’attrice di punta della compagnia. Trattandosi di una piccola troupe con poca esperienza, nella prima fase Terayama fa spesso ricorso a cast e staff esterni per singole collaborazioni. La più importante è quella con il travestito Maruyama Akihiko (ora Miwa Akihiko), cantante che per tutti gli anni sessanta scandalizza Tōkyō esibendo sfacciatamente la propria omosessualità. Maruyama è anche tra i protagonisti dell’opera precedente (nella parte della vecchia Matsu), ma a renderlo celebre è il ruolo della madre in quel ‘dramma da camera’ che è *Kegawa no Marī*, portato in scena nel settembre allo ATSB e diventato ben presto uno dei classici del Tenjō sajiki.³⁸ La sua interpretazione contribuisce in maniera determinante al successo dell’opera che attira anche spettatori dalla folta comunità LGBT di Shinjuku, portando di nuovo a numerosi *bis* notturni.

In occasione di questo spettacolo si verifica però una prima rottura all’interno della compagnia, con l’abbandono da parte di Yokoo, il quale tornerà a collaborare sporadicamente con Terayama come *poster designer*. Higashi rinuncia invece alla regia dello spettacolo per contrasti con Maruyama e, dopo un’altra collaborazione, lascia la compagnia nel 1968 per fondare i Tōkyō Kid Brothers. Questo porta Terayama a occuparsi anche della regia, pur lasciando occasionalmente il compito ai suoi collaboratori come Hagiwara Sakumi,³⁹ Takenaga Mosei e, più tardi, Kishida Rio⁴⁰ e J.A. Seazer. L’abbandono di Higashi è solo uno dei primi per una compagnia che prevedeva un ricambio continuo, tanto che nei suoi quindici anni di attività oltre mille persone vi hanno partecipato, tra cui personalità poi divenute famose come Matsuda Eiko (protagonista di *Ai no korīda*), Suzuki Izumi (poetessa, attrice di *pinku* e poi moglie di Abe Kaoru) e Wakamatsu Takashi, uno degli attori più apprezzati della sua generazione. Il nucleo principale della compagnia resterà comunque quello formato da Terayama, Kujō, Niitaka, Seazer, Tanaka Michi, Morisaki Henrikku e Kotake Nobutaka.

³⁸ Viene infatti scelta proprio quest’opera per commemorare la scomparsa di Terayama nel 1983. *Kegawa no Marī* ha segnato a tal punto la carriera di Miwa che dopo la morte di Terayama ha iniziato lui stesso a produrre, dirigere e interpretare l’opera fino ai giorni nostri. Una delle sue ultime performance risale infatti al maggio 2016.

³⁹ (1946-) Uno dei membri fondatori del Tenjō sajiki, nel quale ha ricoperto soprattutto il ruolo d’attore. È stato anche montatore del secondo cortometraggio di Terayama, *Kanshū*, operatore per *Seishōnen no tame no eiga nyūmon* e nello staff di *Sho o suteyo*.

⁴⁰ (1946-2003) Entrata nel Tenjō sajiki nel 1973, diventa una delle collaboratrici più vicine a Terayama nell’ultima fase della sua carriera teatrale. Inizia a mettere in scena le proprie opere dal 1978 e raggiunge la notorietà dopo la morte del suo mentore con la compagnia Kishida jimusho + Rakutendan (Ufficio Kishida + Gruppo ottimista)

Tuttavia, il caso di Higashi è particolare in quanto è legato anche alla scoperta, da parte di Terayama, della relazione tra il regista e la moglie Kujō, con la quale formalizza il divorzio nel 1970. La donna rimarrà comunque nella compagnia fino alla fine, occupandosi dopo la morte di Terayama di mantenere viva la sua eredità artistica.

In seguito alla scoperta, Terayama si trasferisce nella stessa palazzina della madre, con la quale torna a rinforzare il legame. Con l'aiuto finanziario di Hatsu riesce inoltre a far costruire a Shibuya un teatro stabile per la troupe, il "Tenjō sajikikan", la cui caratteristica facciata viene elaborata dall'artista Awazu Kiyoshi, abituale collaboratore della compagnia come scenografo e *poster designer*. Il teatro si compone di un seminterrato adibito a spazio teatrale con una capienza tra i quaranta e i cinquanta posti come nella tradizione degli *shōgekijō* del periodo, un bar al piano terra gestito proprio da Hatsu e uffici e camerini al primo piano, diventando in breve tempo "a mecca in Tōkyō's burgeoning underground-theater movement."⁴¹ Il teatro viene inaugurato il 15 marzo 1969 con la prima rappresentazione di *Jidai wa sakāsu no zō ni notte*. Una canzone contenuta nell'opera, *Toki ni wa haha no nai ko no yōni* (時には母のない子のように, Alle volte [mi sento] come una bambina senza madre, 1969), scritta da Terayama e cantata da Karmen Maki, diventa un *million seller* e lancia la cantante nel mondo discografico. La suddetta opera rappresenta l'apice di una delle tante carriere parallele di Terayama, quella di paroliere musicale, durante la quale ha scritto più di cento canzoni. Tra di esse sono annoverati anche alcuni 'classici' come *Sensō wa shiranai* (戦争は知らない, Non conosco la guerra, 1967) dei The Folk Crusaders e *Kamome* (かもめ, Gabbiano, 1968) di Asakawa Maki, cantante lanciata proprio dall'autore con una serie di concerti al Sasoriza di Shinjuku.

Il 1969 è un altro anno decisivo perché segna il quasi completo abbandono da parte di Terayama dell'attività di scrittore di *terebi* e *rajio dorama* per concentrarsi sul cinema e, soprattutto, sul teatro, con la prima trasferta europea della compagnia e l'inizio della pubblicazione di una sua rivista teatrale, "Chika engeki" (Teatro sotterraneo). A fine anno, il 12 dicembre, si verifica inoltre la famosa rissa tra il Tenjō sajikiki e il Jōkyō gekijō che porta Terayama e Kara a passare due notti in prigione.⁴² Il rapporto tra due delle maggiori

⁴¹ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 40. Nel 1976, scaduto il contratto con il proprietario dell'edificio, il Tenjō sajikiki si sposta in una struttura simile situata ad Azabu jūban, che va ad affiancare la sede di Mita della compagnia cinematografica. Entrambi diventano luoghi di ritrovo per artisti e giovani in generale.

⁴² Il 5 dicembre 1969 Kara porta il suo tendone rosso al Tempio Konnō, situato a circa duecento metri dal "Tenjō sajikikan", per mettere in scena *Shōjo toshi* (Città bambina, 1969, conosciuto tuttavia come *Virgin City*). In occasione della prima rappresentazione dello spettacolo, membri della compagnia di Terayama recapitano come 'augurio' all'*aka tento* una corona di fiori solitamente utilizzata per i funerali. La sera del 12 dicembre, dopo la propria rappresentazione, gli attori del Jōkyō gekijō si ritrovano a bere al *kissaten*

personalità della controcultura giapponese del periodo è caratterizzato da alti e bassi e inizia nei primi anni sessanta, quando Terayama rifiuta la proposta di Kara di creare una compagnia insieme. Tuttavia scrive per lui sui primi volantini del Jōkyō gekijō, lo fa recitare nel *terebi dorama Ippiki* (一匹, Un animale, 1963), gli fornisce consigli sulla prima opera scritta da Kara e sembra avergli persino suggerito l'utilizzo di un tendone per le rappresentazioni.⁴³ Dopo la creazione del Tenjō sajiki i due diventano inevitabilmente rivali, scambiandosi frequenti provocazioni che raggiungono il culmine in occasione della rissa sopracitata. Negli anni settanta, però, i rapporti si normalizzano, tanto che alla morte dell'autore, Kara gli dedicherà *Jagā no me* (ジャガーの眼, L'occhio del giaguaro, 1985).

3.1.3. Il cinema

A partire dall'inizio degli anni settanta il cinema acquista grande rilevanza all'interno della carriera di Terayama. Dopo il primo esperimento - *Nekogaku* - nel 1960 e un cortometraggio girato due anni più tardi, ma montato e distribuito solo nel 1969, *Kanshū* (檻囚, Criminale in gabbia, 1969), segue nel 1970 il primo lungometraggio, l'unico in 16 mm). Si tratta di *Tomato kechappu Kōtei*, basato sul suo successo radiofonico *Otonagari*, rimontato l'anno seguente in due cortometraggi: uno omonimo e *Janken sensō* (ジャンケン戦争, La guerra della 'morra cinese', 1971). Nel 1971 fonda la sua compagnia cinematografica, la Eiga jikkenshitsu – Jinriki hikōkisha (Laboratorio cinematografico – Magazzino dell'aereo a propulsione umana),⁴⁴ e realizza, in co-produzione con l'ATG, il lungometraggio *Sho o suteyo* analizzato nel precedente capitolo.

Dopo due anni di distanza dalla macchina da presa inizia il quadriennio più fertile dal punto di vista cinematografico nell'intera carriera di Terayama, aperto dal lungometraggio *Den'en ni shisu*, ancora una volta realizzato in collaborazione con l'ATG e presentato a Cannes, e chiuso da quello successivo, *Bokusā* (ボクサー, Il pugile, 1977), primo film per

Amando, di fronte al teatro di Terayama. I festeggiamenti però si trasformano in rissa quando decidono di entrare nel 'fare visita' al teatro antistante dove, durante la colluttazione, viene distrutta la vetrata frontale del bar. Secondo la testimonianza della madre, Terayama non era presente, ma torna in tempo per far rilasciare i membri del Tenjō sajiki e prendersi la responsabilità dell'accaduto. In totale, nove membri delle due compagnie, compresi Terayama e Kara, vengono presi in custodia dalla polizia, rimanendo due notti in prigione. L'episodio è raccontato, ad esempio, in Nagao, *Kyōku jigoku. Terayama Shūji*, p. 247. Ne è presente anche una versione, probabilmente edulcorata, nelle memorie di Hatsu, presente sulla scena, in: Terayama H., *Haha no hotaru*, pp. 123-125. Vi accenna l'autore stesso in Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 4, p. 396.

⁴³ Cfr. AA.VV., *Terayama Shūji*, p. 176.

⁴⁴ Richiama nella prima parte il nome della sua compagnia teatrale "Engeki jikkeshitsu" (Laboratorio teatrale) e nella seconda il simbolo, a lui caro, dell'aereo a propulsione umana.

una *major*. Nell'arco di questi quattro anni Terayama realizza ben dodici cortometraggi che vanno a formare il nucleo teorico e sperimentale più importante della sua produzione cinematografica. Come si vedrà nel prossimo capitolo, con questi lavori scardina i confini del medium con continue invenzioni, giocando con gli effetti del proiettore in *Chōfukuki* (蝶服記, Rapporto sull'abbigliarsi a farfalla, 1974), agendo direttamente sulle immagini in *Keshigomu* (消しゴム, La gomma per cancellare, 1977), trasformando lo spazio della proiezione in uno spazio performativo in *Nitōjo. Kage no eiga* (二頭女・影の映画, La donna a due testa – Film delle ombre, 1977), violando l'impenetrabilità dello schermo in *Shinpan* (審判, Il giudizio, 1975, conosciuto anche con il titolo internazionale *Der Prozess*) e rimodellando il rapporto tra quest'ultimo e lo spettatore in *Rōra* (ローラ, Laura, 1974).

Dopo l'uscita di *Bokusā*, la carriera cinematografica di Terayama è in ascesa, i festival di tutto il mondo si contendono i suoi film e istituzioni come l'Università di Berkeley gli dedicano retrospettive. Questo gli permette di partecipare a due co-produzioni internazionali per le quali realizza *Kusa meikyū* (草迷宮, Labirinto d'erba, 1979), episodio dell'*omnibus Collections privées* (id., 1979),⁴⁵ e il suo film più bistrattato, *Shanghai ijin shōkan - Chaina dōru* (上海異人娼館/チャイナ・ドール, Les fruits de la passion, 1981, lett. "La casa dei piaceri per stranieri a Shanghai - La bambola cinese"), prodotto da Anatole Dauman per cercare di emulare il successo di *Ai no korīda* di Ōshima. L'anno prima di morire Terayama dirige il suo ultimo lungometraggio, *Saraba hakobune* (さらば箱舟, Addio all'arca, 1984), che uscirà postumo, ma l'ultima opera legata all'arte visiva è un interessante esperimento con il nascente formato digitale, composto da sedici video-messaggi che Terayama scambia con il poeta e amico Tanikawa, raccolti sotto il titolo di *Terayama Shūji & Tanikawa Shuntarō Bideo retā* (寺山修司&谷川俊太郎ビデオ・レター, Video Letters, 1983, da qui in poi solo "Video Letters") che si concludono solo con la morte dell'autore.

Nella sua carriera cinematografica Terayama ha quindi realizzato sei lungometraggi, un mediometraggio, un'opera video e sedici cortometraggi, compresi i due andati perduti. Nonostante la sua attività da regista si sia concentrata soprattutto negli anni settanta, l'interesse per i film può essere fatto risalire addirittura agli anni dell'infanzia vissuti in un cinema di Aomori ed è testimoniato dalla sua attività critica negli anni sessanta, quando scrive numerosi articoli e saggi riservati ad autori giapponesi e non. Da non sottovalutare, inoltre, è il suo

⁴⁵ Il film è composto da tre segmenti: quello di Terayama, *L'île aux sirènes* di Just Jaeckin e *L'Armoire* di Walerian Borowczyk. I tre episodi sono accomunati da una commistione di erotismo e sperimentazione.

contribuito come sceneggiatore di nove lavori per autori come Shinoda e Hani e un cortometraggio sperimentale, *Hahatachi* (母たち, Le madri, 1967), per il quale Matsumoto ha utilizzato le poesie di Terayama come accompagnamento alle immagini. Infine, pur rientrando in maniera tangenziale all'interno della New Wave propriamente intesa, la sua appartenenza a essa è ampiamente legittima dalle tre opere co-prodotte dall'ATG, la compagnia che ha influito maggiormente su questa stagione cinematografica

3.1.4. *Il successo internazionale*

Come si è accennato, il 1969 è un anno importante anche perché segna la prima trasferta all'estero della compagnia, invitata insieme ad altre due (non appartenenti allo *shōgekijō undō*) al terzo Experimenta Festival di Francoforte, dove vengono presentati *Inugami* e *Kegawa no Marī*. Il Tenjō sajiki diventa così la prima troupe *angura* a esibirsi in Europa, aprendo la strada ad altri drammaturghi dalla vocazione internazionale come Suzuki e Ninagawa. Terayama si confermerà però rapidamente come la figura più internazionale tra quelle di questa generazione, intessendo stretti contatti con l'avanguardia europea e americana.

Nonostante la tendenza giapponese ad apprezzare quasi per riflesso ciò che viene tenuto in considerazione al di fuori dei suoi confini - un fenomeno tanto diffuso da essere stato codificato nella parola *gyakuyunyū* -⁴⁶ le sperimentazioni teatrali di Terayama non hanno goduto di questo privilegio e, almeno nel primo decennio di attività, il Tenjō sajiki ha ricevuto accoglienze tiepide da parte dei critici giapponesi.⁴⁷ Forse questa è una delle motivazioni per le quali la compagnia ha avuto sempre un occhio di riguardo per i palcoscenici stranieri, dove ha spesso riscosso ampi consensi. La prima trasferta tedesca segna infatti l'inizio di una fortunata stagione internazionale che porta la compagnia a calcare i palcoscenici più prestigiosi, tanto che già l'anno successivo Terayama allestisce una rappresentazione con attori americani di *Kegawa no Marī*, al teatro La Mama di New York. Nel 1971 è poi invitato al festival poetico di Rotterdam e collabora con drammaturghi del calibro di Wilson e Grotowski per il festival teatrale di Nancy, in Francia, dove presenta *Soromon* e *Jashūmon* che poi viaggeranno anche in Olanda e in Jugoslavia, dove il secondo vince il Grand Prix al BITEF di Belgrado. La rappresentazione in terra francese di *Jashūmon*, tenutasi il 28 e il 29 aprile, si può dire che sia quella che sdogana la figura di Terayama (e

⁴⁶ 「逆輸入」 “Until an artist gains recognition abroad, s/he is unlikely to win approval in Japan”. Bonnie Sue Stein, “Butoh: ‘Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad’”, in *The Drama Review*, Vol. 30 (2), Estate 1986, p. 114.

⁴⁷ Cfr. AA.VV., *Terayama Shūji*, p. 120.

dell'*angura* giapponese) sui palcoscenici internazionali, tanto da portare Quadri a paragonare l'evento alla vittoria di *Rashōmon* (羅生門, id., 1950) a Venezia:

L'apparizione di Terayama al Festival di Nancy nel '73 [si tratta in realtà del 1971] si può paragonare al boom di *Rashomon* che rivelò nel '51 il cinema giapponese, imponendosi alla Mostra di Venezia. Del teatro giapponese, prima di allora, non si era mai visto in occidente nessun lavoro che esulasse dalle forme canoniche del kabuki e del nô. [...] E' da Nancy che [Terayama] viene elevato a fenomeno, aprendo anche la strada europea alla scena nipponica; e da allora si può cominciare a costruire una sua storia che si allaccia con la nostra.⁴⁸

L'anno seguente il Tenjō sajiki è l'unica compagnia giapponese invitata alle Olimpiadi di Monaco, dove mette in scena *Hashire Merosu*, mentre porta *Jashūmon* anche in Germania, in Danimarca (con *Soromon*) e ad Amsterdam, al Mickery Workshop Theater. Ritsaert ten Cate, proprietario del teatro, aveva assistito alla performance di Nancy e ne era rimasto talmente colpito da invitare la troupe in Olanda, segnando l'inizio di una grande collaborazione che legherà Terayama con il Mickery per un decennio, un'esperienza che rappresenta "the gateway to Terayama's success on the european experimental theater circuit."⁴⁹ Da questo palcoscenico partono infatti la maggior parte delle *tournées* europee della compagnia, una sorta di 'seconda casa' per Terayama che vi allestirà la 'prima' assoluta di *Ahen sensō* nel 1972 e, l'anno successivo, quella di *Mōjin shokan*, poi rappresentato in Polonia. Le due opere appena citate non sono le uniche presentate in anteprima su un palcoscenico internazionale e solo successivamente portate (spesso in forma modificata) in Giappone. È questo il caso di *Aru kazoku no chi no kigen* (ある家族の血の起源, Le origini del sangue di una famiglia, 1973), presentato per la prima volta al prestigioso festival di Shiraz, in Iran, dove l'accoglienza è trionfale, tanto da far esclamare: "Shuji Terayama has become the hero of the festival. He has already been placed on the festival pantheon of demi-gods like Brook, Grotowski, Stockhausen, Wilson, and Cage."⁵⁰ Lo stesso anno partecipa a Parigi ad un simposio con i maggiori drammaturghi internazionali. Questo può forse dare la dimensione del successo di Terayama fuori dai confini giapponesi e della sua passione per la cultura europea, dalla quale è attratto più di ogni altra figura dell'*angura*: "At a time when other *angura* troupes were

⁴⁸ Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 251.

⁴⁹ Steven C. Ridgely, "Terayama Shūji and Bluebeard", in *Marvels & Tales*, Vol. 27 (2), 2013, p. 300 n. 6.

⁵⁰ Chérif Khaznadar; Norma Jean Deák, "Tendencies and Prospects for Third World Theatre", in *The Drama Review*, Vol. 17 (4), Dicembre 1973, p. 46. Nello stesso articolo è presente un commento all'opera: pp. 48, 50.

actively striving to distance themselves from European models [...] and to develop an alternative, post-Western form of cultural movement, Terayama embraced Europe and the avant-garde paradigm.”⁵¹

Nel 1975 porta *Ekibyō ryūkōki* in Olanda, Belgio e Germania mentre l’anno successivo torna di nuovo a Shiraz per presentare *Ahōbune*.⁵² Nel 1977, anno in cui è impegnato in una grande rappresentazione al Teatro Parco di Shibuya, in Svizzera e in Olanda viene allestita una mostra fotografica basata sul suo *Terayama Shūji gensō shashinkan. Inugamike no hitobito* (寺山修司・幻想写真館・犬神家の人々, Lo studio fotografico delle illusioni di Terayama Shūji – Le persone della famiglia Inugami, 1975). Seguono numerosi viaggi in Europa nel biennio 1978-79 per il trionfale *tour* di *Nuhikun* che parte naturalmente da Amsterdam per toccare numerose città di Olanda, Belgio e Germania, portando il Tenjō sajiki per la prima volta a Londra e poi in Italia, al Festival dei due mondi di Spoleto. Qui Terayama ne propone una versione che si adatti alla struttura classica del Teatro Nuovo per avvicinare gli spettatori all’opera.⁵³ *Nuhikun* diventa in breve tempo la più conosciuta e apprezzata opera di Terayama all’estero, presentata anche a New York, sempre al La Mama, nel giugno 1980 e a Parigi nel settembre 1982, per quello che sarà il suo ultimo viaggio fuori dai confini giapponesi. Si può così arrivare ad affermare che Terayama abbia infine realizzato quel sogno, mai nascosto, del successo internazionale, quando ancora prima della trasferta di Francoforte del 1969 scriveva alla madre: “non voglio essere il Terayama del Giappone, diventerò il Terayama del mondo.”⁵⁴

3.1.5. *Il rapporto con lo Zenkyōtō Movement e la rappresentazione del crimine*

In corrispondenza degli anni più fortunati del teatro di Terayama, tra il 1968 e il 1972, in Giappone montano le proteste studentesche, caratterizzate da una violenza sempre maggiore. Pur portando avanti la sua istanza fortemente a-politica, nel senso di non adesione a nessun movimento o partito riconosciuto, Terayama non può che essere parte del fermento politico del tempo. Si può dire, infatti, che i suoi *street play* riflettano il panorama sociale delle

⁵¹ David G. Goodman, “Review of ‘Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan’ by Carol Fisher Sorgenfrei”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 61 (3), Autunno 2006, p. 435.

⁵² Qualche nota su questa *performance* si può trovare nell’editoriale di M.K. [Michael Kirby], “The Shiraz Festival: Politics and Theatre”, in *The Drama Review*, Vol. 20 (4), Dicembre 1976, pp. 2-5

⁵³ Di questa esperienza ne ha scritto la stampa italiana. Si citano qui: Aggeo Savioli, “Un inferno domestico”, *L’Unità*, 8 luglio 1979. Roberto De Monticelli, “Le macchine della crudeltà fabbricano servi e padroni”, *Il Corriere della Sera*, 9 luglio 1979. Gianni Manzella, “Istruzioni alla Servitù. Giochi violenti tra notte e nebbia del Giappone”, *Il Manifesto*, 15 luglio 1979. Rita Cirio, “Spettatori in scatola”, *L’Espresso*, 5 agosto 1979.

⁵⁴ 「日本の寺山じゃなくて、世界の寺山になるんだ」 Terayama H., *Haha no hotaru*, p. 110.

manifestazioni studentesche per le strade di Shinjuku. Occasionalmente l'autore viene anche coinvolto in prima persona, tanto da partecipare a festival culturali studenteschi, tenere conferenze nelle università occupate e addirittura scrivere un *reportage* dalla Tōdai subito dopo il celebre sgombero dell'aula magna Yasuda.⁵⁵ Tali attività non vanno tuttavia lette come un appoggio alla causa dello *Zenkyōtō Movement*, verso le strategie del quale ha sempre nutrito un certo sospetto, quanto piuttosto come un "support for youthful rebellion against adult authority."⁵⁶ In questi anni di intenso impegno militante, infatti, Terayama si aliena le simpatie sia degli studenti sia dei nazionalisti, soprattutto dopo l'uscita del film *Tomato kechappu Kōtei*, una parabola distopica che è possibile leggere da più angolazioni. La storia di bambini (gli studenti) che sovvertono l'ordine costituito degli adulti (lo Stato) solo per replicare un regime uguale se non peggiore, può facilmente fare riferimento alla deriva violenta del movimento studentesco. D'altro canto rappresenta anche un avvertimento contro i regimi totalitari e nazionalistici, dato che i bambini utilizzano simboli che richiamano il nazismo.

Terayama individua nella deriva violenta dei movimenti studenteschi della fine degli anni sessanta una fondamentale perdita di identità da parte di giovani che, non avendo più valori di riferimento, si rivolgono alla militanza e partecipano alle dimostrazioni per trovare un senso di appartenenza. Quest'ultime, però, non rappresentano per l'autore un mezzo efficace, come dimostrerebbe il fatto di non aver ottenuto nessun risultato concreto grazie ad esse.⁵⁷ Di conseguenza, per continuare a credere di poter 'cambiare il mondo', i giovani non possono che arrivare a soluzioni estreme, come avverrà con il Rengō sekigun e come da lui in qualche modo prefigurato nella sceneggiatura di *Kawaita mizuumi* dieci anni prima.

Nel suo classico stile provocatorio Terayama afferma: "ad oggi c'è solo un ente che riconosce l'assassinio ed è lo Stato. Se si uccide per la Patria, si viene considerati eroi ovunque,"⁵⁸ come per esempio avviene in guerra. In qualunque altro caso l'autore del crimine è considerato un assassino e, di conseguenza, impigionato. Terayama si interroga quindi sulla natura del concetto di crimine e sulla sua rappresentazione. Per chiarire il concetto, l'autore fornisce un interessante parallelo tra realtà e finzione che può gettare una luce anche sui suoi esperimenti teatrali più estremi. Terayama si chiede, infatti, quale sia la differenza tra

⁵⁵ Terayama Shūji, "Tōdai nante nan da!" [Cos'è la Todai?], *Sunday Mainichi*, 2 febbraio 1969, p. 20.

⁵⁶ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 42.

⁵⁷ Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 15.

⁵⁸ 「いま人殺しを認めている単位は一つだけあって、それは国家という単位なんです。お国のために人を殺すと、どこでも英雄にしてくれる」 Fukazawa Shichirō; Terayama Shūji (conversazione), "Rengō sekigun' o kō omou" [Sull'Armata rossa unita la pensiamo così], in AA.VV., *Terayama Shūji*, p. 86.

uno yakuza ricercato dalla polizia e respinto dalla società e un criminale che si macchia degli stessi crimini in un film, dove attira invece le simpatie del pubblico, fino a diventare una star amata da tutti (chiaro è il riferimento a Takakura Ken).⁵⁹ Terayama ha analizzato l'incidente di Asama proprio da questo punto di vista, per il quale i membri del Rengō sekigun non si riconoscono nel Giappone contemporaneo, anzi, esso rappresenta il nemico, e agiscono per un Paese ideale che esiste solo nelle loro aspirazioni. Per tale motivo i militanti non possono essere ricondotti alla 'ragione' con metodi convenzionali, in quanto stanno uccidendo per il proprio 'Paese', fuori dal concetto di crimine, con azioni che vengono da loro ritenute eroiche. Per l'autore è inutile, quindi, tentare di ricondurre il problema a una questione educativa, nonostante i media si fossero concentrati su questo aspetto, e reputa pertanto ridicolo anche il tentativo della polizia di far desistere gli assediati attraverso gli appelli dei genitori. Tuttavia, Terayama ritiene che se anche si volessero 'giustificare' le azioni dell'ARU in tal modo, non sarebbe comunque possibile una rivoluzione simile a quella palestinese, in quanto i contesti sono troppo diversi. Se il sogno politico dei militanti si realizzasse, si tratterebbe comunque di una rivoluzione solo parziale che non apporterebbe cambiamenti al Giappone, perchè gli studenti hanno finito con il replicare le stesse dinamiche messe in atto dallo Stato e dalla polizia, uccidendo per un Paese che ha invece bisogno di una "rivoluzione dell'essere umano."⁶⁰

Il definitivo rifiuto di prendere una posizione politica esplicita si realizza poi alle Olimpiadi di Monaco del 1972, quando rifiuta di partecipare alla manifestazione indetta dagli altri gruppi teatrali, preferendo mettere in scena una *performance* di contro-protesta. Nello stesso periodo viene criticato per aver commentato in maniera provocatoria il suicidio di Mishima da un punto di vista meramente estetico, così come avviene per la morte di Mori Tsuneo, *leader* dell'ARU. Il suo disinteresse per la politica lo porta infatti ad analizzare episodi come quello dell'*Asama sansō jiken* per il loro valore performativo e mediatico, e a riflettere sulla *theatricality* del crimine all'interno della società. Le sue considerazioni sono infatti sempre piuttosto fredde nei confronti dei soggetti analizzati, in quanto non mirano a giustificarli o condannarli. Nel caso dell'incidente di Asama, ad esempio, suggerisce che i cinque membri del gruppo vengano posizionati dalla polizia (e dai media che seguono l'evento) come "esterni" alla legge. La loro funzione diventa, quindi, quella di 'educare' gli spettatori che seguono in tutta sicurezza lo 'spettacolo' da casa, in modo tale che "per coloro

⁵⁹ Cfr. *Ivi*, p. 88.

⁶⁰ 「人間の革命」 *Ivi*, p. 87.

che guardano non fosse altro che un telefilm.”⁶¹ Infine, scrive anche un saggio su Okamoto Kōzō, l’attentatore di Tel Aviv, apprezzato per aver trasformato la politica in ‘finzione’, una testimonianza di come “he continually demonstrated his penchant for seeking escape from conventionally accepted social behaviour through imagination and fantasy.”⁶²

3.1.6. *Una tomba di parole. Gli ultimi anni di vita*

Con una media di tre spettacoli nuovi all’anno, continui viaggi all’estero e le attività ‘collaterali’ che Terayama continua incessantemente a portare avanti, la sua salute ne risente e comincia velocemente a peggiorare dal 1979, quando viene ricoverato per un mese, per poi passare parte del 1981 negli ospedali, con la malattia giunta a uno stadio oramai irreversibile. Con un ultimo sforzo creativo riesce a convogliare quello che si può considerare quasi un testamento spirituale, ricco di riflessioni sull’avvicinarsi della morte e sull’amore per la vita, in una gigantesca produzione teatrale, *Hyakunen no kodoku* (百年の孤独, Cent’anni di solitudine, 1981), personale rivisitazione del romanzo di Gabriel Garcia Marquez. Lavora fino all’ultimo, riuscendo a completare le riprese di *Saraba hakobune*, film ispirato al suddetto adattamento e, dal settembre al gennaio dell’anno seguente, registra i video che andranno a formare *Video Letters*. Nell’estate del 1982 partecipa inoltre alla prima edizione del Toga Festival, organizzato da Suzuki Tadashi e dalla sua compagnia, contribuendo alla realizzazione del primo festival teatrale interculturale in Giappone, nello spirito di un “festive community theater.”⁶³ Terayama vi presenta con grande successo *Nuhikun*, ma l’ultimo spettacolo teatrale da lui diretto è *Remingu. Kabe nuke otoko* (レミング・壁抜け男, Lemming – L’uomo che passa attraverso i muri, 1982), a Tōkyō. Il suo commiato dal mondo però non può che avvenire attraverso la forma che ha plasmato tutta la sua produzione artistica, pubblicando sullo “Asahi shinbun” pochi mesi prima di morire la sua ultima poesia, *Natsukashi no wagaya* (懐かしのわが家, La mia casa per cui provo nostalgia, 1982):

Il 10 dicembre del decimo anno dell’era Shōwa [1935] / io sono nato come cadavere
imperfetto / impiegando decine d’anni / diventerò cadavere perfetto. / Quando verrà
quel momento / certo me ne rammenterò: / che è giunto il momento in cui / nel
giardino di una casetta soleggiata / a Jhashimoto, quartiere Ura provincia d’Aomori /

⁶¹ 「観るものにはくただのテレビドラマにすぎなかった」 Terayama Shūji, “Mori Tsuneo ron” [Saggio su Mori Tsuneo], in Terayama Shūji, *Shisha no sho. Terayama Shūji hyōronshū* [Il libro dei morti. Raccolta di saggi critici di Terayama Shūji], Tōkyō, Doyō bijutsusha shuppan, 1993, p. 11.

⁶² Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 47.

⁶³ Carruthers; Takahashi (a cura di), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, p. 48.

l'albero di ciliegio / fin troppo propagato verso l'esterno / comincerà a crescere dal suo interno... / Da bambino, io / ero bravo a imitare il suono della locomotiva / Sapevo che / la fine del mondo / non è che dentro i propri sogni.⁶⁴

Il 20 aprile 1983 Terayama viene colpito dall'ennesima crisi. Ricoverato in ospedale, non riprenderà più conoscenza, fino a spegnersi il 4 maggio, a 47 anni. Al suo funerale partecipano commossi in tanti e prendono la parola gli amici di una vita: Tanikawa, Kara, Yamada Taichi, Suzuki Tadashi, Nakai Hideo. Dopo pochi altri spettacoli il Tenjō sajiki si scioglie ufficialmente il 31 luglio, incapace di proseguire senza la sua figura di riferimento. Alcuni dei membri si riuniranno poi per formare il Ban'yū inryoku (Gravitazione universale) che mette in scena le sue opere e quelle dei suoi collaboratori, con J.A. Seazer come regista. Terayama viene sepolto nel cimitero di Takao a Hachiōji, a Ovest di Tōkyō, dove sono state poste anche le ceneri di Hatsu, riunendo madre e figlio per l'ultima volta. Poco prima della sua morte aveva scritto: "Io probabilmente morirò di cirrosi epatica. Solo questa cosa è chiara. Ma non per questo voglio che mi sia costruita una tomba. Se la mia tomba fossero le mie parole, sarebbe abbastanza."⁶⁵ Sulla sua tomba, una scultura in marmo di Awazu Kiyoshi rappresenta un libro aperto.

3.2. LE TEMATICHE RICCORENTI DEL *TERAYAMAGO*

3.2.1. (Ri)costruzione di una famiglia: il rapporto con la figura materna

Come si è potuto evincere dalla biografia, il rapporto con la madre rappresenta uno dei *fil rouge* della vita di Terayama che ne ha fatto uno dei principali motivi di riflessione nella sua opera artistica, a partire dalla poesia, passando per radio, fotografia e teatro, per giungere infine al cinema, dove trova probabilmente l'elaborazione più matura nel film *Den'en ni shisu*. Nonostante questa tematica sia presente soprattutto nella sua produzione degli anni sessanta, non mancano esempi più tardi, come il film sopracitato, ai quali si dovrebbero aggiungere anche il mediometraggio *Kusa meikyū* e, per il teatro, *Shintokumarū*. Per iniziare a tracciare le

⁶⁴ 「昭和十年十二月十日に/ぼくは不完全な死体として生まれ/何十年かかって/完全な死体となるのである/そのときが来たら/ぼくは思いあたるだろう/青森県浦町字橋本の/小さな陽のいい家の庭で/外に向かって育ちすぎた桜の木が/内部から成長をはじめるときが来たことを.../子供の頃、ぼくは/汽車の口真似が上手かった/ぼくは/世界の涯てが/自分自身の夢のなかにしかないことを/知っていたのだ」 Terayama Shūji, "Natsukashi no wagaya", *Asahi shinbun*, 1 settembre 1982. La traduzione italiana è di Bonaventura Ruperti contenuta in, Ruperti, "Terayama Shūji", p. 185.

⁶⁵ 「私は肝硬変で死ぬだろう。そのことだけは、はっきりしている。だが、だからと言って墓は建てて欲しくない。私の墓は、私のことばであれば、充分」 Terayama Shūji, *Hakaba made nan mairu?* [Quante miglia fino alla tomba?], Tōkyō, Kadokawa Haruki jimusho, 2000, p. 60.

coordinate del *Terayamago*, il sistema transmediale elaborato dall'autore all'interno della sua opera, appare quindi opportuno iniziare proprio da questo aspetto.

La presenza della figura materna è, infatti, una costante sin dall'inizio della sua produzione poetica, corrispondente proprio al periodo in cui Hatsu si trasferisce per lavoro in Kyūshū, lontana dal figlio. Per questo sono tutt'altro che rari gli *haiku* nei quali compare la parola *haha* ("madre"), come ad esempio "Mamma dovrebbe arrivare / finché i fiori d'altea / fioriscono sui binari."⁶⁶ Nei versi di questo periodo prevale, nei confronti della madre, un sentimento di nostalgia; il giovane Shūji associa spesso questa figura a un possibile incontro, o a immagini liriche che la vedono protagonista: "Nel mezzo di spighe d'orzo / che superano la mia statura / vado incontro a mia madre."⁶⁷ Terayama trova così nella poesia il modo di esprimere i suoi sentimenti verso un distacco che, a una così tenera età, non può che essere avvertito in maniera traumatica.

Il rapporto con la madre si evolve però mano a mano che Terayama passa da un medium all'altro, andandosi a configurare in maniera sempre più problematica e contraddittoria, in modo tale da sembrare che il giovane, per quanto lo desideri, sia impossibilitato a staccarsi da lei, costantemente diviso tra repulsione e dedizione filiale. Per descrivere questo rapporto di amore e odio, Sorgenfrei ha utilizzato il "complesso di Ajase", formalizzato dallo psicoanalista Kosawa Heisaku negli anni trenta,⁶⁸ seppure Terayama affermi di identificarsi maggiormente con il mito di Oreste.⁶⁹

Tuttavia, si cercherà qui di analizzare questa e le altre tematiche non tanto per tentare di darne una lettura di base biografica all'interno delle sue opere, quanto piuttosto per elaborarne l'evoluzione da un medium all'altro. Ricercando rimandi e connessioni, si tenterà di formalizzare un sistema transmediale in grado di far comprendere come il medium influenzi la rappresentazione di un dato tema e come quest'ultimo possa evolversi e risuonare di similitudini e dissonanze, esaltando la specificità di ognuno di essi. È importante qui

⁶⁶ 「母来るべし鉄路に菫咲くまでは」 Ruperti, "Terayama Shūji", p. 152. Da qui in poi tutte le poesie riportate dal volume appena citato sono tradotte dallo stesso Bonaventura Ruperti, in caso contrario sono dell'autore.

⁶⁷ 「文を越す穂麦の中の母へ行かむ」 *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, pp. 59-62. Ajase è il nome giapponese di Ajatashatru (V sec. a.C.), Re del regno di Maghada che, sotto il suo comando, divenne il più potente del Nord dell'India. Secondo la tradizione buddhista, sua madre cercò di ucciderlo appena nato, ma il figlio sopravvisse alla prova e venne riportato al palazzo dal Re in persona. Una volta cresciuto, Ajase fa uccidere il padre e tenta di fare lo stesso anche con la madre. Il tentativo però fallisce e, a causa del rimorso, contrae una malattia talmente orribile da far allontanare tutti quelli attorno a lui. L'unica a rimanergli vicino è proprio la madre, con la quale arriva infine a instaurare un rapporto fatto di puro amore e devozione filiale.

⁶⁹ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, p. 44.

ricordare che, come accennato in precedenza, pur partendo da questioni biografiche, la più grande innovazione portata da Terayama nel mondo dei *tanka* è stata l'*auto-fictionalizzazione* del sé.⁷⁰ Nelle sue poesie non dà quindi espressione al proprio io interiore, si tratta, piuttosto, della capacità dell'arte di creare una realtà alternativa, ma non per questo meno 'reale', che Terayama definisce *kanōsei fikushon* – una finzione possibile - come esplicita in riferimento a un *tanka* per il quale era stato criticato:

I feel that we've got to integrate something else we might call "the fiction of possibility" into our work. For example when I composed the poem, "A summer butterfly passes over me as I sell *Red Flag*", everyone instantly started saying: "You sold *Red Flag*?" or "stop lying" or "you're dishonest" [...] it's true, I have never sold *Red Flag*, but I know a lot of people who do, and when I muster up my empathy for those people I feel justified in saying "*I sell Red Flag.*" By giving *tanka* primary significance and subordinating everyday life to the poem, I was able to live within a consciousness that was selling *Red Flag*, even if I hadn't physically stood there selling it. We've got to start using this type of fiction of possibility.⁷¹

I costanti tentativi da parte dell'artista di scardinare i confini dei media con cui si è cimentato - cercando di mostrarne i limiti per poi superarli - consente la creazione di un sistema transmediale che rende il passaggio da un medium all'altro fluido. Per chiarire questo concetto e analizzare al meglio l'evoluzione del rapporto tra un io fittizio e la figura materna nella sua opera è opportuno partire dalle parole dell'autore stesso:

Se si chiede quale sia la cosa più importante a questo mondo si risponde l'amore tra uomo e donna e quello tra madre e figlio che suppongo siano le cose più emozionanti in assoluto. Per me l'amore tra uomo e donna però non è così toccante. A me non piace molto, forse perché sento che rientra nella sfera dell'amore per se stessi e, per questo, me ne sono occupato poco. Da questo punto di vista, penso che l'amore tra madre e figlio sia molto più puro e commovente. In particolare la madre, buona o cattiva che sia, possiede un sentimento che contiene una tristezza intollerabile. L'amore per i figli è puro e commovente sia per le cattive sia per le buone madri. Perciò nascono numerosi drammi. La madre è un dramma infinito.⁷²

⁷⁰ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 10.

⁷¹ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 29. Citazione da: Nagai H., Terayama S., Kitamura M., Ōzawa K., Nagai K., Ishikawa F., "Asu o hiraku uta. Kizu no nai wakasa no tame ni" [La poesia che apre il mattino: per una giovinezza senza ferite], in *Tanka kenkyū*, Vol. 12 (1), Gennaio 1955, pp. 73-74.

⁷² 「この世の中で、一番何が重きをしめているかと言えば、男女の愛情と親子の愛情。これが一番感動的なものでしょう。僕は男女の愛情というものは、あんまり感動しない。多分に自己愛が含まれているような気がして、僕はあまり好きじゃないから、それであまり取り上げないんだ。そこ

Terayama, quindi, è attratto dal legame madre-figlio in quanto lo considera il rapporto più forte al mondo, dal quale possono nascere infinite possibilità drammaturgiche. Avendo vissuto in gioventù in una famiglia ‘sgheba’, alla quale ovvero mancava uno dei tre pilastri (il padre) sui quali tradizionalmente si fonda, Terayama è stato portato a considerare la famiglia come un concetto puramente ideale (e idealizzato), stabilito dai legami di sangue e ‘ufficializzato’ da attestati come il *koseki*. La famiglia è un’istituzione predeterminata e, in quanto tale, i rapporti familiari non sono altro che “una cosa da rappresentare” (*enjiru mono*),⁷³ una *performance* quindi. Per dimostrare le dinamiche sulle quali si reggono questi rapporti, Terayama ha agito in primo luogo su se stesso, inventando e modificando i ricordi d’infanzia - *auto-fictionalizzandosi* - per poter rappresentare in maniera ‘realistica’ la finzione dei legami predeterminati, innanzitutto attraverso il vincolo potentissimo che esiste tra madre e figlio. Terayama trova quella famiglia che non ha mai avuto nella fondazione del Tenjō sajiki,⁷⁴ nel quale accoglie *fūten*, figli dello *iede*, e giovani senza alcuna esperienza teatrale che condividono però con lui esperienze simili, come notato precedentemente nel caso di *Sho o suteyo*. L’avvento di una società moderna di tipo capitalistico nel dopoguerra ha naturalmente influenzato questo slittamento percettivo riguardante la famiglia, tanto che i drammaturghi *angura* hanno ambientato spesso le loro opere in un mitico passato premoderno o nel periodo antecedente alla guerra. Per Terayama la famiglia giapponese è stata ormai spogliata della maggior parte delle funzioni che ricopriva fino all’inizio del Novecento, delegate ad altre istituzioni della società moderna. Al suo interno è rimasta solamente la sfera sessuale, ma anche questa ha subito un cambiamento nel momento in cui è stata separata la funzione riproduttiva da quella ludica. Essendo la prima una caratteristica del mondo animale, all’uomo in quanto essere razionale non è rimasta che la seconda, dalla quale la componente sentimentale sembra ormai irrimediabilmente esclusa. Tale ‘sdoganamento’ del sesso eterosessuale, lo ha fatto diventare stereotipato e ‘manieristico’, di conseguenza Terayama è più interessato a esplorare quello omosessuale o particolari forme feticiste.⁷⁵

へいくと、親子の愛情のほうが、遥かに純粹で感動的だと思う。とくに母というものは、それが良い母であっても、悪い母であっても、やりきれないような、あわれさをふくんだ愛情を持っている。悪い母であれ、良い母であれ、子にもつ愛情は常に純粹で感動的だ。だから、いろんなドラマが生まれるんだ。母というものは、無限のドラマなんだよ」 Terayama H., *Haha no hotaru*, pp. 186-187.

⁷³ 「演じるもの」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 42.

⁷⁴ Cfr. Nishidō, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi*, p. 239.

⁷⁵ Cfr. Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 22.

3.2.2. Obasute: un'applicazione del Terayamago

Tornando ad analizzare l'evoluzione del rapporto con la figura materna attraverso i vari media, si può notare che già nei versi degli anni cinquanta il legame puramente emozionale e nostalgico lascia il posto a sentimenti conflittuali, nei quali convivono la connotazione malinconica della perdita e l'impulso di liberazione per un rapporto divenuto opprimente. È in particolare con la terza raccolta di *tanka* - *Den'en ni shisu* del 1965 - che Terayama articola maggiormente il tema della madre, dandogli probabilmente la sua forma poetica più matura. Uno dei versi più famosi, anche incipit del film omonimo è: “Quartiere dei carpentieri / quartiere dei templi / quartiere del riso, degli altari buddhisti... / non ci sarà un quartiere / ove comprino una vecchia madre, rondinelle?”⁷⁶ Emerge in questo *tanka* il tema dell'*obasute* (o *ubasute*), ovvero del “gettare le donne anziane” - in Terayama sempre riferito alla figura materna - al quale si è fatto brevemente accenno nel capitolo precedente. Questo termine individua la pratica leggendaria di abbandonare in tempi particolarmente difficili le persone che avessero superato i settant'anni in un luogo remoto e poco accessibile, di solito una montagna o una foresta. Nella prefettura di Nagano, in particolare, è situato un monte che è stato identificato come lo Obasuteyama, divenuto fonte d'ispirazione per il romanzo di Fukazawa Shichirō intitolato *Narayama bushikō* (檜山節考, La ballata di Narayama, 1956), dal quale sono poi stati tratti gli omonimi film di Kinoshita Keisuke (1958) e Imamura Shōhei (1983). Le prime attestazioni di questa leggenda risalgono al X secolo e sono contenute nello *Yamato monogatari* (大和物語, Racconti di Yamato) e nel *Kokin wakashū* (古今和歌集, Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne). Di nuovo nel XV secolo, Zeami, uno dei più grandi drammaturghi di teatro *nō*, dedica a questa leggenda un'opera intitolata semplicemente *Obasute* (姥捨, id.), nella quale a venire magnificata è la bellezza e la dignità dell'anziana che, morendo, accetta il suo destino con serenità. È curioso quindi notare come, nonostante gli studi sul folklore concordino sul fatto che la pratica fosse molto raramente o affatto attuata,⁷⁷ questa tradizione sia sopravvissuta fino alla contemporaneità ispirando numerose opere.

L'incitamento a “gettare le donne anziane” aderisce perfettamente al tema dello *iede* promosso da Terayama nei primi anni sessanta, e, infatti, se ne trova per la prima volta traccia

⁷⁶ 「大工町寺町米町仏町老母買ふ町あらずやつばめよ」 Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 152. In Terayama Shūji, *Terayama Shūji seishun kashū*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 1992, p. 115.

⁷⁷ Si veda ad esempio Yoshikawa Yūko, “Umare kiyomari no minkan setsuwa. Kirō tan no shūkyō minzoku” [Folklore della nascita e della purificazione. Folklore religioso dei racconti sull'abbandono degli anziani], in *Setsuwa denshōgaku*, Vol. 6, 1998, pp. 117-136.

in uno dei saggi raccolti poi in *Gendai no seishunron*, intitolato esplicitamente *Obasute no susume: Okāsan no shitai no shimatsu* (姥捨てのすすめ・お母さんの死体の始末, Incoraggiamento all'*obasute*: la sistemazione del cadavere della madre, 1962), nel quale Terayama consiglia ai giovani di staccarsi dai genitori prima di legarsi troppo a loro e diventarne dipendenti. La pratica viene poi affrontata in maniera più diretta in *Yamanba* (山姥, La strega della montagna, 1964),⁷⁸ un *radio drama* con il quale vince il suo primo premio internazionale, il “Prix Italia”, che permette all’opera di essere tradotta in numerose lingue e di iniziare così a far circolare il nome di Terayama in Europa. In quest’opera l’autore inverte la narrazione tradizionale, per la quale è la moglie a incitare il marito a mettere in atto la pratica, facendo scoprire al protagonista che, nel suo villaggio, l'*obasute* è una condizione necessaria affinché possa prendere moglie. Quando la donna si rifiuta di consumare il matrimonio, tradendo allo stesso tempo il marito, la colpa per aver “gettato” la madre torna a perseguire l’uomo. Tuttavia, Terayama non è soddisfatto del risultato poiché:

il problema della vitalità in eccesso che c’è nella ‘famiglia’ viene trattato a un livello meramente emotivo. Qui la ‘famiglia’ viene ritratta come se fosse la causa della sua stessa distruzione, ma il processo di escludere la ‘madre’ dalla famiglia giapponese in quanto gruppo unito da vincoli di sangue, è in realtà dovuto al modernismo.⁷⁹

Il tema dell'*obasute* percorre trasversalmente tutti i media utilizzati da Terayama e appare infatti a teatro già in *Aohige* (青ひげ, Barbablù, 1968), opera appartenente al primo periodo del Tenjō sajiki, una sorta di rielaborazione dei temi di *Yamanba* nella quale “nell’adattamento per il teatro ho provato a esaminare di nuovo il problema della vitalità in eccesso, creando un personaggio occidentale chiamato Barbablù che faccio confrontare con il protagonista.”⁸⁰ Il personaggio di Barbablù, che acquista anziane donne per farne della carne da servire ai suoi ospiti, sostituisce infatti la montagna e offre al protagonista Hansuke la possibilità di salvare la madre. Il protagonista, dopo non essere riuscito a sedurre la moglie come nell’opera da cui è tratto, decide di riprendersi la madre, salvandola da Barbablù per tenerla nascosta nel villaggio. Quando però questa esce allo scoperto per denunciare il tradimento della moglie,

⁷⁸ L’opera fa parte di una trilogia di *radio drama* incentrati sul folklore giapponese che include anche *Osorezan* (Il Monte della Paura, 1962), e *Inugami aruki* (L’inugami in cammino, 1963).

⁷⁹ 「〈家庭〉における余剰生命の問題が、単に情緒的な次元でしか取扱かわれていないことが、私の不満として残った。ここでは〈家庭〉がそれ自体の中に崩壊の素因を内包しているかのごとくえがかれているが、現実には日本的な血族集団としての家庭から〈おふくろ〉を追い出したのは、近代主義だからである」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 2, p. 346.

⁸⁰ 「私はこれを舞台化するにあたって、〈青ひげ〉という名の西欧的人物を設定し、彼を主人公と対比させることで、余剰生命の問題をさらにつきつめてきた」 *Ibidem*.

Hansuke viene costretto a “gettare” di nuovo la madre per non superare il numero di abitanti consentiti.

Se in *Yamanba* Terayama sentiva di essere rimasto troppo vicino al folklore giapponese, senza essere riuscito a rielaborarlo criticamente per renderlo universale, qui, con l’innesto del personaggio di Barbablù, “destabilizes the Japaneseness of the narrative and serves to signal broad categories of desire betrayal, autonomy, family, and custom as the appropriate analytical rubrics (rather than ‘Japan’).”⁸¹ Terayama dimostra così, nel passaggio da un medium all’altro, di essere in grado di far evolvere e approfondire il tema trattato, avvalendosi degli strumenti che quel medium gli permette di utilizzare, come avviene in questo caso rivelando una delle caratteristiche principali del suo teatro - e dell’*angura* in generale - ovvero quella di superare le forme moderne (teatrali e non solo), attraverso una rielaborazione critica del premoderno.⁸²

Per questo, una volta arrivato al cinema, l’*obasute* cambia ulteriormente forma. In *Sho o suteyo* è infatti trattato con umorismo nero, nella scena in cui una sorta di prete-venditore porta a porta, chiamato dal padre del protagonista, cerca di convincere l’anziana nonna a entrare in una casa di riposo. In questo ultimo caso, Terayama enfatizza più che negli altri esempi una contraddizione fondamentale insita nel figlio-agente - e quindi nella gioventù giapponese - facendo satira sul fatto che alla necessità di staccarsi dai proprio genitori, si affianchi l’incapacità di farlo, tanto per questioni emotive, quanto egoistiche. L’agente, infatti, diventa sempre più passivo, mano a mano che Terayama materializza l’*obasute* nel triplice passaggio che porta dalla parola scritta alle immagini in movimento. Si va incontro a una progressiva spersonalizzazione, facendo emergere con forza crescente l’incapacità dei figli di assumersi le proprie responsabilità a causa dei propri dubbi. I primi due passaggi rimangono nell’ambito del non-visibile, dalla parola scritta a quella parlata il fruitore può immedesimarsi nel protagonista passando dall’io della poesia, determinato a trovare un negozio a cui vendere la madre, alla voce di Hansuke del *radio drama*, che riesce ad abbandonare la madre sul monte, per poi pentirsene una volta che i suoi appetiti sessuali non vengono soddisfatti. Come nota Ridgely, nel *tanka* in oggetto “is the commercializing predicate that holds the true power of this line – if there is a town for buying used mothers than someone is also selling them.”⁸³ Al contrario di *Yamanba*, il *tanka* riesce quindi a palesare quel problema legato alla modernità,

⁸¹ Ridgely, “Terayama Shūji and Bluebeard”, p. 294.

⁸² Cfr. Nishidō, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi*, p. 325.

⁸³ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 146.

a causa del quale la famiglia viene distrutta all'origine dalle logiche economiche del capitalismo.

Nel passaggio al campo del visibile che contraddistingue teatro e cinema, il fruitore vede materializzarsi gli attori e può quindi acquisire consapevolezza del medium, distanziandosi così dall'opera rappresentata. Nel film, in particolare, viene respinto il concetto di immedesimazione, nel momento in cui Eimei parla direttamente allo spettatore affermando la propria individualità. In *Aohige*, i dubbi di Hansuke sembrano aumentare ulteriormente rispetto alla controparte radiofonica. L'inserimento del personaggio di Barbablù, infatti, permette al protagonista di abbandonare la madre, consapevole del fatto che questa potrebbe sopravvivere per anni nel castello, alleviando così i sensi di colpa del suo atto egoistico. La sua insicurezza viene però acuita quando, salvata la madre una prima volta, è costretto a "gettarla" di nuovo per ordine degli abitanti del villaggio. La sua diventa, quindi, un'azione guidata da agenti esterni, in cui il protagonista viene ridotto alla passività e la sua individualità annullata. In *Sho o suteyo*, infine, l'unica azione compiuta effettivamente dal padre del protagonista è quella di chiamare il prete (un passaggio neppure mostrato dal film), ma per tutta la durata della 'compravendita' egli rimane in silenzio, fino a negare il proprio coinvolgimento, in una totale de-responsabilizzazione che si riflette anche nelle sue relazioni con gli altri membri della famiglia.

Nel lasso di tempo che comprende le quattro opere in esame - dal 1964 al 1971 - Terayama ha riflettuto sul tema dell'*obasute* rielaborandolo in base al 'contenitore' utilizzato con un approccio transmediale, passando dalla sicurezza dell'azione nel *tanka* al rifiuto del gesto nel film. I suddetti estremi del processo corrispondono a opere che tentano di superare i limiti del rispettivo medium per permettere una rappresentazione più sfaccettata del rapporto madre-figlio. Il passaggio fluido e permeabile da un medium all'altro rende possibile l'analisi di questa "cosa da rappresentare" da prospettive differenti che si alimentano a vicenda, poiché Terayama rifiuta un'unica interpretazione omogeneizzante. *Yamanba* e *Aohige*, invece, non rappresentano opere di rottura e rientrano nei canoni dei rispettivi generi; non è un caso che queste due siano anche le più simili tra le quattro, in quanto Terayama ha utilizzato spesso un linguaggio analogo per i due media. Infatti, se è naturale che quello radiofonico non faccia riferimento al senso della vista, è una particolarità dell'autore quella di aver creato numerose opere teatrali nelle quali la vista dello spettatore è ostruita (a partire da *Garigari hakase no hanzai*), o addirittura esclusa (in *Mōjin shokan*). In virtù di ciò, diventa essenziale in entrambi i casi l'utilizzo di parole 'espressive' che ben si coniugano con il linguaggio poetico utilizzato solitamente da Terayama, il quale riuscirà a implementarlo anche nei propri film.

In questo contesto, è importante prendere in considerazione anche l'esempio di *Jashūmon*, considerata una delle opere più rappresentative di Terayama, in Giappone e all'estero, nella quale il tema del rapporto con la madre, nella forma dello *obasute*, raggiunge la sua elaborazione teatrale più matura e compiuta, ultima evoluzione del percorso iniziato con *Yamanba* e *Aohige*. La narrazione principale aderisce piuttosto fedelmente alla leggenda, attuando però il ribaltamento già visto nelle due opere sopracitate. Il protagonista, Yamatarō,⁸⁴ si innamora infatti di una donna conturbante e malefica, la prostituta Yamabuki, la quale acconsente a sposarlo solo a condizione che il giovane porti a morire la madre Ogin (interpretata da un attore di sesso maschile) sulla montagna. Il tutto avviene alla costante presenza dei *kuroko*, sul palco e in platea (dove terrorizzano ripetutamente gli spettatori), che muovono con dei fili immaginari i personaggi durante l'azione, come le marionette del *bunraku*, rendendo esplicito il meccanismo meta-teatrale dell'opera. Yamatarō lega Ogin guidato dai *kuroko* e la abbandona sulle montagne, ma, essendo molto affezionato a lei, non ha il coraggio di ucciderla. Una volta tornato al villaggio riesce finalmente a sposare la prostituta, la quale però, nonostante lo tradisca con altri uomini, non vuole giacere con lui. Sull'orlo della pazzia, Yamatarō decide di salvare la madre, l'unica a cui può chiedere consiglio. Nell'ultima scena, il giovane è sul punto di assassinare uno degli amanti della moglie, quando viene fermato dal suo *kuroko*, con il quale inizia una strenua lotta, alla fine della quale riesce a liberarsene uccidendolo: "Recidendo i fili del *kuroko* si è liberi. Io ora non sono più Yamatarō, non sono più il figlio di Ogin. Forza, toglietevi tutti il vestito da *kuroko* e uscite fuori."⁸⁵ La rappresentazione si chiude con una serie di monologhi, nei quali gli attori gettano la maschera dei personaggi e distruggono il set e la finzione teatrale.

Ricco di contaminazioni dal teatro premoderno, con particolare attenzione al *kabuki* e al *bunraku*, nel *corpus* teatrale di Terayama *Jashūmon* può essere considerata l'opera di passaggio tra la rielaborazione delle forme pre-esistenti e le sperimentazioni che condurranno fuori dall'edificio teatrale, per le strade, con gli *street play*. L'autore riesce infatti a rendere visibile il sistema-teatro con un finale meta-riflessivo e, al tempo stesso, elaborare in maniera compiuta le tematiche principali tipiche della prima fase della compagnia. Il conflitto con la madre, però, appare irrisolto anche nel finale, in quanto se da un lato Yamatarō non la abbandona completamente, dall'altro non si pente per ciò che ha fatto. Tuttavia, al di là

⁸⁴ Interpretato nelle prime versioni da Sasaki Eimei, il protagonista di *Sho o suteyo* divenuto membro fisso della compagnia.

⁸⁵ 「黒子の糸を切れれば、あとは自由の身。おれはもう山太郎でもなければ、おぎんの倅でもない。さあ、みんな、もう黒子の衣裳なんか脱いで出て来てくれ」 Terayama, "Jashūmon", p. 127.

dell'azione scenica, ciò che interessa qui è constatare la trasformazione di “a play that seemed to be about the triangular relationship of a son, his mother, and his wife metamorphoses into one about the need to transform society by severing the bonds of conventional behavior.”⁸⁶ Terayama mette così in scena la sua concezione della famiglia come istituzione predeterminata, utilizzando espedienti tipici del medium su cui sta lavorando. In questo caso, i *kuroko* della tradizione teatrale rappresentano quelle forze esterne che guidano la creazione delle relazioni fittizie tra i personaggi, ma la funzione che svolgono permette di abbattere i confini del medium di appartenenza.

3.2.3. Un triangolo ‘sghembo’: hahagoroshi, donne-vampiro e l'assenza del padre

In Terayama il tema dell'*obasute* sfocia molto spesso nella forma più violenta dello *hahagoroshi* (uccisione della madre), il quale nasce naturalmente da un rapporto perennemente ambiguo tra l'io-protagonista e la figura materna, tanto nelle opere teatrali, quanto in quelle cinematografiche. A teatro, in particolare, nelle rappresentazioni della prima fase del Tenjō sajiki, il personaggio della madre ha delle connotazioni ben precise; è infatti una sorta di essere infernale e oppressivo che tiene legato a sé il proprio figlio, cercando di prevenirne il contatto con altre donne. Da questo rapporto totalizzante e ambiguo può derivare una concezione della sessualità ‘deviante’, per la quale la madre si fa carico della maturazione sessuale del figlio nella forma dell'incesto o, addirittura, della possessione animale, collegata a credenze e miti popolari. Tenendo a mente la precedente citazione di Terayama, riguardante la sua concezione del sesso eterosessuale nella società moderna, non deve quindi stupire una ricerca di forme alternative di sessualità, ulteriormente problematizzata dall'utilizzo di attori maschili in ruoli femminili. Questo non solo richiama in maniera piuttosto ovvia gli *onnagata* del *kabuki*, ma rientra tra le strategie adottate dall'autore per negare l'esistenza di ruoli prestabiliti - sul palco e nella vita - con personaggi che rifiutano di indossare la maschera loro assegnata.

Da questo punto di vista, una delle più memorabili figure materne nell'opera di Terayama è sicuramente la Marie di *Kegawa no Marī* che complica ulteriormente il discorso sul *gender*, trattandosi di un personaggio travestito interpretato dal reale travestito Maruyama Akihiko. Risalta, in questo modo, il tema principale dell'opera: “the satire of sadistic gendering of children by parents within a totalitarian family structure, and the call for

⁸⁶ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 85.

gender to be recognized as a contract-based prerogative of the individual.”⁸⁷ Marie, infatti, tiene in ‘ostaggio’ il figlio Kin’ya (naturalmente adottivo) nella sua casa, educandolo alla vita con delle audiocassette che gli fa ascoltare mentre è fuori con uno dei suoi uomini. Al giovane è impedito ogni contatto con l’esterno, ma un giorno, mentre è da solo, arriva un’affascinante “Ragazza-farfalla” che cerca di convincerlo alla fuga e all’iniziazione sessuale. Kin’ya, però, è talmente dipendente e soggetto alla madre da strangolare la giovane e ucciderla.⁸⁸ Al suo ritorno, Marie veste e trucca Kin’ya da donna, sancendone la definitiva trasformazione.

La “Ragazza-farfalla” e Yamabuki sono le tipiche antagoniste femminili del personaggio della madre, rappresentate spesso in Terayama come donne attraenti e disinibite, ingannatrici e prostitute, solitamente più anziane del protagonista, il quale viene da loro soggiogato sessualmente. Il complesso rapporto dell’uomo con il sesso femminile, scisso tra desiderio e paura, non è chiaramente un’idea esclusiva di Terayama, anzi, si può rintracciare nella tradizione giapponese sin dai miti ancestrali, come quello di Ame no Uzume, con la sua danza della fertilità sessualmente esplicita. Nel mondo del teatro, il *kabuki* stesso affonda le sue origini nella danza sensuale di Okuni, con le donne che vengono poi bandite dai palcoscenici proprio per il loro eccesso di vitalità. Terayama rielabora questo sentimento atavico attraverso la propria sensibilità, rendendo tali figure sessualmente desiderabili ma, in ultima istanza, irraggiungibili e portatrici di morte. Questa può essere provocata controllando ‘fisicamente’ l’uomo attraverso l’astinenza sessuale, come avviene in *Aohige*, *Jashūmon* e *Shintokumarū*, racconti dove la condizione per ottenere la donna amata è quella di sacrificare la madre. Si tratta di figure simili a vampiri che si nutrono del desiderio dell’uomo e contendono alla madre la ‘proprietà’ del figlio.

La metafora del vampirismo è più che mai esplicita in *Aru kazoku no chi no kigen*, a partire dal titolo – contenente la parola “sangue” - e sin dalla prima scena, nella quale i cinque membri della famiglia protagonista compaiono appesi a un albero a testa in giù, come pipistrelli. L’albero è quello della famiglia che li lega per vincoli di sangue, un modello che l’opera rifiuta: “in contrast to the belief that family relationships are decided by fate, this drama points out that a family can be freely assembled in any number of new ways. It denies blood relationships and presents a new type of family relationship.”⁸⁹ Così come avviene per molte immagini poetiche e simboliche, anche le antagoniste delle madri tornano,

⁸⁷ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 111.

⁸⁸ Questo avviene nella prima versione giapponese dell’opera. In quella portata in scena a New York nel 1970, ad esempio, è Kin’ya a essere ucciso dalla “Ragazza-farfalla”, per poi essere “resuscitato” da Marie.

⁸⁹ Khaznadar; Deák, “Tendencies and Prospects for Third World Theatre”, p. 48.

costantemente rielaborate, da un medium all'altro, acquisendo sullo schermo una maggiore aggressività che le porta a essere quasi sempre le iniziatrici sessuali dell'io-protagonista. In *Sho o suteyo* e in *Den'en ni shisu* questo tipo di personaggio è interpretato da Niitaka Keiko, nel primo nei panni di una prostituta e, nel secondo, in quelli di una infanticida impazzita. La donna-vampiro ritorna anche nel mediometraggio *Kusa meikyū*, dove viene definita una *irokichigai* (“ninfomane”)⁹⁰ che, come le due sopracitate, violenta il giovane protagonista, in un'esperienza tanto traumatica quanto rivelatrice della necessità di doversi staccare dalla figura opprimente della madre.

Tuttavia, quando non sono questi personaggi a iniziare violentemente alla sessualità il protagonista, è la madre che si fa carico del fardello, come avviene, con modalità diverse, in *Aomori ken no semushi otoko*, *Inugami*, e, più tardi, in *Shintokumarū*. ‘Naturale’ conseguenza del rapporto morboso instaurato con il figlio, questo sviluppo riflette il pensiero di Terayama che “l'amore è un rapporto incestuoso.”⁹¹ Nel capitolo precedente si è accennato di come l'incesto, soprattutto al cinema, in questo periodo venga messo in scena come “espressione sperimentale” del sé. Terayama si concentra specificamente sul rapporto madre-figlio che considera il più forte di tutti, quello con le maggiori possibilità drammaturgiche, caratterizzato da una diversa *nuance* che, per Sorgenfrei, “represent the boy's (and, by extension, Terayama's) search for a normative male hidentity and gendered social role outside the house.”⁹²

Un supposto rapporto zoofilo è invece alla base di *Inugami* nel quale una donna, dopo essere sparita in una foresta, partorisce un bambino che si dice sia il figlio di una possessione da parte di un cane selvaggio. La madre, resa folle dall'esperienza, si suicida lasciando il bambino alla nonna, mentre al villaggio le voci ne parlano come di un figlio ‘maledetto’, nato da una stirpe impura. Per quanto si vogliano evitare riferimenti autobiografici, è opportuno qui ricordare come Terayama affermasse che Hatsu fosse figlia illegittima,⁹³ e che da questa ‘contaminazione’ derivasse una certa instabilità mentale (la madre soffriva di improvvisi moti di rabbia e reazioni violente, come dimostrerebbe l'incendio appiccato nella casa del figlio). Una condizione che l'autore temeva fosse ereditaria, una sorta di marchio che caratterizza una

⁹⁰ 「色気違い」 Terayama, “Kusa meikyū”, in Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 184.

⁹¹ 「恋愛は近親相姦じゃないかと思うのです」 Citazione contenuta in Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 14.

⁹² Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 67.

⁹³ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, p. 43. Terayama racconta che sua nonna fosse stata violentata dall'uomo presso il quale prestava servizio, dal cui rapporto era nata Hatsu.

stirpe ‘corrotta’, da cui proviene il “desire or need to cut off the contamination at its root.”⁹⁴ In *Inugami*, il protagonista Tsukio, una volta cresciuto, adotta e si affeziona a un cane randagio che potrebbe essere la reincarnazione di un suo genitore o la stessa divinità animale che aveva posseduto la madre. Il fatto che il cane sia rappresentato in scena da un pupazzo di carta, maneggiato dai *kuroko*, accresce l’aurea divina di questo essere, il quale viene letteralmente mosso da forze esterne al dramma (i *kuroko* sono invisibili in scena). Bisogna notare, inoltre, che anche in questo caso Terayama attinge da elementi della tradizione teatrale premoderna e li rielabora nella contemporaneità, non solo grazie alla presenza dei *kuroko*. Infatti, se il racconto di *Aomori ken no semushi otoko* è modellato sul canone dei *naniwabushi*, in *Inugami* la storia segue i moduli narrativi del teatro *nō*, attraverso “an observing character of the present [that] evokes the ghost of one long dead, drawing the restless spirit into the world of the living.”⁹⁵ Terayama rielaborerà poi sullo schermo una storia simile, nel personaggio interpretato da Niitaka Keiko in *Den’en ni shisu* che, nella seconda versione del film, viene espulsa dal villaggio e costretta a uccidere il bambino ‘impuro’, portandola alla pazzia.

Analizzate quelle che sono le due figure femminili ricorrenti nell’opera dell’autore, rimane quindi il terzo pilastro della famiglia, quello che è mancato nella vita di Terayama, ovvero il padre, di solito connotato nelle sue opere da un’assenza. Come la nostalgia per la lontananza della madre, anche l’assenza dell’altro genitore compare sin dalle poesie giovanili come: “Padre / soldato scomparso / dalle grandi orecchie! / M’astengo in ascolto / dei flutti in tempesta a primavera.”⁹⁶ Tuttavia, la sua mancanza non viene riconosciuta da Terayama come un’ispirazione importante all’interno della propria opera e anche questo tema si stacca ben presto dai motivi autobiografici, per configurarsi piuttosto come l’elaborazione di una sorta di ‘lutto nazionale’.⁹⁷ Il principale riferimento è infatti la sconfitta nella Seconda guerra mondiale, a causa della quale la generazione dei padri viene colpita duramente, sia a livello fisico che autoritario, quando l’Imperatore - ‘padre’ della Patria - perde il proprio status ‘divino’. In una società nella quale il padre ha perso la propria autorità e la figura tipica dell’uomo si è indebolita, si assiste a un generale rigetto di questo ruolo, inteso da Terayama anche come una fuga dalla paternità, alla quale l’autore ha sostituito l’esperienza collettiva del

⁹⁴ Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 41.

⁹⁵ Carol Fisher Sorgenfrei; Shuji Terayama, “‘Inugami: A Play for Masks in One Act’ by Shuji Terayama”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (2), Autunno 1994, p. 165.

⁹⁶ 「耳大きな一兵卒の亡き父よ春の怒濤を聞きすましいむ」 Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 150. Originariamente contenuta in *Sora ni wa hon*.

⁹⁷ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 12.

Tenjō sajiki, scegliendo una sorta di ‘eterna giovinezza’.⁹⁸ Nella maggior parte dei suoi lavori il padre non compare affatto, se non in ruoli secondari, scollegati dall’io-protagonista, come nelle opere teatrali precedentemente citate per analizzare il personaggio della madre. L’indebolimento della figura paterna ha portato anche a una sorta di rivalutazione del sesso, in passato considerato un privilegio dei padri, tanto che le poche volte che questa figura viene rappresentata - come in *Sho o suteyo* - appare come un personaggio debole, incapace di relazionarsi con i figli e sessualmente dominato dalla controparte femminile.

L’assenza del padre si può manifestare materialmente in simboli come l’orologio a parete, analizzato più avanti, o può rappresentare uno stimolo alla ricerca di un sostitutivo a qualcosa che si è perso, come in *Garigari hakase no hanzai*. Mentre gli spettatori vagano per le varie stanze allestite sul palco, il Dottor Caligari del titolo non appare mai in scena, così come in *Ahen sensō* agli spettatori viene richiesto di cercare un personaggio chiamato Han all’interno di un teatro-labirinto. Un ennesimo esempio lo si trova in *Nuhikun*, il quale si basa interamente sull’assenza del ‘padrone’ che riporta nuovamente al discorso sull’Imperatore. Per Terayama, infatti, il racconto di questo non-rapporto serve anche per esplicitare il *kokka tennōsei* (“Sistema dello Stato imperiale”),⁹⁹ attraverso una situazione familiare ‘sghemba’ che diventa metonimia per la nazione, in grado di spiegare il profondo rancore che esiste tra genitori e figli di questa generazione.

3.2.4. Aomori: il luogo natio che non c’è (più)

L’approccio transmediale si riflette anche in una concezione sincronica della Storia e del tempo, in opposizione al modello ‘classico’ diacronico e lineare, grazie al processo di rielaborazione della propria memoria da parte del regista. Da questo punto di vista, l’inquadramento in un contesto spaziale e temporale ben preciso - lo Aomori dell’anteguerra - ha un ruolo fondamentale. Qui convivono infatti ricordi d’infanzia, tradizioni e leggende, la cui ricostruzione ‘mitica’ viene condotta da Terayama a partire dalle sue poesie, nelle quali sono fissati i primi elementi caratteristici. Successivamente, l’autore consolida questi elementi in *terebi* e *rajio dorama* e dà loro forma sul palcoscenico teatrale nelle prime opere del Tenjō sajiki, per poi trasporre figurativamente al cinema il microcosmo creato, in una costante rielaborazione di simboli ricorrenti e personaggi che diventano idealtipici all’interno del *Terayamago*. Ancora una volta, la scelta dell’autore di ambientare queste opere nel luogo

⁹⁸ Cfr. Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 185. Terayama non ha avuto alcun figlio. Durante gli anni di matrimonio, Kujō è rimasta incinta una volta, ma la gravidanza si è conclusa con un aborto spontaneo.

⁹⁹ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 14.

dove ha effettivamente trascorso tutta la sua infanzia, non dovrebbe essere letta come un riflesso (solamente) autobiografico, che permetterebbe di definire la propria identità. Al contrario, sembra voler dimostrare esattamente l'opposto e, come per il rapporto con la madre, la scelta di Aomori è appare legata soprattutto alle maggiori possibilità drammaturgiche che esso gli fornisce. Come esplicita bene *Den'en ni shisu* infatti, la memoria può essere modificata a piacimento e qualsiasi tentativo di definire un'identità, o una storia personale, è destinato al fallimento.

La ricchezza 'espressiva' di Aomori, dalla quale deriva la scelta di Terayama, è influenzata anche da elementi esterni al mondo poetico dell'autore, da rintracciare nel momento storico nel quale questa scelta avviene. A partire dagli anni sessanta, grazie alla veloce crescita economica del Paese, il governo comincia a nutrire di nuovo l'orgoglio nazionale attraverso eventi che diano lustro al Giappone, come le Olimpiadi di Tōkyō del 1964 o l'Expo universale di Ōsaka del 1970. Questa strategia mira anche a costruire l'identità giapponese del dopoguerra, facendo appello a un presunto ritorno alle origini e promuovendo un modello di omogeneità all'interno di un presente caotico e turbolento. Tra le principali conseguenze del processo di ridefinizione identitaria vi è la riscoperta delle zone rurali del Paese, promossa inizialmente dal lavoro di Okamoto Tarō¹⁰⁰ e definitivamente consolidata dall'immenso successo della campagna pubblicitaria "Discover Japan" per Japan Railways, subito dopo l'Expo.¹⁰¹ La regione settentrionale del Tōhoku è tra le più coinvolte da questo punto di vista, diventando ben presto soggetta a una nuova 'mitizzazione' tra gli anni sessanta e settanta. Grazie alla presenza dell'*Osorezan*¹⁰² e di un fiume identificato come il *Sanzu no kawa*,¹⁰³ diviene infatti terra di pellegrinaggi buddhisti che contribuiscono a uno slittamento

¹⁰⁰ (1911-1996) Pittore e scultore tra i più importanti del Novecento giapponese, negli anni cinquanta e sessanta ha viaggiato per le zone rurali del Paese, concentrandosi soprattutto sulle regioni del Tōhoku e di Okinawa. Affascinato dai reperti risalenti alla cultura Jōmon, pensa di poter trovare in questo periodo storico la chiave per svelare il 'mistero' dell'identità giapponese, elaborando questa tesi in *Nihon saihakken. Geijutsu fūdoki* (Riscoperta del Giappone. Racconto del clima artistico, 1958). In occasione dell'Expo 1970 ha creato l'iconica "Torre del sole".

¹⁰¹ Su questa campagna pubblicitaria elaborata dalla Dentsū, durata sei anni a partire dall'ottobre 1970, e considerata la più influente della storia pubblicitaria giapponese, si veda l'estesa analisi in Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago, Chicago University Press, 1995, pp. 34-65.

¹⁰² 「恐山」 La "Montagna della paura" è connotata da una forte simbologia buddhista. È infatti il monte sacro per le anime dei defunti, per cui è frequente imbattersi nelle famose statue di Jizō con la pettorina rossa, protettore dei bambini defunti e dei viaggiatori. Il percorso che porta al monte è costellato da luoghi associati all'aldilà buddhista, concludendosi con la "Spiaggia del Paradiso" (*Gokurakuhama*), sulle sponde del vicino lago Usori. Una volta all'anno le *itako* del Monte Osore si riuniscono per mettersi in contatto con le anime defunti. Ha un ruolo importante nella simbologia di Terayama che lo associa anche all'*obasute*.

¹⁰³ 「三途の川」 Il "Fiume dei tre passaggi" nella tradizione buddhista giapponese divide il mondo terreno dall'aldilà ed è il fiume che le anime dei defunti devono attraversare dopo aver trascorso sulle sue sponde i

nella percezione della regione nell'immaginario dell'epoca. Questo processo è centrale per Terayama nell'ottica dell'elaborazione dei concetti di passato, memoria e identità, con un sentimento ambivalente di nostalgia e disincanto che si sviluppa nella sua opera, fino a culminare probabilmente nella rappresentazione data in *Den'en ni shisu*.

Terayama gioca con questa nuova mitizzazione di Aomori costruendo su di essa una propria mitologia, contrappuntata da una serie di simboli e personaggi che la arricchiscono di opera in opera, ritornando frequentemente dai *tanka* al teatro, dai *rajo dorama* al cinema. Per la radio invece, Terayama concepisce nei primi anni sessanta una trilogia dedicata al folklore di Aomori di cui fanno parte, oltre al già citato *Yamanba* (sullo *obasute*), anche *Osorezan* (恐山, Il Monte della Paura, 1962) e *Inugami aruki* (犬神歩き, L'inugami in cammino, 1963). I tre elementi presenti nei rispettivi titoli diventeranno poi i nuclei principali “con i quali ho voluto verificare l'essenza indigena che mi pervade profondamente.”¹⁰⁴ Su di essi, infatti, fonda la nuova mitologia di Aomori, tanto da utilizzarli anche come titoli di alcune sezioni della raccolta poetica *Den'en ni shisu*, per poi riproporli nel film omonimo.

È con il teatro, però, che questo immaginario prende vita di fronte agli occhi dello spettatore. Per contrastare il processo di ricostruzione identitaria messo in atto dallo Stato, gli artisti del periodo prendono a riferimento l'immaginario popolare di un passato premoderno al fine di trascendere il presente. Come si è visto, questo significa, soprattutto per i drammaturghi *angura*, inserire elementi tratti dal teatro tradizionale per rielaborarli in maniera critica e amalgamarli con altri di provenienza diametralmente opposta, come ad esempio avviene con l'uso di musica jazz o rock. Tale processo è particolarmente evidente in Terayama che, oltre a prendere spunto da forme teatrali o performative tradizionali come *kabuki*, *bunraku*, *naniwabushi* e *sekkyōbushi*,¹⁰⁵ riempie il palco di personaggi e oggetti appartenenti a un passato che andava scomparendo negli anni della rapida modernizzazione. Il suo è un immaginario apparentemente sospeso nel tempo, che unisce miti ancestrali a oggetti moderni, ma lo si può collocare approssimativamente nella prima parte del periodo Shōwa, negli anni dell'infanzia di Terayama, il quale crea un mondo dove folklore e superstizione guidano ancora le azioni degli uomini. A partire dalla prima opera della compagnia, *Aomori ken no semushi otoko*, nel 1967, fino a *Jashūmon* nel 1971, il palco è popolato di donne

primi sette giorni dopo il trapasso. Nell'immaginario buddhista può essere attraversato da un ponte laccato di rosso, presente anche in *Den'en ni shisu*. Nella zona di Aomori è identificato con lo Shōdugawa.

¹⁰⁴ 「私自身のなかを深く侵蝕した土着色の実体を見きわめようとした」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 2, p. 346.

¹⁰⁵ 「説教節」 Racconti orali di morale buddhista. Tuttavia già nel periodo Edo diventano una particolare forma di teatro dei burattini scevra da insegnamenti religiosi.

possedute da spiriti animali, *butsudan*, figli che praticano l'*obasute*, orologi a muro, *itako*, fotografie di defunti, amanti suicidi, sui quali svetta minaccioso il Monte Osore. Questo immaginario torna parcellizzato in quasi tutti i film di Terayama, come spunto o richiamo alla sua poetica, ma le opere nelle quali va a formare un mondo coerente sono *Kusa meikyū* e, soprattutto, *Den'en ni shisu*. L'elaborazione di un mondo *altro*, immaginario e immaginifico, permette quel "superamento dell'io"¹⁰⁶ già sperimentato a partire dalla *fictionalizzazione* del sé nelle poesie. Trasformare il paesaggio del Tōhoku in uno spazio altrettanto fluido e continuamente rimodellabile permette di plasmarne anche il Tempo e la Storia, svincolando questi due elementi dalla realtà di uno spazio fisico, per sconfinare poi in quello puramente 'metafisico' di *Saraba hakobune*.

3.2.5. La rivalsa dei misemono e l'elogio della 'diversità'

Un ultimo aspetto sul quale è opportuno concentrarsi e che contraddistingue soprattutto la carriera teatrale di Terayama, è quello della "rivalsa dei baracconi delle meraviglie" ovvero, nel suo linguaggio, il *misemono no fukken*. Portando *freak* di ogni genere sul palco - "restaurandoli" (*fukken*) - riafferma la loro carica di "fantastic distortion of everyday reality, misemono offered a release for the explosive energies of the lower classes in the feudal era. In contrast, modernity attempts to keep everything orderly and under control."¹⁰⁷ In risposta al paludato mondo dello *shingeki* - che aveva trasformato il teatro giapponese in una copia di quello europeo, allontanandosi troppo dallo spettatore - Terayama contrappone la vitalità dei *misemono*, attraverso i quali può rappresentare uno stato psicologico nuovo e oscuro, un approccio anti-intellettuale basato sulla fisicità unica di nani, donne-cannone, giganti e individui simili. Questo aspetto è probabilmente quello che accomuna maggiormente l'autore a Kara Jūrō, entrambi infatti hanno subito il fascino e il potere sovversivo del primo *kabuki*, quello dei *kawara kojiki* citati dallo stesso Kara. Si tratta di un tipo di intrattenimento popolare risalente all'epoca Edo, composto da artisti di strada, acrobati, domatori e incantatori, i quali vengono esclusi dalla vita comunitaria e relegati nei luoghi liminali, ma vitali, dei villaggi. In questo modo, Terayama riporta nella contemporaneità la componente di spettacolarità (*supekutakurusei*) e di trivialità (*yahisa*) tipico di quelle rappresentazioni, rielaborandola in ottica sperimentale.¹⁰⁸

¹⁰⁶ 「私の超克」 Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 9.

¹⁰⁷ Ishii Tatsurō, "Introduction – La Marie-Vison", trad. Carol Fisher Sorgenfrei, in Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VI. 1960s Part 1*, p. 23.

¹⁰⁸ 「スペクタクル性」, 「野卑さ」 Nishidō, *Shōgen. Nihon no angura*, p. 328.

Sorgenfrei individua quattro momenti nei quali la spinta al cambiamento nel mondo del teatro è arrivata da gruppi subalterni ed emarginati che sono poi stati normalizzati con un processo che chiama “Japanization”, il quale “implies the habitual suppression and paradoxical metamorphosis of outrageous, scandalous, unpleasant, inconvenient, or ‘culturally incorrect’ others into an amorphous, communal self comprising a balance of opposites.”¹⁰⁹ Questo vale tanto per il *kabuki* nel XVII secolo, quanto per l’*angura* nel dopoguerra, creando una connessione storica tra le due forme teatrali. Come si è accennato in precedenza, in entrambi i casi la riforma teatrale è partita ‘dal basso’, da gruppi solitamente relegati al di fuori della cultura ‘ufficiale’, nati come risposte radicali a un mondo in forte cambiamento e successivamente trasformate in ‘tradizione’. Questi strati subalterni della cultura si possono collegare ai gruppi di *outcast* presenti storicamente in Giappone, tra i quali Terayama ha rivitalizzato la figura dei *freak* e degli omosessuali, arrivando a farne delle figure ricorrenti in gran parte della sua opera.

Il recupero della tradizione dei *misemono*, e di quelle folkloristiche giapponesi in generale, gli ha permesso di porsi nella prospettiva degli emarginati e degli *outsider*, attraverso i quali può trattare aspetti anomali e irrazionali, accentuando la componente scandalistica su cui si basa gran parte del suo teatro. Si nota, inoltre, un’affinità tra queste figure e Terayama, il quale si è sempre posto come “Altro” nel mondo del teatro, a partire dalla sua formazione poetica, passando per il riferimento alla piccionaia nel nome della compagnia (in contrapposizione all’*underground*) e dando spazio a un approccio dilettantesco. Tutti i “fenomeni da baraccone” presenti nei primi spettacoli di Terayama sono infatti attori non professionisti, rintracciati per le strade di Shinjuku e dei quartieri limitrofi, che si distinguono per una corporalità deforme o esagerata. I personaggi che interpretano hanno spesso delle disabilità e sono individui condannati dallo *tsumi*, il peccato buddhista, come esemplificato sin da *Aomori ken no semushi otoko*. Nella prima scena del suo primo spettacolo Terayama accoglie il pubblico con un nano che presenta l’opera, a cui segue una ragazza che inizia a raccontare la storia del gobbo alla maniera dei *naniwabushi*, preti itineranti *ciechi* all’origine della narrazione *jōruri*. Il protagonista, poi, si configura come l’*outcast* per eccellenza: nato da una violenza sessuale e subito abbandonato, viene deriso a causa della sua deformità, per essere poi abusato da quella che potrebbe essere sua madre e infine ucciso. Sorgenfrei interpreta l’opera anche come una metafora della relazione tra il Giappone e gli Stati Uniti, nella quale il primo detesta il secondo, ma ne è allo stesso tempo

¹⁰⁹ Carol Fischer Sorgenfrei, “Freaks, Fags, Foreigners, and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shūji”, in Scholz-Cionca; Leiter (a cura di), *Japanese Theatre and the International Stage*, p. 270.

attratto.¹¹⁰ Tuttavia l'intenzione di Terayama è quella di “dare a *Aomori ken no semushi otoko* quell'aurea lugubre e sanguigna che il *kabuki* aveva perso”¹¹¹ nel periodo Meiji, quando viene canonizzato ed elevato a tradizione.

L'attenzione su quelle che Kara chiamerebbe “entità privilegiate”, ovvero su corpi di attori dalla fisicità accentuata, in questo caso deforme e anomala, è anche più forte nella seconda opera del Tenjō sajiki, *Ōyama debuko no hanzai*, del quale Terayama scrive esplicitamente: “Il copione di questa opera non mi interessava, mi bastava allineare sul palco innumerevoli grassone da 100 chili insieme a uomini e donne nudi e seminudi come in un manifesto del circo.”¹¹² La struttura narrativa diventa esile e frammentaria, il realismo viene bandito dal palco che si trasforma in uno spettacolo carnevalesco e circense, dove i corpi in mostra dei *misemono* stimolano l'immaginazione degli spettatori e la capacità di pensare al di fuori di quelle convenzioni che Terayama ha sempre rigettato. Trionfa un immaginario *eroguro* (“erotico-grottesco”), nel quale la sessualità è sfacciata ed esibita, tanto che l'autore parla della “Grassona Ōyama” come di un “mostro della sessualità.”¹¹³

Dalla sfera dei *misemono* non vengono escluse ‘perversioni’ e ‘devianze’ legate a questo ambito, Terayama ha infatti dato particolare risalto a travestiti e omosessuali, mettendo in scena un'identità sessuale perennemente incerta, metafora dello smarrimento nella ricerca di quella personale e nazionale. Sessualità ‘devianti’ sono quella incestuosa del gobbo di Aomori e quella dirompente delle *debuko*, ma vengono esplorate anche in *Shinjukuhan Senichiya monogatari* (新宿版千一夜物語, Le mille e una notte di Shinjuku, 1968), nella figura delle *Misu Toruko* (prostitute dei bagni turchi) delle case di piacere, e in *Hoshi no Ōjisama* (星の王子さま, Il piccolo principe, 1968), realizzato portando sul palco *masutā* e clienti dei locali LGBT di Shinjuku. L'opera più rappresentativa, da questo punto di vista, è probabilmente *Kegawa no Marī*, nella quale l'omonima protagonista è un travestito che cresce il figlio adottivo nella confusione sessuale, sovvertendo l'ordine della famiglia biologica: “he [il ragazzo] had imagined that the visibly biological male transvestite Marie represented the norm, while the somewhat feminine Kin'ya heterosexual attraction to the illusory butterfly girl who is really a boy represented madness. But the very attempt to choose

¹¹⁰ Cfr. Ivi, p. 277.

¹¹¹ 「歌舞伎の失った陰惨と血の匂いを『青森県のせむし男』は持っている」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 2, p. 348.

¹¹² 「私にとって、この作品の台本はどうでもいいのであり、要するにステージの上で一〇〇キロ前後のデブコが数人ならび、他にヌード、セミ・ヌードの男女が見世物小屋の絵看板のように立並びさえすればよかったのである」 Ivi, p. 349.

¹¹³ 「性のお化け」 *Ibidem*.

sexual identity leads to doom.”¹¹⁴ Nell’opera di Terayama i confini (di tutti i generi) sono spesso presenti solo per venir poi cancellati. Anche la sessualità ambigua viene quindi sfruttata nella sua capacità trasformativa, in grado di sfuggire a etichette predefinite, alla ‘norma’ imposta dalle convenzioni sociali. Per l’autore non esistono “persone omosessuali”, ma solo “persone che sono in grado di diventare omosessuali,”¹¹⁵ alle quali solo successivamente è stata data un’etichetta normalizzante, esattamente come avvenuto per i *misemono* o per l’*angura*. Terayama non a caso collabora spesso con la comunità LGBT di Shinjuku, della quale Maruyama è ovviamente l’esponente più rappresentativo, ma è opportuno ricordare anche l’apporto dei *lesbian bar* del distretto in *Hoshi no Ōjisama*, una rivisitazione in chiave comica e sperimentale di *Le Petit Prince* (Il piccolo principe, 1943), messa in scena nel 1968 allo ATSB. L’opera, su una prostituta che uccide il suo protettore prendendone poi le sembianze, è rappresentativa del *misemono no fukken* e, allo stesso tempo, della ricerca della propria identità in relazione alla confusione sessuale. Questa “favola della finzione che collassa”¹¹⁶ è una delle prime opere a elevare tale confusione anche sul piano della finzione teatrale, portando sul palco i veri travestiti di Shinjuku e concludendosi con un finale meta-teatrale nel quale la protagonista scende tra il pubblico per rivolgergli domande sulla sua identità e sullo spettacolo in cui sta recitando.¹¹⁷

3.3. UN PROGETTO IN PERENNE DIVENIRE: *DEN’EN NI SHISU*

3.3.1. *Introduzione ai quattro lavori omonimi*

Il sistema transmediale di Terayama raggiunge probabilmente il suo apice in *Den’en ni shisu*,¹¹⁸ che rielabora compiutamente i rapporti familiari, la nostalgia per il paese natio e la funzione dei *misemono*, producendo un tentativo di ri-definire i concetti di identità, memoria, passato e Storia. Come per *Sho o suteyo*, anche in questo caso il film fa parte di un progetto più ampio, composto da ben quattro lavori dal medesimo titolo, a cominciare da un *terebi*

¹¹⁴ Sorgenfrei, “Freaks, Fags, Foreigners, and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shūji”, p. 280.

¹¹⁵ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, p. 249.

¹¹⁶ 「くずれ落ちた虚構の童話」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 4, p. 397.

¹¹⁷ Cfr. Itō, *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen*, p. 46.

¹¹⁸ Il film viene identificato in italiano come “Nascondino pastorale” dal titolo internazionale scelto in occasione della *premiere* di Cannes nel 1975, dove è stato presentato come “Cache-cache pastoral”. Il film è conosciuto internazionalmente anche con i titoli “Pastoral Hide and Seek” e “Pastoral: To Die in the Country”. Per le altre versioni dell’opera recanti il medesimo titolo (*terebi dorama*, saggio, raccolta di *tanka*) si preferisce qui utilizzare il letterale “Morire in campagna”.

dorama di trenta minuti, andato in onda il 22 ottobre 1962. Poche settimane dopo, il 9 novembre, viene pubblicato sullo “Student Times” uno dei saggi che andranno poi a formare il *Gendai no seishunron*, dal titolo *Rikyō no susume. Den'en ni shisu* (離郷のすすめ・田園に死す, Incoraggiamento ad abbandonare il luogo natio. Morire in campagna, 1962). Nel 1965 è la volta della sua terza raccolta di *tanka*, dal titolo omonimo, mentre nel 1974 viene prodotto il film, che rappresenta la seconda collaborazione con l'ATG e il terzo lungometraggio di Terayama e segnerà l'inizio del periodo più prolifico dell'autore dal punto di vista cinematografico. Questi quattro progetti vanno a formare “a relatively closed and self-referential system in which Terayama repeatedly uses a set of signifiers that become closely associated with an attempt to (impossibly) revisits his own past growing up in rural Aomori.”¹¹⁹ *Den'en ni shisu* può essere però preso a modello del *Terayamago*, in quanto non coinvolge soltanto i quattro progetti omonimi (saggio, *terebi dorama*, poesia e cinema), ma comprende anche fotografia, *rajio dorama* e, soprattutto, teatro. Questo permette una complessa e stratificata rielaborazione di tematiche e simboli ricorrenti presenti nelle opere realizzate nei media sopracitati.

Già a partire dai due *Den'en ni shisu*, prodotti quasi in contemporanea nel 1962 per la televisione e per la carta stampata, si instaura una tensione tra due tendenze contrapposte, poi ulteriormente esplorata nel film. Il saggio è l'ennesimo incitamento allo *iede*, nel quale la vitalità e l'energia di un ragazzo fuggito di casa vengono contrapposte al sentimento nostalgico per il luogo natio, simbolo dell'incapacità di “gettare i genitori” e di sovvertire lo *status quo*. Nel programma per la televisione, la narrazione principale, presente anche nel film, vede il giovane Tsutomu pianificare una fuga con una donna sposata che ha appena ucciso il marito. Contrariamente al saggio, però, dall'opera emerge non tanto un incoraggiamento alla fuga, quanto la malinconia per un passato (idealizzato) vissuto nel proprio villaggio.

La raccolta di *tanka*, pubblicata nell'agosto del 1965, è la terza dopo *Sora ni wa hon e Chi to mugi* (血と麦, Sangue e orzo, 1962) e Terayama la definisce “il mio libro delle domande,”¹²⁰ ovvero una riflessione sul proprio mondo espressivo, posto costantemente in discussione, creato e dissolto ciclicamente. Il contenuto della raccolta riguarda soprattutto il folklore e i costumi di Aomori (in cui confluiscono anche miti giapponesi e stranieri), con sezioni dai titoli esplicativi, come *Osorezan* (dove sono frequenti le immagini di morte),

¹¹⁹ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 140.

¹²⁰ 「私の質問の書である」 Kuritsubo Yoshiki, *Terayama Shūji ron* [Saggi su Terayama Shuji], Tōkyō, Sunagoya shobō, 2003, p. 172.

Inugami, Yamanba, Komoriuta (“Ninna nanne”), *Iedesetsu* (“Racconti sullo scappare di casa”) e *Terayama Setsu no denki* (“Biografia di Terayama Setsu”, alter ego della madre). Una sua caratteristica è quella che Kuritsubo definisce *hankashūsei*,¹²¹ ovvero una resistenza alla forma della “raccolta poetica”, per la quale non è possibile comprendere il significato dei *tanka* se analizzati singolarmente. Contravvenendo alle convenzioni del genere - il quale consente solo un semplice raggruppamento per argomenti - il significato dei versi emerge una volta posti in relazione tra loro, andando così a creare una sorta di ‘narrazione’ attraverso le connessioni tra i singoli *tanka*. Come nota Ridgely, nonostante il volume sia definito una “raccolta di *tanka*” (*kashū*), sono presenti nella sua parte finale anche versi che non aderiscono alla struttura a trentuno sillabe, ma rientrano piuttosto nel genere del *sōshi* (raccolta in prosa), con l’aggiunta di alcuni *chōka* (poema lungo). La loro presenza “within a collection labeled ‘tanka’ is an overt challenge to genre boundaries,”¹²² una caratteristica presente in molte delle opere di Terayama. L’autore, infatti, tende a forzare i limiti del singolo medium e scardinarne le regole interne, per permettere l’apertura di un ‘dialogo’ più diretto con gli altri, come avviene nel progetto di *Den’en ni shisu*.

Il film, realizzato a nove anni di distanza dalla raccolta - quando Terayama aveva già iniziato ad abbandonare i temi del folklore e della famiglia - viene definito dall’autore:

una finzione nella forma di autobiografia di un giovane. Per liberarci dall’incantesimo della storia dobbiamo innanzitutto liberarci dei ricordi personali. In questo film, attraverso il ‘tentativo di revisione dei ricordi’ di un giovane, ho voluto cercare il luogo natio dell’identità del giovane stesso (e contemporaneamente il nostro).¹²³

Basandosi su ricordi personali e leggende folkloristiche, Terayama racconta l’adolescenza di un ragazzo (“l’io di vent’anni prima”) in un villaggio della nativa Aomori e del suo tentativo di staccarsi dal controllo oppressivo della madre, pianificando una fuga con la vicina di casa sposata, Kachō. Il tutto viene messo in scena in forma meta-cinematografica, tanto che a metà dell’opera lo spettatore scopre che ciò che ha appena visto altro non era che il tentativo di un regista (“io”) di fissare sullo schermo la proprio adolescenza (Fig. 3.1). Riconoscendo l’impossibilità di dare una visione oggettiva della stessa a causa di omissioni, falsi ricordi e

¹²¹ 「反歌集性」 *Ivi*, p. 148.

¹²² Ridgely, *Japanese Counterculture*, pp. 142-143.

¹²³ 「これは一人の青年の自叙伝の形式を借りた虚構である。われわれは歴史のから解放されるためには、何よりも先ず、個の記憶から自由にならなければならない。この映画では、一人の青年の〈記憶の修正の試し〉を通して、彼自身の(同時にわれわれ全体の)アイデンティティの在所を追求しようとするものである」 Terayama, “Den’en ni shisu” [Nascondino pastorale], in Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 358.

abbellimenti, il regista prova una seconda volta. Emerge, nella nuova visione, un villaggio guidato dalla superstizione e da antiche credenze, per le quali ogni episodio viene ripetuto in maniera simile, ma più cupo, crudele e con un esito spesso violento. Arrivato al punto in cui si era interrotto precedentemente, il regista entra *dentro* l'opera, in un viaggio nel passato che lo porta a confrontarsi con il se stesso di vent'anni prima. I due pianificano l'uccisione della madre, ma il giovane viene fermato e violentato sul Monte Osore da una donna impazzita a causa dell'infanticidio a cui era stata costretta dagli abitanti del villaggio. L'io-regista, arrivato da solo al confronto con la madre, viene accolto da questa come se fosse il se stesso da giovane e rinuncia al suo proposito, sedendosi a mangiare in silenzio con lei nella vecchia casa. A questo punto le pareti del set cadono, scoprendo il paesaggio della Shinjuku del 1974, mentre i due continuano il pasto incuranti.



Fig. 3.1. Dopo circa quaranta minuti, senza alcun preavviso, il film si interrompe e l'inquadratura passa a una sala di proiezione: la finzione cinematografica viene svelata in Den'en ni shisu (1974).

Il meccanismo meta-cinematografico e le implicazioni performative del finale verranno esplorate più approfonditamente nel prossimo capitolo, in rapporto al coinvolgimento dello spettatore. In questa fase ci si concentrerà, invece, sull'elaborazione del *Terayamago*, esemplificativo dell'approccio trasformativo e aperto alle contaminazioni tipico del periodo. Il film rappresenta, infatti, il tentativo di integrare più media all'interno dell'apparato cinematografico, facendone risuonare affinità e differenze che arricchiscono (anche negandolo) il significato delle immagini in movimento. Tale concetto è chiaro sin dalla prima sequenza, quando appare su sfondo nero il primo *tanka* della raccolta omonima, il già

citato “Quartiere dei carpentieri [...]” seguito da: “Andando a comprare / un nuovo altare buddhista, / son scomparsi / il fratello minore / e gli uccelli.”¹²⁴ Questi due versi corrispondono anche ai primi *tanka* della raccolta, tuttavia quelli successivi seguono un ordine diverso e sono solitamente presentati a coppie. Nel film compaiono tredici *tanka* tratti da *Den'en ni shisu*: sette sono riportati alla lettera, cinque appaiono in forma leggermente modificata e l'ultimo è un nuovo verso, nato dalla fusione di due *tanka* presenti nella raccolta: “Della mia defunta madre / il pettine scarlatto / vado a seppellire. / Sul Monte Osore il vento / non fa che soffiare.”¹²⁵ Le poesie sono presentate seguendo sempre la stessa giustapposizioni di linguaggi medialti: prima la comparsa del testo sullo schermo, poi una voce fuori campo che lo recita (dello stesso Terayama) e, infine, le immagini – solitamente non narrative – legate in maniera esplicita o solamente simbolica al testo della poesia.

Un buon esempio è rappresentato proprio dal *tanka* appena citato, il quarto presentato nel film, l'ultimo prima della comparsa del titolo. Le immagini che accompagnano la poesia, infatti, ne sono una traduzione piuttosto diretta e mostrano un ragazzo salire sul Monte Osore seguendo un carretto sul quale è posto un cadavere coperto, mentre in sottofondo si sente il vento soffiare, a conferma che “Terayama’s poetry extends experimentation beyond the formal into the realm of the visual.”¹²⁶ Le connessioni tra immagini e poesia non sono sempre così dirette, tuttavia i *tanka* aiutano spesso a creare rimandi in grado di dare un senso a ciò che appare sullo schermo, esattamente come avviene nella raccolta poetica.

3.3.2. *Il viaggio transmediale del pettine scarlatto*

L'esempio più significativo di questo processo, che si ricollega anche a un simbolo ricorrente nell'immaginario di Terayama, è quello che riguarda il “pettine scarlatto” (*makkana kushi*), già citato in “Della mia defunta madre [...]”. In Terayama, questo oggetto, all'apparenza innocuo e di uso quotidiano, nasconde sempre un orrore legato a immagini di morte e ricorre più volte all'interno del film in vari ‘formati’. Nel *tere bi dorama* che costituisce la prima installazione di questo progetto transmediale, il pettine scarlatto è già presente ma, così come nella raccolta poetica omonima, lo spettatore non è a conoscenza della sua origine, la quale

¹²⁴ 「新しき仏壇買ひに行きしまま行方不明のおとうとと鳥」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 130. Traduzione in Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 153.

¹²⁵ 「亡き母の真赤な櫛を埋めにゆく恐山には風吹くばかり」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 131. Originato dalla fusione di 「売られたる夜の冬田へ一人来て埋めゆく母の真赤な櫛を」 con 「亡き母の真赤な櫛で梳きやれば山鳩の羽毛抜けやまぬなり」

¹²⁶ Erik R. Lofgren, “Review of ‘Gogatsu no shi / Poems of May: A Collection of Miscellaneous Poems by Shuji Terayama’”, in *World Literature Today*, Vol. 73 (3), Estate 1999, p. 601.

verrà esplicitata solo nel film. Tuttavia, l'oggetto appare già collegato alla morte, ai campi nei quali è stato sotterrato e al rapporto madre-figlio.¹²⁷ La sua comparsa si intreccia già, inoltre, con quella della fuga del protagonista con una donna sposata, successivamente elaborata nell'opera cinematografica. In essa, alcune sequenze dopo la comparsa del *tanka* sopraccitato, è presente una scena nella quale “il giovane guarda dentro la casa dalla finestra della cucina. In un bicchiere poggiato sopra una mensola del lavandino c'è il pettine della madre che è stato immerso nell'acqua. I capelli della madre intrecciati nel pettine galleggiano nell'acqua, come fossero una cosa viva.”¹²⁸ Per enfatizzare il collegamento con il *tanka* precedente, Terayama gioca con il fuoco della cinepresa per passare dal pettine in primo piano alla madre sullo sfondo, rapportando così i due elementi in maniera inequivocabile e richiamando alla mente dello spettatore l'immagine della “defunta madre” presente nella poesia. Caratterizzare i capelli del pettine come un qualcosa di organico che si muove dentro l'acqua, per poi richiamare un'immagine di morte, conferisce un senso di inquietudine e di minaccia incombente alla scena. Poco dopo, il pettine scarlatto è nuovamente associato alla morte in una canzone che recita: “il sole tramonta e una campana suona. Il pettine rosso di mio figlio morto.”¹²⁹ Questi versi sono cantati mentre il protagonista viene attratto da una donna vestita di rosso sul Monte Osore per parlare con il defunto padre attraverso una sciamana. La scena si apre e si chiude su un'immagine fissa di un Jizō (il protettore dei bambini deceduti) con la caratteristica pettorina rossa, in modo tale che l'associazione tra il pettine, i defunti e il suddetto colore porti naturalmente alla successiva apparizione dell'oggetto. Una serie di immagini non narrative sono infatti accomunate dalla presenza del sangue: su uno spaventapasseri con un coltello in testa, tra le gambe di una donna (si suppone violentata), su un vestito bianco e, finalmente, tra i denti di un pettine (Fig. 3.2).

Quest'ultimo entra a far parte del flusso della storia svelando finalmente la sua funzione narrativa e permettendo così di collegare le sue precedenti apparizioni nel *tanka*, nella canzone e nelle immagini. Quando il protagonista incontra, nella seconda versione della storia, la donna con la quale pensava di fuggire, la trova sul Monte Osore con il suo amante comunista, appena uscito di prigione. Qui Kachō racconta al giovane della sua situazione familiare, simile a quella di tante altre (e di Terayama stesso) dopo la fine del conflitto, ma

¹²⁷ Cfr. Terayama, *Jiono: tobanakatta otoko*, p. 113.

¹²⁸ 「台所側の窓から家の中を覗く少年。洗面台の棚の上に置かれたコップの中に、水に漬けられてある母の櫛。櫛にからんだ母の髪の毛が水の中を生きもののよう泳いでいる」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 133.

¹²⁹ 「日は暮れて鐘が鳴る/ 死んだ我が子の赤い櫛」 *Ivi*, p. 137.

che attraverso un linguaggio poetico, creato dall'unione di immagini e parole, riesce a esprimere con forza la nostalgia per l'infanzia perduta e il vincolo indissolubile che lega la donna alla madre. Quest'ultima è stata portata alla pazzia e poi alla morte a causa del rifiuto a vendere le terre del marito, caduto in guerra, nonostante la povertà:

Mi svegliai silenziosamente nel cuore della notte e sotterrai il pettine scarlatto di mia madre morta nei campi invernali, nella notte in cui erano state vendute [le terre]. [...] Quando si faceva sera, il pettine scarlatto sepolto cantava una canzone. “Restituisci i campi, restituisci le terre, restituisci la maschera della festa dei quindici anni con i neri capelli impigliati nel pettine, restituisci il fischietto, restituisci a me il mio volto triste.” [...] Nei sogni sono tornata molte volte in campagna e ogni volta che ci torno scavo nei campi. Quando lo faccio, ovunque io scavi, trovo pettini scarlatti. Da quei campi del villaggio escono uno dopo l'altro cento o anche duecento pettini scarlatti tinti di sangue, i pettini scarlatti di mia madre morta. Poi tutti i pettini mi dicono all'unisono: ‘Non sono nata per essere donna’, ‘Non sarei dovuta essere la madre di nessuno’.¹³⁰

In quest'ultima apparizione del pettine Terayama arriva a collegare in una sequenza poesia, teatro (monologo) e cinema attraverso quella che Kuritsubo chiama “immagine storica residua,”¹³¹ la quale svela retroattivamente il significato del *tanka* presente nella raccolta, fornendogli una narrazione che lo supporta e rafforza. Le immagini sembrano far proseguire ulteriormente la storia del pettine fino al presente, collegando madre e figlia. L'oggetto è, infatti, tra i capelli di quest'ultima mentre giace con un uomo e la sua voce fuori campo racconta di aver dovuto vendere il proprio corpo dopo la fine della guerra. Un'immagine che sembra suggerire il fatto che anche a Kachō toccherà la stessa drammatica sorte della madre. Questa suggestione sembra trovare ulteriore conferma quando le ultime parole della donna vengono accompagnate dalle immagini di due bambole legate insieme che scorrono su un fiume. La premonizione si avvera infatti poco dopo, quando il giovane protagonista torna sul Monte Osore e trova la coppia esanime nella posizione dello *shinjū*, il doppio suicidio d'amore. È opportuno inoltre notare che la parte del monologo citata, nella quale Kachō dice: “sotterrai il pettine scarlatto di mia madre morta nei campi invernali, nella notte in cui erano

¹³⁰ 「わたしは、真夜中にそっと起き出して、売られてしまった夜の冬田に死んだ母さんの真赤な櫛を埋めた。(中略)夜になると、埋めた真赤な櫛が唄をうたった。畑をかえせ、田をかえせ、櫛にからんだ黒髪の、十五の年のお祭りの、お面をかえせ、笛かえせ、かなしわたしの顔かえせ。(中略)夢の中で、あたしは何度も田舎へ帰ってきたわ。そして帰って来るたび、田を掘り起こした。すると、どこを掘っても真赤な櫛を出てきた。村中の田という田から、死んだ母さんの真赤な櫛、血で染めた真赤な櫛が百も二百もぞくぞくと出てきた。そしてどの櫛も口を揃えてあたしに言った。〈女なんかには生まれるんじゃなかった〉〈人の母にはなるんじゃなかった〉」 *Ivi*, p. 158.

¹³¹ 「歴史的残像」 Kuritsubo, *Terayama Shūji ron*, p. 179.

state vendute [le terre]” riprende, in maniera quasi letterale, il verso dal quale è tratto il *tanka* con cui si è partiti per l’analisi del pettine scarlatto:

「売られたる夜の冬田へ一人来て埋めゆく母の真赤な櫛を」

“Sulle risaie d’inverno, / della notte in cui fu venduto, / giunge solo: / il pettine scarlatto / della madre che va sotterra”¹³²

mentre nel monologo si legge:

「売られてしまった夜の冬田に死んだ母さんの真赤な櫛を埋めた」

Nella costante rielaborazione del suo materiale, Terayama lavora attraverso continui rimandi intertestuali tra la parola scritta, quella parlata e le immagini, andando a creare una narrazione che non permette di afferrare un senso coerente solo attraverso le singole ‘unità’ significanti, ma procede per disgiunzioni ed ellissi. Tale processo è reso possibile dal costante tentativo di scardinare i limiti dei media utilizzati rendendoli permeabili, come per esempio avviene nel cinema con l’espedito meta-cinematografico che svela la finzione del racconto e la presenza dell’apparato filmico. Nel rifiuto di una narrazione lineare c’è la concezione di Terayama di una realtà che non può mai essere accettata nella sua forma ‘piana’, ma va ricostruita da punti di vista (da media) differenti, per darne una rappresentazione sfaccettata che può avvicinare il fruitore a una comprensione più consapevole della stessa.

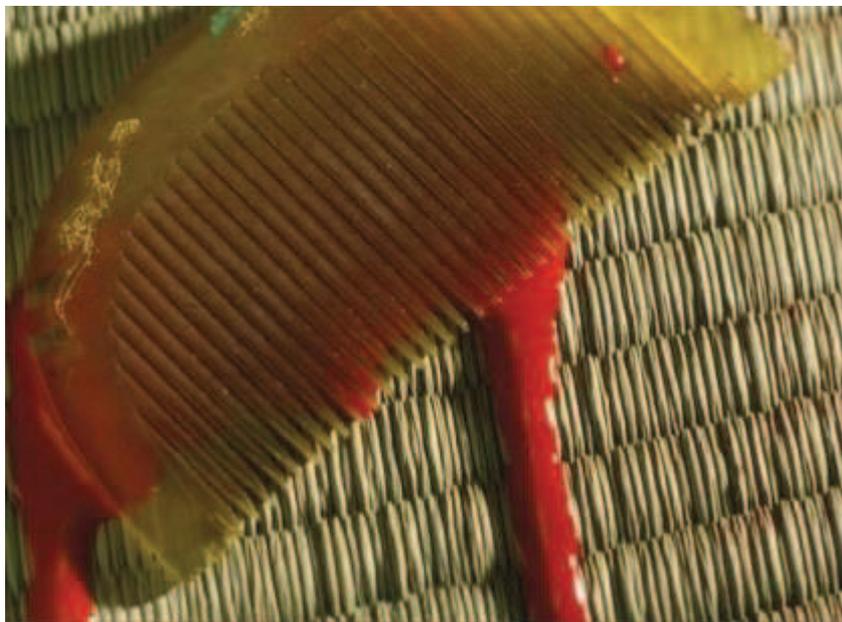


Fig. 3.2. L’apparizione del ‘pettine scarlatto’ macchiato di sangue completa la narrazione intessuta fino ad allora attraverso *tanka*, canzoni, monologhi e immagini, in *Den’en ni shisu* (1974).

¹³² Rupert, “Terayama Shūji”, p. 153.

3.3.3. *Dalla nostalgia per il paese natio a una nuova concezione della Storia*

Den'en ni shisu è il film nel quale lo Aomori di Terayama, ricostruito transmedialmente nei passaggi da un medium all'altro, acquista la sua forma più vivida e compiuta, permettendo all'autore di riflettere sul sentimento nostalgico che guida l'io-regista all'interno della sua adolescenza, per dare una personale definizione della Storia e dell'identità. Terayama si appropria della nuova mitologia che trasforma Aomori in un luogo turistico e la rielabora in ottica transmediale. Tale processo è rappresentato visivamente da due oggetti: il falchetto e il già analizzato pettine scarlatto. Quest'ultimo, che appare in molte opere a partire dall'inizio del progetto di *Den'en ni shisu* nel 1962, ha infatti un corrispettivo storico diretto. Dopo anni di scavi nella regione del Tōhoku, vengono ritrovati a Misawa, città legata all'infanzia dell'autore, una serie di pettini rossi laccati risalenti all'epoca Jōmon, tra i pezzi più pregiati dei seicento reperti designati come tesori nazionali proprio nel 1962, lo stesso anno nel quale Okamoto effettua il suo viaggio nella regione. Terayama si è appropriato di questo oggetto che, come si ricorderà, nella sua opera viene sempre seppellito o dissotterrato, dandogli una connotazione e una narrazione moderna, per farne un'immagine centrale nella rappresentazione della 'nuova' Aomori.

Il falchetto è invece rielaborato in maniera simbolica a partire da un elemento puramente geografico. Come nota Ridgely, il passaggio di Aomori da dimenticata zona rurale a rinomato luogo turistico, permette a molti dei giapponesi che non conoscevano la regione di 'visualizzarla' sulle mappe e di comprendere la narrazione legata alla sua forma caratteristica.¹³³ Nella sua parte più settentrionale, infatti, la prefettura è formata da due penisole, quella di Tsugaru a Ovest e quella di Shimokita a Est. Guardandole su una cartina, è facile immaginare la seconda come un'ascia che ha decapitato (o è in procinto di farlo) la 'testa' della penisola adiacente. Una forma non casuale, secondo Terayama, per il quale "simboleggia la prefettura dove avvengono più 'omicidi familiari' di tutto il paese."¹³⁴ Immagini di decapitazione o riferimenti ad asce e falchetti sono frequenti nell'opera dell'autore, che rielabora gli istinti violenti della sua regione in una poesia come: "La notte / in cui lo recisi / con i denti deliranti della sega / un girasole / improvvisamente senza testa."¹³⁵

¹³³ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 163.

¹³⁴ 「外形そのまま、わが国でもっとも〈近親殺し〉の多い県を象徴している」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 360. Nel film il personaggio chiamato "Ushi" (interpretato dal cantante Mikami Kan) cita esplicitamente il simbolismo legato alle due penisole.

¹³⁵ 「鋸の熱き齒をもてわが挽きし夜のひまはりつひに首無し」 Terayama, *Terayama Shūji seishun kashū*, p. 121.

Nella raccolta di *Den'en ni shisu* la parola “ascia” (*ono*) compare in altri tre *tanka*. Due di questi, seppur non rientrano tra i tredici utilizzati nel film, sono ‘tradotti’ sullo schermo attraverso le immagini (Fig 3.3). Il primo è rappresentato nella scena in cui il marito di Kachō tenta di spogiarla nel sonno, ma si ferma, sorpreso e atterrito, quando trova un falcetto nel letto della moglie. A questa immagine di violenza associata alla quiete della donna, Terayama ne contrappone una poetica nella risposta del marito che voleva abusarne: “Avevo lasciato un nuovo fiore sotto il tuo futon.”¹³⁶ Un falcetto, identico al precedente, appare di nuovo nel finale, questa volta in mano all’io-regista insieme a una corda, strumenti con i quali ha intenzione di mettere in atto il suo intento omicida nei confronti della madre. Tale immagine sembra quasi il proseguimento della prima parte del *tanka* che recita: “Per il bene della madre / va a comprare / una vecchia ascia / il primogenito / che studia medicina legale.”¹³⁷ Qui il “bene della madre” (*haha no tame*), dal punto di vista del figlio, corrisponde alla morte della stessa e l’io-regista, comprato il falcetto, è pronto a usarlo, nonostante alla fine fallisca nel suo proposito.



Fig. 3.3. Tradurre *tanka* in immagini in *Den'en ni shisu* (1974). A sinistra, il marito di Kachō scopre il falcetto nel letto della moglie. A destra l’io-regista si presenta dalla madre con una corda e un falcetto, con l’intento di ucciderla.

Facendo del pettine e dell’ascia dei simboli letterari che connotano la sua regione di origine, Terayama elabora una nuova mitologia di Aomori, mettendo in risalto la finzionalità di tale processo in una critica indiretta alle politiche attuate dallo Stato. Questa nuova mitizzazione, riflesso dei cambiamenti occorsi nel Paese dal dopoguerra, rende evidente che

¹³⁶ 「おまえの蒲団の下に、新しい花を押しあつたんで」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 138.

¹³⁷ 「中古の斧買ひにゆく母のため長子は学びをり法医学」 Terayama, *Terayama Shūji seishun kashū*, p. 117.

lo Aomori della sua infanzia (una versione tanto fittizia quanto lo è quella presente) non esiste più e il ritorno a casa è quindi impossibile:

Se ci rifletto, da quando sono nato non ho pensato neppure una volta di voler “tornare a casa”. Innanzitutto perché non c’è nessun luogo a cui tornare. “Tornare a casa” vuol dire ritornare un’altra volta in un identico posto, ma in questo mondo non sono mai riuscito a pensare che esista un “identico posto”... La mia casa di oggi e la mia casa di ieri non sono la stessa cosa.¹³⁸

Dopo aver ‘smascherato’ la finzionalità della Storia nella ricostruzione che ne viene fatta, sia a un livello personale (i ricordi abbelliti dell’infanzia) che generale (la mitizzazione di Okamoto e “Discover Japan”), Terayama passa a esporre una concezione alternativa del tempo e della Storia stessa. Questa nuova temporalità è simboleggiata dalla presenza dell’Osorezan, un luogo dove passato e presente, vivi e morti convivono. Nel suo diario delle riprese, Kishida Rio afferma: “I morti non vengono qui quando muoiono, ma diventano per la prima volta abitanti del Monte Osore una volta dimenticati dalla memoria delle persone. Questo è il luogo dei morti.”¹³⁹ L’Osorezan diventa, quindi, uno spazio dove è possibile comunicare con i morti, come fa il protagonista quando va a parlare con il padre attraverso una sciamana, un luogo ‘sacro’ situato in una dimensione a parte che collega il mondo dei vivi all’aldilà. In questa dimensione coesistono più temporalità, rendendo così possibile la compresenza di due “io”, una volta che il regista distrugge la linea di demarcazione tra passato e presente, tra finzione e realtà ed entra nel suo stesso film.¹⁴⁰

Per la riconfigurazione di una nuova temporalità può essere utile fare riferimento a due elementi che avvicinano l’opera all’esperienza di Terayama. Nonostante si sia respinta una lettura autobiografia delle opere fin qui esaminate, nel caso di *Den’en ni shisu* sembra che sia l’autore stesso a volerla provocare. A supporto di tale tesi vi sono due indizi. Il primo, esplicito nel film, è contenuto nelle parole dell’io-regista che chiudono l’opera, con le quali dichiara la sua data di nascita, il 10 dicembre 1974, ovvero lo stesso giorno e mese di Terayama, unito all’anno di produzione del film. Alla data fa seguito il suo indirizzo di

¹³⁸ 「思えば、私は生まれてこの方〈帰りたい〉と考えたことなど一度もなかった。第一、帰るところも、ありはしなかった。〈帰る〉ということ同じ場所にもう一度もどってくるのだが、私はこの世に〈同じ場所〉があるなどはどうしても思えなかった。・・・昨日の家と今日の家とは同じものではない」 Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 84.

¹³⁹ 「死者は死んだ時、ここに来るのではなく、人の記憶から忘れられた時、初めて恐山の住人となり得るのかもしれない。ここは死者たちの場所なのだ」 Kishida Rio, “Jigoku e no aidentiti. ‘Den’en ni shisu’ satsuei nikki” [L’identità verso l’inferno. Diario delle riprese di ‘Nascondino pastorale’] in *Eiga hyōron*, Vol. 32 (1), Gennaio 1975, pp. 152-153

¹⁴⁰ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru*, pp. 29-30.

residenza: “Città di Tōkyō, distretto di Shinjuku, frazione del Monte della paura,”¹⁴¹ con il quale cita i due luoghi geografici più significativi per l’autore - Shinjuku e Aomori - collassati in un unico spazio-tempo. Una sorta di eterno presente che sembra richiamare il rumore della pellicola su schermo nero in apertura di *Sho o suteyo*, dove l’espedito permetteva l’identificazione dello spettatore con regista, proiezionista e montatore contemporaneamente. Il secondo indizio emerge invece tra le note di produzione di Terayama:

Penso di affidare l’io di vent’anni prima a un attore e di interpretare io stesso l’io del presente. (Tuttavia lo staff si è opposto a questa proposta e, dopo averci ripensato, io stesso ho lasciato perdere. L’apparire di fronte alla cinepresa come un “io del presente” inconfondibile non sarebbe stato un problema, ma se fosse [percepito come] un “io diverso”, abbellito dal narcisismo e da un po’ di timidezza, danneggerebbe solo il soggetto dell’opera).¹⁴²

Tra coloro che non hanno resistito a una lettura autobiografica dell’opera figurano Sorgenfrei¹⁴³ e Morita, il quale arriva a identificare Terayama sia con la figura del regista, sia con quella del critico cinematografico.¹⁴⁴ Si tratta forse dell’ennesimo depistamento messo in atto dal regista che, sin dai suoi primi componimenti poetici, ha attinto alla propria realtà interiore (ed esteriore), senza però farne un racconto personale, nè l’espressione di un ‘io’ specifico. Infatti, nel momento in cui questa esperienza personale viene messa al servizio del racconto per diventare “storia” (*monogatari*), l’io diventa una personalità fittizia, universale e particolare allo stesso tempo, come accade in *Den’en ni shisu*.¹⁴⁵ Questa strategia permette di riconfigurare la Storia da un’ottica relativa, rendendola malleabile attraverso la fitta rete di connessioni transmediali che si vengono a creare tra le varie opere.

Un esempio della relatività della Storia, intesa come movimento diacronico lineare, può essere rappresentato dal primo *tanka* del film, “Città dei carpentieri [...],” che sembrerebbe racchiudere la narrazione di una città immaginaria. Tuttavia, Ridgely ha notato

¹⁴¹ 「東京都新宿区新宿字恐山」 Terayama, “Den’en ni shisu”, p. 176.

¹⁴² 「二十年の私を俳優に託し、現在の私は私自身で演じよう、と思う。(しかし、この提案は、スタッフと反対と、私自身の再考の末、とりやめになる。カメラの前に立ちあらわれてくるのが、紛れもない〈現在の私〉であるならば問題ないが、いささかのテレとナルシズムによって粉飾された〈べつの私〉であるならば、作品の主題を損ねる岳だからである)」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 363.

¹⁴³ Cfr. Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 97.

¹⁴⁴ Cfr. Morita Norimasa, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji”, in *Waseda Global Forum*, Vol. 3, 2006, p. 56.

¹⁴⁵ Cfr. Nihon kindai engkishu kenkyūkai [Gruppo di ricerca sulla storia del teatro giapponese contemporaneo] (a cura di), *20-seiki no gikyoku II. Gendai gikyoku no tenkai* [I lavori teatrali del XX secolo, Vol. 2. L’espansione dei drammi contemporanei], Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002, p. 390.

che i nomi che compaiono nella poesia (*teramachi, komemachi, daikumachi*) erano quartieri realmente presenti sin dall'epoca Edo nella città di Aomori.¹⁴⁶ Come gran parte dei principali centri del Giappone però, anche Aomori è andata incontro negli anni sessanta a una rapida crescita urbana (con una conseguente omogeneizzazione) che ha portato, nel 1968, ad assegnare nomi più 'moderni' alle varie aree della città. Questo ha creato un interessante corto circuito temporale tra l'apparizione della raccolta di *tanka* nel 1965 e quella del film nel 1974. La domanda con la quale si conclude la poesia – che qui si è tradotta al singolare, ma che può anche intendersi come “non esistono forse questi quartieri?” - sarebbe apparsa retorica nel 1965 e le si sarebbe data una risposta affermativa. Nove anni dopo, però, con i cambiamenti occorsi nel frattempo, la risposta diventa negativa, in quanto “the time gap between the texts had fictionalized the rhetorical question.”¹⁴⁷

Terayama è consapevole di questa distanza creata dal passare del tempo e prende coscienza dell'estraneità di questa Aomori alla 'sua', realizzando infine che la nostalgia per il luogo natio - rappresentata dalla prima parte del film – non può che essere una costruzione fallace della memoria, la quale è sempre inaffidabile. L'espedito meta-cinematografico permette di etichettare facilmente la prima parte come *fiction*, una rappresentazione illusoria degli avvenimenti, d'altronde i ricordi sono sempre una ricostruzione fittizia, un 'film'. Perciò lo spettatore non può credere che la seconda parte sia più 'reale' o 'vera' della prima, se non affidandosi a una concezione sincronica del tempo, la cui percezione è personale e relativa. Terayama esemplifica questo sfasamento temporale sin dalla prima sequenza in movimento del film,¹⁴⁸ nella quale una bambina gioca a nascondino con altri coetanei che però, dopo la sua conta, escono dai loro nascondigli come adulti, una scena portata anche a teatro in *Shintokumarū*. La sequenza risulta essere ancora una volta l'elaborazione di un *tanka*, inserito nel film modificando leggermente l'originale: “Il demone del nascondino / invecchia / senza essere liberato / chi andrà a cercare / alla festa del paese?”¹⁴⁹ È il tempo a essersi fermato per la bambina o, piuttosto, sono gli altri a essere cresciuti più in fretta? In ogni caso, il ritorno alla propria adolescenza, o alla propria 'casa', è un ritorno impossibile perché non esistono 'posti identici'. Terayama non fornisce risposte, tanto che l'io-regista nel finale annuncia il

¹⁴⁶ Cfr. Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 166.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 166-167.

¹⁴⁸ Questa è preceduta da due *tanka* impressi su schermo nero e un *freeze frame* della scena del nascondino.

¹⁴⁹ 「かくれんぼ鬼のままにて老いたれば誰をさがしにくる村祭」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 143. L'originale contenuto nella raccolta recita: 「かくれんぼの鬼とかれざるまま老いて誰をさがしにくる村祭」 Terayama, *Terayama Shūji seishun kashū*, p. 124. Il “demone” nel nascondino giapponese è colui che conta.

fallimento del proprio piano, ma suggerisce forse l'unico modo per non dover sottostare alla 'dittatura' della Storia. Liberarsi dei propri ricordi, come annunciato in apertura, e arrivare all'auto-determinazione della propria storia personale, rende fondamentale la presenza della bugia - dell'auto-*fictionalizzazione* - perché "in realtà anche ciò che non è avvenuto fa parte della Storia,"¹⁵⁰ e fa parte di noi.

3.3.4. *L'uomo che cercava di fuggire dalla meridiana umana*

Centrale, all'interno di questa visione relativa del tempo, è un oggetto ricorrente nell'immaginario di Terayama, ovvero quell'orologio che permette di collegare il mondo (e il tempo) fittizio esterno a quello altrettanto illusorio della sfera dei rapporti familiari. L'orologio a muro laccato di nero (solitamente definito *hashiradokei*) segue un percorso transmediale simile al pettine scarlatto e connota la famiglia con una narrazione creata attraverso la ripetizione, anziché con l'accumulo di immagini. Anche in questo caso l'origine è autobiografica, è infatti proprio questo tipo di orologio a permettere a madre e figlio di riconoscere la propria casa, distrutta dopo i bombardamenti di Aomori nel 1945.¹⁵¹ Probabilmente per tale motivo è diventato, insieme al *butsudan*, l'elemento che più di tutti connota il focolare domestico nella sua opera.

Terayama sviluppa la simbologia dell'orologio nella raccolta *Den'en ni shisu*, nella quale sono presenti almeno tre *tanka* che lo citano esplicitamente, per poi riproporla ed elaborarla anche negli altri media. È presente a teatro, ad esempio, in *Garigari hakase no hanzai* nella forma di un orologio umano, metafora dell'imprigionamento a cui sono sottoposti gli spettatori, i quali non hanno la possibilità di avere una visione completa dello spettacolo che si articola in più 'stanze'. Gli orologi sono inoltre l'elemento centrale, presente in maniera quasi ossessiva, nel secondo cortometraggio di Terayama, *Kanshū*, nel quale è contenuta anche la celebre immagine della 'meridiana umana', con un uomo 'intrappolato' all'interno di un quadrante (Fig. 3.4). Il lavoro presenta inoltre sequenze nelle quali numerosi orologi a muro vengono distrutti, come a liberare dalla dittatura del tempo lineare chi li possiede. Attraverso questi tre media, Terayama elabora un sistema per il quale l'orologio (a muro, o umano) arriva a rappresentare il tempo imposto dall'Autorità, che l'individuo subisce passivamente fino a portarlo alla stasi, ma può anche simboleggiare il desiderio diacronico dell'uomo di ritornare a un passato che, come illustrato precedentemente, non esiste più.

¹⁵⁰ 「実際に起らなかったことも歴史の裡である」 Contenuta in: Itō, *Watakushi wa Terayama Shūji kō*, p. 69.

¹⁵¹ Cfr. Sorgenfrei, *Unspeakable Acts*, p. 49.

D'altronde, è l'autore stesso ad esplicitare la sudditanza dello sguardo dell'uomo al quadrante, affermando che quando l'individuo guarda un orologio vede semplicemente un oggetto che gli impone degli standard ai quali adeguarsi, non sta guardando il Tempo, il quale trascorre diversamente per ogni persona.¹⁵²



Fig. 3.4. La 'meridiana umana' dal cortometraggio *Kanshū* (1962). L'uomo è intrappolato all'interno di un tempo diacronico che lo porta alla stasi.

In *Den'en ni shisu* l'orologio a muro svolge un ruolo altrettanto centrale, nonostante solo un *tanka* che lo riguardi venga riportato testualmente nel film: “Rintocca di colpo / la pendola / che porta a vendere, / mentre la cinge di lato / traversando / la landa desolata.”¹⁵³ Questa poesia ha un valore particolare, in quanto è l'unica a non essere presentata in coppia con un altro verso, nonché l'ultima a comparire sullo schermo. Come la maggior parte dei *tanka*, anche il suddetto appare prima come testo, poi come voce fuori campo e infine viene collegato alle immagini, le quali consistono in uno zoom in avanti sul muro della casa dove una volta era appeso l'orologio e in una panoramica della madre che vaga sul Monte Osore tenendo stretto l'oggetto (un'immagine apparsa fugacemente anche in *Kanshū*). Con l'aggiunta della canzone che ne fa da sottofondo, nella quale è contenuto un richiamo diretto a

¹⁵² Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, pp. 152-153.

¹⁵³ 「売りにゆく柱時計がふいに鳴る横抱きにして枯野ゆくとき」 Ruperti, “Terayama Shūji”, p. 153. Originale contenuto in: Terayama, *Terayama Shūji seishun kashū*, p. 116.

Jashūmon,¹⁵⁴ la sequenza può essere letta come una reazione della madre alla fuga del figlio, un episodio tanto grave da mostrarla per la prima volta fuori dalla propria casa.

La donna cerca di riportare il giovane all'interno della sua dimensione temporale (rappresentata dall'orologio) una volta che il ragazzo decide di recidere il rapporto simbiotico con la madre. In un dialogo precedente tra i due è possibile comprendere la concezione del tempo all'interno della famiglia e la tensione che si viene a creare una volta riconosciuta l'esistenza di diverse temporalità: "Il tempo è meglio se lo si mette in un grande orologio e lo si appende alle colonne di casa. Metterlo in un orologio da polso e portarlo all'esterno è un pensiero assurdo. Prova a pensarci. Non ci siamo che noi due qui, madre e figlio. E se avessimo un tempo diverso cosa pensi che succederebbe?"¹⁵⁵ Le frasi della madre sono una risposta alla richiesta del giovane di comprargli un orologio da polso, un gesto che in questo contesto acquista un valore altamente simbolico, perché testimonia la sua volontà di appropriarsi di una propria temporalità e di staccarsi dalla famiglia.

In una ennesima declinazione dell'*obasute*, rimanere legato alla temporalità della casa corrisponderebbe all'impossibilità di "gettare la madre", la quale è la custode di questo tempo familiare in cui lei stessa si è 'rinchiusa'. D'altronde, l'abbandono della madre si rivela ancora una volta il tema principale dell'opera, quello che porta i due "io" protagonisti a pianificarne l'uccisione. Come dimostra la divisione del film in due parti, la discriminante è proprio la riuscita dello *iede* del giovane con la vicina di casa. Nella seconda versione - quella 'reale' - la fuga/uccisione fallisce e questo si riflette sull'io-regista che rimane ingabbiato in una sorta di eterno presente nel quale sarà per sempre legato alla madre, tanto da continuare a vivere con lei anche a Tōkyō.

Il rapporto con la madre e con le donne in *Den'en ni shisu* aderisce in maniera quasi perfetta all'analisi svolta in precedenza, ma può essere interessante analizzarlo per capire come avvenga il passaggio alla forma cinematografica. L'orologio a muro, così come il *butsudan* pulito ossessivamente dalla genitrice, rende tangibile l'assenza del padre che domina e intrappola madre e figlio in una temporalità opprimente e in uno spazio chiuso che

¹⁵⁴ "Sul Monte Osore pieno di orologi a muro / Io sono solo un figlio irrispettoso dei genitori / Quando morirai madre? / Uccellini che cantate al paradiso e all'inferno / fate che mia madre sprofondi nel sonno eterno"
「柱時計の恐山/ われは不孝の子なりけり/ 死んでくださいお母さん/ 地獄極楽呼子鳥/ 桜暗黒方丈記」 Terayama, "Den'en ni shisu", p. 167. Il richiamo è nella frase "Quando morirai madre?" ripetuta più volte anche nell'opera teatrale citata.

¹⁵⁵ 「時間はね、こうやって、大きい時計に入れて家の柱にかけとくのが一番いいんだよ。それを腕時計なんかに入れて外へ持ち出そうなんて、とんせもない考えだよ。考えてごらんよ。あたしたちは、母子たった二人しかいないんだよ。その二人が、べつべつの時計を持つようになったら、どうなるとおもってるの？」 Terayama, "Den'en ni shisu", p. 143.

diventa ventre materno, ma anche gabbia. Identificando l'orologio, un oggetto probabilmente appartenente all'epoca Taishō, con il padre, ne risulta che la temporalità della famiglia non appartiene alla modernità, ma è sospesa in un periodo nostalgico non più esistente,¹⁵⁶ che rivelerà nel finale la Shinjuku del 1974. La fuga dal paese natio si configura, quindi, come una fuga dalla madre, con la quale il rapporto è oppressivo e sessualmente ambiguo, i due dormono infatti uno vicino all'altra e in almeno tre scene la donna si avvicina fisicamente al figlio al di là delle convenzioni.

In *Den'en ni shisu* sono presenti, inoltre, due personaggi distinti che fungono da controparti femminili della madre. Kachō, la vicina di casa con la quale l'io-protagonista pianifica di scappare, rientra nell'archetipo della donna sessualmente desiderabile ma irraggiungibile, l'attrazione per la quale porta il protagonista a recidere il legame con la madre. Tra i due, però, c'è una corrispondenza ancora più forte che emerge da una frase del monologo nel quale Kachō racconta il suo passato: “Madre, per favore, torna in vita e partorisce un'altra volta.”¹⁵⁷ Un'affermazione simile è presente, quasi parola per parola, anche in *Shintokumarū* ed è tratta da una poesia di Nagai Zenzaburō.¹⁵⁸ Secondo Shimizu, per esprimere in immagini questo concetto, Terayama crea un parallelo tra la voce fuori campo della donna e le due bambole che scorrono sul fiume, sulle quali si riversano i sentimenti di Kachō. Viene così creato un legame astratto che utilizza un oggetto inanimato per esprimere in maniera più drammatica la tragedia vissuta dalla donna.¹⁵⁹ Nei *tanka*, invece, il destino di quest'ultima - e quello di sua madre - è celato dietro a una serie di espressioni poetiche, come quelle riguardanti il pettine scarlatto, che racchiudono un dolore poi trasposto nel film con la richiesta alla madre morta di partorirla di nuovo, poiché la sua vita è diventata ormai irrecuperabile.

La giustapposizione tra i sentimenti di Kachō e le bambole sul fiume crea inoltre un parallelo speculare con la scena dell'infanticidio, nella quale la donna interpretata da Niitaka Keiko lascia andare il proprio figlio 'maledetto' sull'acqua. In entrambi i casi, il fiume sembra poter condurre a un ripiegamento primordiale, a un ventre materno pronto a partorire

¹⁵⁶ A questo proposito c'è un *tanka* che esplicita la situazione temporale della famiglia limitata dall'assenza del padre: 「燭の火に葉書かく手をみられつつさみしからずや父の近代」 Il padre, che vive nell'età moderna (*kindai*), non permette agli altri membri della famiglia di vivere in quella contemporanea (*gendai*), condannandoli in un limbo. Cfr. Kuritsubo, *Terayama Shūji ron*, p. 182.

¹⁵⁷ 「母さん、どうか生きかえって、もう一度あたしを妊娠してください」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 158.

¹⁵⁸ 「おっかさんただもう一度だけぼくをにんしんしてください」 Dall'ultima lettera alla madre (母だけへの遺書) di Nagai Zenzaburō.

¹⁵⁹ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru*, p. 27.

nuovamente ma, come il ritorno alla propria casa natale, ancora una volta si tratta di un processo illusorio e impossibile che porta la donna alla pazzia. Il suddetto personaggio diventa la seconda figura femminile centrale per il ragazzo protagonista, in quanto nel finale del film arriva a incarnare la figura della prostituta-vampira, tipica del teatro di Terayama, che costringe l'“io di venti anni prima” all'iniziazione sessuale all'interno di un tempio sul Monte Osore. La storia di questa donna, che è la trasposizione del tema dell'*inugami* nel film, è quella che cambia maggiormente tra le due versioni, a sottolineare il rimosso dell'“io-regista che decide inconsciamente di cancellare la violenza subita dalla sua memoria, come sembrerebbe dimostrare anche l'assenza fisica dell'uomo adulto sulla scena.

Grazie al medium cinematografico, Terayama può mettere in scena quella contraddizione propria della raccolta di *tanka* – che si suppone espressione dell'io, seppur in Terayama non sia così – per la quale è presente il tema dell'*hahagoroshi*, senza che questo sia effettivamente messo in atto. Con il cinema, un medium che gli permette di incorporare al suo interno poesia, fotografia, musica e teatro, Terayama può creare una realtà parallela liberamente modellabile attraverso la quale coprire lo scarto tra realtà e finzione.¹⁶⁰ Nella prima parte del film, il rapporto con la madre è apparentemente offuscato dalla storia d'amore con la vicina che può portare lo spettatore a pensare che sia questo il fulcro narrativo della pellicola. Tuttavia, una volta che i due “io” si incontrano, e i rimandi tra i vari media utilizzati acquisiscono significato, diventa chiaro che è la madre l'oggetto dell'amore del quale si è trattato fino a quel momento, portando a una rappresentazione sfaccettata e problematica della famiglia. L'ultima scena del film rappresenta, infatti, uno stato d'animo complesso, nel quale si scontrano l'amore filiale e la necessità di rendersi indipendenti da esso. Terayama non risolve il dilemma, l'io-regista non riesce a uccidere la madre neppure all'interno del film, il quale non può che concludersi con una domanda, posta dalla voce fuori campo del protagonista: “Si può rifare tutto da capo partendo da qualsiasi punto. Non solo la madre, ma persino io non sono altro che il protagonista di una piccola storia inventata da me stesso. E poi questo è solo un film. Però io che non riesco a uccidere nemmeno una madre anche se dentro un semplice film, chi sono?”¹⁶¹

¹⁶⁰ Cfr. Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Kareidosukōpu no shinsekai*, [Terayama Shuji. Il nuovo mondo del caleidoscopio], Tōkyō, Bunka shobō hakubunsha, 2013, p. 116.

¹⁶¹ 「どこからでもやりなおしは出来るだろう。母だけではなく、私さえも、私自身が作り出した一片の物語の主人公にすぎないのだから。そしてこれは、たかが映画なのだから。だか、たかが映画の中でさえ、たった一人の母も殺せない私自身とは、いった誰なのだ!？」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p 176.

3.3.5. *Lo spazio libero del circo*

Il mondo del circo, e dei *misemono* in generale, al quale viene data una notevole importanza soprattutto nella prima fase del Tenjō sajiki, viene naturalmente rielaborato da Terayama anche per il cinema. Rappresenta, ad esempio, uno degli elementi dominanti di *Kanshū*, con la presenza di *bodybuilder* e nani, ma è in *Den'en ni shisu* che il suo ruolo diventa particolarmente rilevante e significativo. Al mondo libero e vitale del circo sono infatti dedicate numerose sequenze che si contrappongono dialetticamente alla temporalità chiusa e oppressiva della casa materna. In questa rappresentazione cinematografica del circo, e non solo, si possono indubbiamente rilevare influenze derivanti da Fellini - un regista che l'autore amava molto -, a partire da *I clowns* (1970), per ovvie affinità tematiche, passando per la variegata umanità rappresentata in *Amarcord* (1973), per arrivare infine a *8 ½* (1963), per la messa in scena della crisi creativa di un regista. Il film è comunque dominato dall'elemento del *pastiche*, non solo di media, ma anche di frammenti di cinema, soprattutto europeo. Morita, ad esempio, vede nella rappresentazione delle donne del villaggio vestite di nero figure che richiamano *The Tragedy of Macbeth* (Macbeth, 1971) di Polanski, o ritrova parte dell'"incomunicabilità" messa in scena da Antonioni nel breve segmento ambientato nel 'presente'. La partita a *shōgi* tra i due "io", scena dall'alta valenza simbolica, richiamerebbe infine quella a scacchi tra il protagonista e la Morte in *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo, 1957).¹⁶² Tuttavia, in *Den'en ni shisu* i richiami e le influenze si ibridano con elementi culturali giapponesi e poi ricontestualizzati all'interno dell'immaginario di Terayama, per dare vita a un mondo, e a una voce, indipendente.

Tornando al significato del circo in Terayama, e soprattutto alla sua funzione in *Den'en ni shisu*, è opportuno citare per esteso il ricordo di un episodio d'infanzia dell'autore. Il circo:

è la realizzazione pratica dell'"incoraggiamento alla fuga da casa" [*iede no susume*] da parte di persone che hanno ormai superato il confine dell'ordine, provocando la folla con tecniche artistiche pericolose. La prima volta che ho visto un orologio da polso in vita mia era sul polso villosso di un domatore di elefanti del circo. Quando dissi "Che orologio piccolo!", lui mi rispose ridendo: "Quello che c'è a casa tua è semplicemente appeso alla colonna, vero? Noi, così facendo, andiamo avanti col nostro tempo. Guarda, tutti qui portano un tempo [un orologio] diverso."¹⁶³

¹⁶² Cfr. Morita, "Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji", p. 56.

¹⁶³ 「危険な技芸を通して、群集を挑発する、すでに秩序を越境してしまった者たちの、〈家出のすすめ〉実践篇なのであった。私が生まれてはじめて腕時計というものを見たのは、サーカスの象使いの男の、毛深い腕だったが、《ずい分小さな時計だなあ》と私が言うと、象使いは《おまえの

Come si è discusso inizialmente, non si possono considerare attendibili le memorie di Terayama, tanto più che questo estratto appare per la prima volta nella rivista “Shingeki”, nel settembre del 1974, proprio il mese prima che Terayama iniziasse a girare *Den'en ni shisu*. Non è probabilmente un caso, quindi, che nel film sia presente una scena simile all'episodio sopra riportato e un dialogo tra il ragazzo protagonista e la “Donna cannone” (*kūki onna*, lett. “donna d'aria”) che ne ricalca chiaramente il modello:

Ragazzo: Ah, un orologio! È un giocattolo?

Donna cannone: Questo? È vero!

Ragazzo: Si muove.

Donna cannone: Qui lo hanno tutti.

Ragazzo: Davvero? Però se tutti hanno un orologio immagino che litigherete.

Donna cannone: Perché?

Ragazzo: Perché così non sapete a chi poter credere [...] Ognuno ha un orologio e tutti viaggiano insieme.¹⁶⁴

A questa scena segue la sequenza già descritta nella quale la madre cerca di convincere il ragazzo di non aver bisogno di un orologio da polso, in quanto i due condividono il tempo unico nella casa. Il circo si configura come una ribellione alle convenzioni sociali, una scheggia impazzita all'interno della quotidianità, simbolo di quella “degenerazione” (*taihai*) tipica del periodo Genroku (1688-1704) che ‘sporca’ la sacralità del teatro e vi porta il potere salvifico dello scandalo.¹⁶⁵ Ne risulta quindi un mondo libero, dove anche la sessualità viene vissuta in maniera gioiosa, come nella sotto-trama riguardante la “donna cannone” che instaura relazioni con il domatore e con il nano, il quale poi la lascia per una ballerina (Fig. 3.5). La donna incarna, inoltre, una ennesima sessualità ‘deviante’, rappresentata dal piacere derivante dall'atto di pompare aria nel suo costume, attraverso il quale inizia ‘sessualmente’ anche il ragazzo protagonista.

Il circo è l'espressione più ‘colorata’ della fuga da casa, tanto è vero che tutte le scene che lo riguardano vengono girate con un *mandara firutā*,¹⁶⁶ ovvero un filtro caleidoscopico

家のは、柱にくっついてるだけだろう」と、言って笑ったものだ。《俺たちはこうやって自分の時間を持ち歩いてるんだ。ホラ、みんな、べつべつの時間をはめている》」 Terayama, “Sākasu no seijigaku” [Le scienze politiche del circo], in Terayama, *Terayama Shūji chosakushū*, Vol. 5, p. 317.

¹⁶⁴ 「あ、時計だ。それ、オモチャ? /これ? 本物だよ。/動いている。/うちの一座じゃ、皆、持つてるよ。/へえ、でも、皆が時計持ってたら、喧嘩になるでしょう。/どうして? /だって、だれのを信用すればいいかわからないもの。(中略)一人で一つずつ時計を持っている。それで皆と一緒に旅行している・・・」 Terayama, “Den'en ni shisu”, p. 142.

¹⁶⁵ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 17.

¹⁶⁶ 「マンダラフィルター」 Kishida, “Jigoku e no aidentiti. ‘Den'en ni shisu’ satsuei nikki”, p. 156.

usato dall'operatore Suzuki Tatsuo che colora l'immagine in maniera anti-naturalistica, donandole una qualità allo stesso tempo onirica ed estremamente vitale. In un film nel quale la fallacia della memoria e la nostalgia per il luogo natio sono le tematiche principali, il circo risalta perché si configura come uno spazio *altro*, grazie alla sua qualità 'itinerante'. Spostandosi in continuazione, le persone del circo non hanno infatti bisogno di nessuna 'casa', non appartengono a nessun luogo, non hanno memorie da conservare perché la loro vita è legata a quella del circo, quindi all'esercizio e allo *spettacolo* che mettono continuamente in scena. Terayama pensa che siano individui che "si sono nascosti tranquillamente nella quotidianità della strada,"¹⁶⁷ dove hanno "gettato" le norme della società e affermato la propria individualità, simboleggiata dall'orologio che ognuno porta con sé. Invece che essere rappresentati come individui emarginati dalla quotidianità, e per questo discriminati, in Terayama rappresentano coloro che non vogliono, o non possono, adeguarsi agli standard imposti. Il mondo del circo è però evanescente e come compare all'improvviso nella vita del protagonista, altrettanto velocemente scompare, lasciando dietro il suo tendone il paesaggio infernale dell'Osorezan.

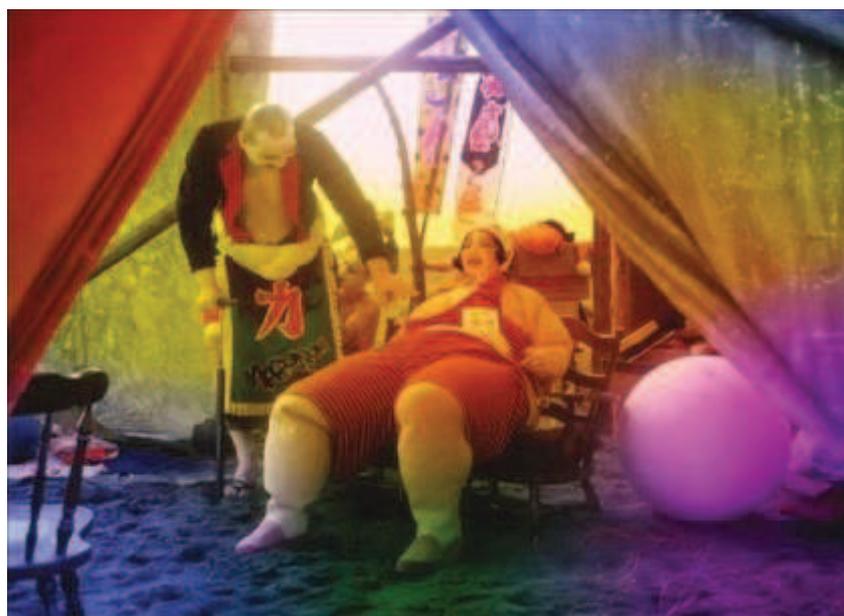


Fig. 3.5. In un tipico esempio del "baraccone delle meraviglie" di Terayama, la donna-cannone viene 'gonfiata' dal domatore di leoni, scatenando la gelosia del marito, un nano bodybuilder. All'obiettivo è stato applicato un filtro caleidoscopico che caratterizza tutte le scene dedicate al circo.

¹⁶⁷ 「ひっそりと市井の日常性のなかにかくれてしまった」 Terayama, "Sākasu no seijigaku", p. 316.

3.4. MADRE-INFERNO: CONCLUSIONI SUL *TERAYAMAGO*

Attraverso l'analisi di alcune tra le principali tematiche, figure e simboli dell'opera di Terayama, si è tentato di definire la rete di connessioni transmediali costruita dall'autore che va a formare quello che è stato denominato *Terayamago*. Nell'applicazione di questo sistema a *Den'en ni shisu*, si è presa come base d'analisi l'opera cinematografica e i tre progetti a essa correlati, per esplorare come poesia, teatro, fotografia, musica, e tutto l'immaginario creato da Terayama confluiscono al suo interno, andando a formare significati che si arricchiscono proprio in virtù dei suddetti collegamenti. Se dal punto di vista strutturale Terayama ha sempre cercato di forzare i limiti del medium che utilizza per scardinarne i confini e permettere un passaggio fluido tra i media, lo stesso procedimento viene applicato alle principali tematiche sin qui trattate. Il rapporto di amore e odio con la madre, l'illusorietà dei ricordi e della nostalgia per il paese natale, la devianza di *misemono* e travestiti, sono tutti elementi che nella sua opera non producono risposte e non hanno nessun carattere didattico, ma sono anch'essi fluidi e indeterminati.

Il rapporto con la madre, ad esempio, in *Den'en ni shisu* viene elaborato transmedialmente anche attraverso il *remediation* di fotografie nel flusso delle immagini. Proprio all'inizio del film, subito dopo la lettura dei primi due *tanka*, appare infatti la famosa foto della madre stracciata e ricomposta, la quale torna a più riprese nell'opera di Terayama e sarà inserita anche nel suo libro fotografico dell'anno successivo, *Terayama Shūji gensō shashinkan. Inugamike no hitobito*. Tra le numerose attività dell'autore, infatti, rientra anche la fotografia. Con questa raccolta, Terayama dimostra ancora una volta la capacità di creare intere narrazioni a partire da un singolo elemento che entra in relazione con altri suoi lavori. Elaborato tra il 1973-74, il libro è suddiviso in sei capitoli che esprimono in immagini statiche alcuni dei concetti della poetica di Terayama, utilizzando i personaggi ricorrenti del suo immaginario. Il primo, ad esempio, riflette, attraverso una serie di cartoline immaginarie spedite dal mondo, la sua celebre frase, precedentemente citata, "in realtà anche ciò che non è successo è parte della storia," mentre il terzo è dedicato a scene erotiche e ai nudi di "Toruko no Momo chan" (Momo dei bagni turchi),¹⁶⁸ una figura tra il reale e il fantastico divenuta celebre nell'opera di Terayama per essere la sua principale interlocutrice nei saggi sulle corse dei cavalli. I tre capitoli che seguono contengono una galleria di personaggi tipici dell'autore, con un immaginario dove erotismo e crudeltà, perversione e lirismo si intrecciano

¹⁶⁸ Con "Toruko" si intendevano negli anni sessanta case di piacere assimilabili ai moderni *soapland*.

inestricabilmente, come avviene nelle sue più celebrate opere teatrali. Ciò che qui interessa analizzare, però, è la seconda sezione, dedicata interamente all'adolescenza e alla madre, denominata *Minashigo no hanzai* (I crimine dell'orfano). Terayama vi inserisce sia fotografie d'infanzia, sia altre scattate appositamente e aventi per soggetto la propria madre, Hatsu, la quale viene *fictionalizzata* e resa 'personaggio', tanto da provocare la reazione furiosa della donna alla vista di didascalie nelle quali si racconta della sua - inventata - fuga d'amore con un ragazzo molto più giovane di lei.¹⁶⁹

La foto che compare in *Den'en ni shisu* è probabilmente una delle più celebri e consiste in un ritratto in bianco e nero della madre da giovane, strappato e poi ricomposto con un filo rosso, recante in alto a destra l'annotazione "Madre-Inferno" (*Haha jigoku*, Fig. 3.6). Nell'universo filmico di *Den'en ni shisu*, la foto può avere una triplice funzione: narrazione che arricchisce il discorso legato al rapporto con la madre, rappresentazione simbolica del concetto di memoria nel film ed elemento strutturale del *Terayamago*. Nel primo caso, si può leggere in questa immagine un intero rapporto filiale, caratterizzato da rabbia, pentimento e infine riconciliazione. Il lavoro di *remediation* effettuato sulla foto riesce infatti a renderla 'espressiva', facendo emergere chiaramente la soggettività dell'autore, in contrapposizione alla supposta 'oggettività' del medium fotografico. Nel film, però, questa immagine arricchisce transmedialmente anche il discorso sulla memoria e sui ricordi. Il tentativo di *ricostruzione* di un dato oggettivo (il volto della madre da giovane), effettuato attraverso quello strumento imperfetto che è la memoria (il filo rosso), porta inevitabilmente a un *collage* di parti che non potranno mai combaciare perfettamente, in una dimostrazione *materica* dell'impossibilità di tornare all'immagine iniziale (al paese natale o all'adolescenza). Infine, si può paragonare questo *collage* a quello realizzato attraverso i *tanka*, nei quali Terayama rielabora le poesie di autori contemporanei, così come le proprie.

La foto della "Madre-Inferno" è solo una delle tante inserite in *Den'en ni shisu*; foto e poesie vanno infatti a contrappuntare tutto il film, diventando parte integrante della sua grammatica transmediale:

One element of the translation of this tanka collection from text to screen appears to be a linking of tanka with photographs and prose with moving images. The tanka collection moved from short-form poems into prose narrative, and within the film we find a similar juxtaposition of stills or photographs with images flowing smoothly.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Cfr. Terayama H., *Haha no hotaru*, p. 126.

¹⁷⁰ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 154.

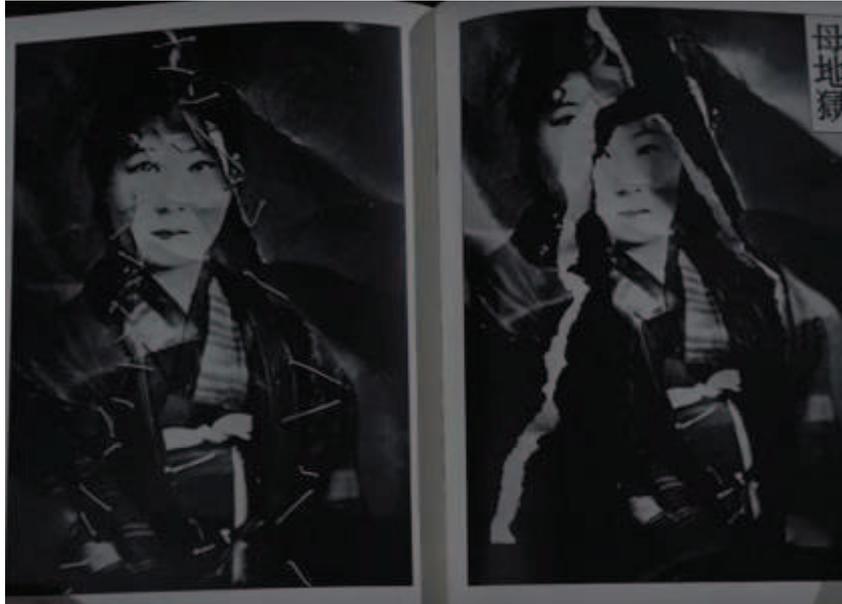


Fig. 3.6. Haha jigoku (*Madre-Inferno*). Dall'album fotografico Terayama Shūji gensō shashinkan. Inugamike no hitobito (1975). La foto della madre è strappata e ricomposta a simboleggiare il rapporto conflittuale con lei e la fallacità della memoria.

L'inserimento dei *tanka* e delle fotografie nel film corrisponde spesso a punti di svolta della narrazione, nella quale Terayama inserisce queste cesure con un effetto straniante, per evitare che il flusso delle immagini possa andare a formare una narrazione lineare e coerente, attraverso un processo che Kuritsubo chiama "immagini-tanka" (*tankatekina eizō*)¹⁷¹ e che si potrebbe paragonare alla punteggiatura di un testo. Terayama, infatti, rifiuta la narrazione tradizionale, preferendo piuttosto lavorare attraverso i richiami tra i vari media. Lo sguardo dello spettatore è inevitabilmente portato a pensare di organizzare coerentemente le immagini, ma ogni volta che il fruitore pensa di poterle interpretare, l'autore frustra le sue aspettative ed effettua una cesura, la più importante delle quali è naturalmente l'interruzione del film stesso. Infatti, più lo spettatore cerca risposte all'interno delle immagini, più si allontana dal sistema transmediale di Terayama, il cui obiettivo è piuttosto quello di portare chi guarda a interrogarsi sui concetti messi in scena, attraverso un'attiva ricerca delle corrispondenze tra i media utilizzati. Nel film questo viene esemplificato, ad esempio, dalla costante riproposizione di immagini dominate dal rosso intenso, di cui si tingono il lago, il sole, i fiori, in un continuo rimando al sangue e alla morte che si collega al mondo infernale dell'Osorezan e al rapporto con la madre. L'interazione di questi elementi, all'apparenza scollegati e anti-narrativi, crea infatti uno spazio dialettico nuovo, un linguaggio 'sciamanico' - l'autore lo

¹⁷¹ 「短歌的な映像」 Kuritsubo, *Terayama Shūji ron*, p. 169.

paragona a una *itako* -¹⁷² in grado di evocare i ‘fantasmi’ inquieti di Terayama, ovvero quei media che, piegati alle regole del *Terayamago*, aleggiano nelle immagini fino a farsi presenza tangibile e significante.

Come si tenterà di elaborare nel capitolo successivo, questo sistema raggiunge la sua massima efficacia nei cortometraggi, i lavori più sperimentali del Terayama regista, nei quali può dare libero sfogo all’interazione fluida tra i media, abbandonando qualsiasi residuo di testo o di narrazione, alla quale sono in qualche modo soggetti i lungometraggi. L’applicazione nei suoi lavori brevi delle teorie teatrali riguardanti il rapporto con lo spettatore fa infatti emergere che:

Terayama understood the medium-specific characteristics of cinema, such as the material presence of a film print and the projection of light, to possess the ability to interact and resonate with qualities deemed distinct to the medium of theatre. He added the ingredients of impulse, spontaneity and liveness, qualities that usually adhere more certainly to theatre, at the actual projection of his films to challenge the passivity of film projection.¹⁷³

Questa capacità di comprendere le qualità fondanti di un dato medium permette a Terayama di sovvertirne le regole interne e sfidarne i confini. L’applicazione di tale principio a numerosi media, manipolati e fatti interagire fra loro, costituisce il motivo per il quale l’autore può essere considerato la figura più rappresentativa delle dinamiche intermediali che si verificano tra cinema e teatro negli anni sessanta e settanta. Si tratta, infatti, di un periodo nel quale la *New Wave* e l’*angura* tentano di riformare i rispettivi mezzi espressivi aprendosi a nuove forme artistiche. Tale rinnovamento è reso possibile proprio dall’emergere di pratiche intermediali, favorite dall’esistenza di uno spazio performativo comune come Shinjuku e dalla straordinaria contiguità tra arte e realtà coeva. Nel suddetto contesto, Terayama è stato l’unico a sperimentare in maniera continuativa questi e altri media, permettendogli di elaborare un sistema personale e auto-sufficiente, il *Terayamago*, l’espressione più fulgida dell’arte intermediale del periodo.

¹⁷² Cfr. *Ivi*, p. 155.

¹⁷³ Ross, “Projection as performance”, p. 261.

Capitolo IV

(NESSUN) POSTO PER GLI SPETTATORI

L'avvicinamento dello spettatore allo schermo e il 'cinema partecipato'

4.1. Il rapporto con lo spettatore nelle teorie teatrali di Terayama

Il rapporto con lo spettatore è stato per Terayama uno dei punti principali su cui concentrare le proprie opere, soprattutto a partire dagli anni settanta. Non è un caso che nel suo primo testo di scritti teatrali – *Meiro to shikai. Waga engeki* (迷路と死海・わが演劇, Il labirinto e il Mar Morto. Il mio teatro),¹ pubblicato nel 1976 – la prima sezione sia dedicata proprio al *kankyakuron*, la “teoria dello spettatore” nella quale esplicita la funzione che il teatro dovrebbe rivestire, principalmente in funzione di chi lo guarda. È però sbagliato per Terayama ragionare in termini di “chi guarda” e di “chi è guardato” in quanto: “In qualsiasi situazione noi non possiamo che creare solo metà dell’opera. L’altra metà la realizza il pubblico.”² Quest’ultimo infatti non deve essere relegato su un piano di inferiorità rispetto al palcoscenico e limitarsi a un ruolo passivo; è il motivo per il quale Terayama contesta il carattere didattico di cui Brecht e lo *shingeki* - che scimmiotta la vita - investono il teatro, trasformando il pubblico in un semplice ‘studente’, separato dalla realtà teatrale dell’opera.³ Lo spettatore non deve guardare e imparare, ma deve interagire, vivere il teatro come un’esperienza per creare quei cosiddetti “incontri” (出会い, *deai*) che permettono la nascita della drammaturgia.⁴

¹ Nel presente lavoro viene utilizzata la seguente versione del testo: Terayama Shūji, “Meiro to shikai. Waga engeki”, in Terayama, *Terayama Shūji chosakushū*, Vol. 5, pp. 331-397.

² 「私たちはどんな場合でも、劇を半分しか作ることはできない。後の半分は観客が作るのだ」 Terayama, “Meiro to shikai. Waga engeki”, pp. 343-344.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 349-350. Sas contesta però a Terayama una visione distorta del teatro di Brecht. Cfr. Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, pp. 114-117.

⁴ Terayama, “Meiro to shikai. Waga engeki”, p. 341. Il concetto di *deai* è molto diffuso nelle arti giapponesi del dopoguerra anche grazie al lavoro svolto su questo tema dal filosofo Watsuji Tetsurō negli anni trenta. Per un discorso più esaustivo su questo aspetto si veda il capitolo “Theories of Encounter: Breaking the Everyday” in Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, pp. 97-126.

4.1.1. La ‘teoria dello spettatore’ (kankyakuron) e prime applicazioni

Le modalità attraverso le quali realizzare gli incontri vengono elaborate da Terayama in più fasi. La prima si potrebbe individuare tra l’inizio della sua carriera teatrale e l’apertura del “Tenjō sajikikan” nel 1969, in opere che utilizzano soprattutto attori non professionisti - e che per questo si può dire portino sul palcoscenico il pubblico stesso (i dilettanti quindi) - con l’esempio già analizzato di *Sho o suteyo. Jidai wa saakasu no zō ni notte*, prima opera presentata nel teatro della compagnia, può essere considerato un anello di congiunzione tra la fase appena descritta e la successiva. Gli attori salgono a turno su un ring/palcoscenico dove si svolgono otto riprese/atti durante i quali si rivolgono direttamente agli spettatori, per poi unirsi al ‘coro’ - collocato nella platea - di questa “opera-musical” (*ongakugeki*) che Terayama definisce “un’adunata spirituale.”⁵ Non c’è ancora però un vero coinvolgimento del pubblico, come invece avviene nel successivo *Garigari hakase no hanzai*, nel quale “il Tenjō sajiki ha negato completamente i ‘posti per gli spettatori’”, tanto da essere la prima opera di Terayama a venire definita “teatro partecipato” (*kankyaku sanku geki*).⁶ La distinzione tra palco e platea viene annullata, il rapporto tra attori e spettatori reso paritario e l’edificio-teatro diventa un grande set diviso da tende che rappresentano le varie stanze di una casa. Gli spettatori - che Terayama in questo caso definisce “visitatori” (*hōmonsha*)⁷ - vengono separati e fatti sedere nelle diverse stanze, dove le scene si svolgono simultaneamente in modo tale che il pubblico abbia solo una visione parziale dell’opera, come, sembra dire l’autore, l’essere umano la ha della propria vita. In questo modo Terayama traduce sul palco la sua concezione della Storia, per la quale anche le cose che non sono avvenute fanno parte di essa,⁸ facendo intuire allo spettatore che le scene che non riesce a vedere esistono e devono essere ricostruite attraverso la propria immaginazione. Nel finale tutti gli attori abbandonano il palco, le tende di separazione vengono rimosse e quello che rimane è solo il pubblico. Il finale rende quindi esplicito, unitamente al rifiuto di una storia lineare e all’assenza del personaggio del titolo, come l’agente principale sia proprio l’immaginazione dello spettatore. Il proposito dell’opera infatti “is not to reassure, entertain, or enlighten but to undermine and undercut both narrative

⁵ 「魂の集会」 Terayama Shūji, “Jidai wa saakasu no zō ni notte” [L’epoca a cavallo degli elefanti del circo], in *Eiga hyōron*, Vol. 26 (5), Maggio 1969, p. 86.

⁶ 「天井桟敷は〈観客席〉を完全に否定した」 「観客参加劇」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 4, p. 395.

⁷ 「訪問者」 *Ibidem*.

⁸ Cfr. Itō, *Watakushi wa Terayama Shūji kō*, p. 69.

structures and constructs of reality,”⁹ dando l’avvio a quella teatralizzazione del reale che raggiungerà l’apice negli *street play*.

Sempre nel 1969 Terayama effettua la prima trasferta internazionale con la compagnia e rimane impressionato dall’avanguardia europea, in particolare dal teatro di Jerzy Grotowski. Questo si riflette, a partire da *Garigari hakase no hanzai*, in opere che rielaborano il rapporto con il pubblico, il quale viene costantemente chiamato in causa, costretto a interagire con gli attori, con forme molte spesso provocatorie, quando non addirittura violente. Gli “incontri” possono infatti tramutarsi in esperienze traumatiche, nelle parole di Sas:

In Terayama’s view, encountering the other can be a destabilizing and painful process that threatens the fundamental boundaries of the self. Even with the best of intentions, the ideal of connection with others is difficult to achieve and to tolerate. People understandably cut themselves off from it, Terayama argues, preserving their stability and protecting themselves from the connection theater aims to provoke.¹⁰

Nella costruzione del ‘Sé’ in rapporto con l’‘Altro’ entra in gioco un meccanismo che opera per separazione, la stessa che c’è tra spettatore e attore. Gli incontri vanno quindi ‘provocati’ e gli incidenti risultanti, soprattutto negli spettacoli europei, rappresentano per Terayama una sfida ai confini che l’individuo erige per auto-definirsi, nella convinzione che: “Non voglio essere guardato da migliaia di occhi, ma vorrei incontrare migliaia di persone. Perché sono un’esistenza interconnessa e quello che crea queste connessioni non è altro che la forza dell’immaginazione teatrale.”¹¹ Si è già detto della componente meta-teatrale di *Jashūmon* nel cui finale gli attori denunciano la finzione della messa in scena, distruggono il set e invitano gli spettatori a unirsi a loro.¹² Il senso dell’opera però non sarebbe completo senza la presenza altrettanto fondamentale dei *kuroko*, i quali non solo manovrano i personaggi, ma si aggirano per la platea cercando di provocare e manipolare gli spettatori come fossero parte della rappresentazione. Ad esempio, ancora prima che gli attori salgano sul palco, i *kuroko* sono protagonisti di una ‘scena’ nella quale una donna - apparentemente una comune spettatrice - viene trascinata a forza dietro le quinte, mentre in un’altra un uomo viene

⁹ Gillespie; Rolf, *Alternative Japanese Drama*, p. 231.

¹⁰ Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, p. 109.

¹¹ 「私自身が関係的存在ほかならず、その関係を組織しているのが、演劇的な想像力だ」 Terayama, “Meiro to shikai. Waga engeki”, p. 350.

¹² Si legga, ad esempio, l’esaustivo resoconto dell’opera in: Jennifer Merin, “Terayama’s ‘Jashumon’”, in *The Drama Review*, Vol. 16 (3), Settembre 1972, pp. 103-114.

prelevato dal suo posto per “fargli indossare i vestiti di scena e renderlo un ‘personaggio’.”¹³ Tra gli incidenti più famosi riguardanti quest’opera c’è sicuramente quello verificatosi a Francoforte nell’ottobre del 1973, quando il critico teatrale Roland H. Wiegenstein e la moglie cercano di abbandonare il teatro, a disagio con una rappresentazione che stava diventando troppo ‘reale’, ma vengono fermati in maniera energica dai *kuroko*, facendo degenerare la discussione.¹⁴

Terayama afferma che, dalla comparsa di Artaud in poi, il “posto per il pubblico” non può essere più considerato una “zona sicura” (*anzen chitai*).¹⁵ Questo concetto viene messo in pratica nelle sue opere successive, nelle quali il contatto - sia verbale che fisico - con lo spettatore provoca dei veri e propri *shock* che portano a reazioni anche violente o che trasmettono ansia, paura e claustrofobia. La sua è una sfida al medium come quella lanciata da *Le balcon* (Il balcone, 1957) di Jean Genet - autore influente per Terayama e citato esplicitamente in questo contesto -¹⁶ che consiste nel mettere in discussione il confine tra finzione teatrale e realtà attraverso l’esplorazione del concetto di crimine. L’opera in cui questo è più esplicito è *Ahen sensō* (阿片戦争, La guerra dell’oppio, 1972) dove allo spettatore “viene presentata la realtà per poi intrappolarlo progressivamente nella finzione. Proprio quando pensa di essersi svegliato di nuovo dalla finzione ed essere tornato nella realtà si verifica un’inversione che lo fa rendere conto che si trattava dello spazio teatrale.”¹⁷ Qui gli spettatori devono andare alla ricerca di un certo Han (scritto con il primo *kanji* della parola “crimine”, *hanzai*), in un’opera che concepisce

the labyrinth as a theatrical space. The play is born out of the audience’s own search for the exit. The trapped audience, searching for the exit, was a symbolic metonymy for the labyrinth, equivalent to the audience’s search for the characters in a stageless theatre. A theatre is no longer a set of facilities especially designed for performance, with seats and a stage. It is a "place" in which to seize the opportunity to seek a shared experience. But it is also a flexible span of time.¹⁸

¹³ 「引きずりあげられた観客はこの劇の衣裳を着せられて、〈登場人物〉に仕立てあげられてゆく」 Terayama Shūji, “Jashūmon”, in *Eiga hyōron*, Vol. 29 (4), Aprile 1972, p. 106.

¹⁴ Terayama utilizza proprio questo episodio, e la conversazione avvenuta successivamente con lo stesso critico, per introdurre il *kankyakuron*. Cfr. Terayama, “Meiro to shikai. Waga engeki”, pp. 335-341.

¹⁵ 「安全地帯」 Terayama, “Meiro to shikai. Waga engeki”, p. 341.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁷ 「現実をもちこんで来て、次第に虚構にからめとられていって、再び虚構から醒めて現実にもどったと思ったとき、そこは劇場空間の中だったというように逆転する」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 348.

¹⁸ Terayama, “Manifesto by Shuji Terayama”, p. 86.

Il pubblico deve quindi muoversi all'interno dello spazio scenico alla ricerca del dramma, dei personaggi, dell'uscita, del crimine. Durante questa ricerca gli spettatori vengono separati e coinvolti in varie esperienze: chi viene chiuso in una stanza, chi legato a una sedia e fotografato, chi riceve un lavaggio dei piedi. Terayama concepisce l'esperienza in maniera talmente immersiva da allestire addirittura una scena, nella versione presentata ad Amsterdam, dove il pubblico è invitato a bere una zuppa nella quale è stato segretamente sciolto del sonnifero. Nell'idea dell'autore questo avrebbe portato gli spettatori, una volta svegliatisi, a domandarsi se quello che avevano vissuto fosse stato reale o meno. Infatti "il dramma acquisisce nuovi significati non attraverso una preparazione anticipata, ma grazie alla possibilità di una costruzione mutuale [e] viene creato dalla casualità degli incontri".¹⁹ Tale espediente permette di capire la concezione estrema del teatro da parte di Terayama che lo considera non una storia da seguire, ma un'esperienza unica e mai ripetibile. Questo spiega anche le plurime versioni esistenti per quasi tutte le sue opere (soprattutto se rappresentate all'estero), in una strategia che rifiuta il mito del teatro vissuto come esperienza collettiva per riportarlo a una dimensione assolutamente personale.

Le opere in cui questa dimensione di 'esperienza individuale' è più evidente sono quelle definite *mienai engeki* (teatro invisibile) e, in particolare, *Mōjin shokan*, nella quale il pubblico viene rinchiuso in uno spazio completamente buio insieme agli attori. Nonostante si configuri come un'opera opposta agli *street play*, contrapponendo allo spazio aperto dei primi l'essere "rinchiusi in una stanza chiusa,"²⁰ l'esperienza dello spettatore e il forte legame che con esso si sviluppa, rimangono comunque il fulcro dell'opera, in quanto:

Terayama's troupe continuously worked to introduce elements of uncertainty, danger, and chance into the performative process. Placing matches in the audience's hands, Tenjō sajiki opened the performance to chance illuminations or conflagrations and also, importantly, *elicited spectators' complicity in the events they witnessed*.²¹

Questa volta, però, il *deai* con lo spettatore viene realizzato escludendo la vista ed esaltando tutti gli altri sensi, contravvenendo così alla concezione generale che vuole gli occhi come organo privilegiato per poter fruire dell'esperienza artistica. L'intento di Terayama è infatti quello di portare 'alla luce' l'essenza spirituale e psicologica del rapporto esistente tra teatro e

¹⁹ 「劇はあらかじめ準備されているのではなく、相互創造の機会を持って、意味を再生する。(中略) 出会いの偶然性の中で生成される」 Terayama Shūji, "Ahen sensō" [La guerra dell'oppio], in *Eiga hyōron*, Vol. 30 (4), Aprile 1973, p. 126.

²⁰ 「密室に閉じこめる」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 352.

²¹ Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, p. 57. Corsivo dell'autore.

spettatore, togliendo a quest'ultimo la possibilità visiva di distinguere la separazione tra palco e platea. Quest'opera, oltre a rappresentare un'esplorazione del concetto di oscurità e di memoria, costituisce anche una ulteriore provocazione nei confronti dello spettatore che non può subire il buio passivamente, ma è sfidato a 'vedere' e ad agire sulle figure che si aggirano per lo spazio scenico, attraverso l'affinamento dei propri sensi, l'udito e il tatto su tutti. Gli attori rappresentano una sorta di 'minaccia' per il pubblico, tanto da destare scandalo in Olanda quando alcune spettatrici vengono importunate fisicamente.²² L'esperienza è designata ancora una volta per provocare reazioni emotive forti, in questo caso accentuate dalla completa oscurità ottenuta anche ignorando le norme di sicurezza, con la copertura dei segnali delle uscite di emergenza. Allo stesso tempo però *Mōjin shokan* stimola l'immaginazione dei partecipanti che devono ricostruire una storia 'invisibile' attraverso gli altri sensi.²³

Contatti con il pubblico, soprattutto attraverso figure che rimandano ai *kuroko*, si verificano anche in *Hashire Merosu* e *Aru kazoku no chi no kigen* mentre particolari divisioni del palcoscenico che limitano la visione dello spettatore richiedendogli un particolare sforzo immaginativo sono presenti in *Ekibyō ryūkōki*, *Nuhikun*, *Remingu* e *Hyakunen no kodoku*. Le opere della seconda metà degli anni settanta sono infatti caratterizzate da spettacoli su larga scala che rendono scoperto e visibile il sistema-teatro tradizionale, mettendo quindi in discussione il ruolo dello spettatore. La forma provocatoria con la quale Terayama approccia il pubblico - applicata successivamente anche al cinema - intende eliminare le 'frontiere artificiali' tra il teatro e la realtà: "When my actors do something outrageous as part of the play, or get beaten up by the spectators, those frontiers are eliminated. I'm pleased by this."²⁴

Una delle opere che, sin dal titolo, fa del rapporto opera-spettatore il suo perno è *Kankyakuseki* (観客席, Il posto dello spettatore, 1978), il quale è un *sanka geki* ("dramma partecipato") nel quale lo spettatore contribuisce alla realizzazione dell'opera che arriva a problematizzare il meccanismo del "posto per lo spettatore". L'esistenza stessa di tali posti rende il pubblico un elemento esterno al dramma e non permette nessun tipo di mediazione o

²² Secondo il racconto della performance di Patricia Marton: "At one point, a stagehand sat down on this writer and refused to move; after repeated efforts, verbal and physical, she finally managed to shove him off. At another time, an actress was flung off the *hanamichi*, breaking the nose of one of the spectators with the impact of her head.", in Patricia Marton, "Terayama's 'Blind Man's Letter'", in *The Drama Review*, Vol. 19 (1), Marzo 1975, p. 114.

²³ Una parte narrativa è presente solo nella terza versione dell'opera, definita *Shanghai hen*, portata in scena per la prima volta nel luglio del 1974 a Tōkyō.

²⁴ Khaznadar; Deák, "Tendencies and Prospects for Third World Theatre", p. 50.

di scambio tra chi guarda e chi viene guardato.²⁵ Terayama abbatte questa barriera in quindici scene fortemente meta-teatrali, interamente incentrate sul rapporto con lo spettatore, nelle quali destituisce il palcoscenico della sua autorità portando l'intero edificio teatrale a diventare parte dell'opera. Gli attori sono infatti nascosti all'interno della platea e spingono all'azione i loro vicini di posto, instillando il dubbio su chi siano gli "attori che recitano la parte dello spettatore" e chi gli "spettatori che recitano la parte dell'attore."²⁶ Questo permette di dare vita a un meccanismo che "è coinvolgimento forzato, agitazione in cui viene messa in discussione la visione e il sistema consolidato che vorrebbe lo spettatore presenza trasparente, ininfluente, passiva."²⁷ Un'idea che, come si vedrà, viene ulteriormente elaborata una volta applicata al medium cinematografico.

4.1.2. *Shigaigeki: la teatralizzazione della città*

Si è già discusso della necessità dell'*angura* di portare il teatro fuori dall'edificio teatrale tradizionale, sia come forma di rivolta contro lo *shingeki*, sia come riflesso di un periodo politico particolarmente movimentato, caratterizzato dalle dimostrazioni nelle strade – *all'aperto* - degli studenti in protesta. Nascono così i vari tendoni itineranti di Kara e Satō, i piccoli teatri, le performance di gruppi come l'Hi Red Center e, non ultimi, gli *shigaigeki*, in inglese definiti *street play*.²⁸ Questi rappresentano l'ultimo sviluppo di quella tendenza di avvicinamento allo spettatore palesata da Terayama in *Garigari hakase no hanzai*. Gli *shigaigeki* hanno ricevuto un forte stimolo dalla stagione della contestazione giovanile.²⁹ Terayama, infatti, si interessa alle dimostrazioni del biennio 1968-69 soprattutto per il loro valore performativo, pur non avendo mai aderito al movimento, di cui ha anzi negato il valore pratico. Da menzionare è, però, anche l'influenza ricevuta dalle avanguardie europee e americane, apprezzate e assorbite dall'autore nelle sue frequenti trasferte all'estero, che gli hanno permesso di essere il primo in Giappone a organizzare eventi di simili proporzioni. Tra le fonti di ispirazione che hanno contribuito a plasmare la sua idea di *shigaigeki* si può ad esempio annoverare Allan Kaprow, con il pionieristico *18 Happenings in 6 Parts* (id., 1959), mentre nell'elaborazione del rapporto con lo spettatore riecheggiano gli esperimenti di Peter

²⁵ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 24.

²⁶ 「観客を演じている俳優」「俳優を演じている観客」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 334.

²⁷ Ruperti, "Terayama Shūji", p. 179.

²⁸ In giapponese 「市外劇」. In italiano si parla, in maniera fin troppo generica, di "teatro di strada".

²⁹ Cfr. Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 55.

Handke con *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (Insulti al pubblico, 1966) e del Living Theater con *Paradise Now* (id., 1967).³⁰

In giapponese il teatro all'aperto viene identificato con il generico *yagaigeki* ("rappresentazione teatrale all'aperto") o con il termine *gaitōgeki* ("teatro di strada"), ma gli *shigaigeki* di Terayama, cinque realizzati tra il 1970 e il 1975, differiscono da entrambi. Come nota Senda, infatti, essi superano la dinamica della rappresentazione teatrale tradizionale per spingersi fino ai territori dello *jiken* ("incidente", ma anche "avvenimento").³¹ L'autore impianta infatti il germe del dramma teatrale all'interno della quotidianità come agente esterno, creando situazioni che mescolano realtà e finzione in modo che "l'obiettivo principale del Tenjō sajiki sia la rivoluzione del principio di realtà della quotidianità senza passare per la politica."³² Si oppone cioè al "teatro della rivoluzione" per proporre piuttosto una "teatralizzazione della rivoluzione" (*kakumei no engekika*), attraverso forme provocatorie e quasi violente. Anche queste opere infatti non mancano di creare scalpore - come *Iesu* (イエス, Yes, 1970) che arriva a sfociare quasi nella guerriglia urbana - fino a diventare veri e propri casi di turbamento dell'ordine pubblico come *Nokku* che *coinvolge* quasi mille persone nell'arco di due giorni provocando 'incidenti' che scioccano le persone a tal punto da richiedere l'intervento della polizia. In *Iesu*, il primo di questi esperimenti, gli spettatori vengono trasportati *fuori* dal teatro e fatti salire su un autobus con i vetri oscurati. Arrivati in un complesso residenziale vengono condotti nell'appartamento di una coppia che sta cenando, la quale viene intervistata dalla 'guida' del gruppo, mentre gli spettatori assistono tra lo stupore e il disagio. Solo alla fine i due si rivelano attori, rimuovendo i confini tra la realtà urbana e la finzione teatrale, intrecciandoli in modo tale che il teatro penetri nella quotidianità e viceversa. Proseguendo su queste coordinate, Terayama sviluppa poi *Tōkyō reinen* (東京零年, Tokyo anno zero, 1970), il già discusso *Jinriki hikōki Soromon* (l'unico riproposto in varie versioni, anche all'estero) e *Chikyū kūdō setsu* (地球空洞説, Racconto dalle cavità della Terra,

³⁰ Berthune rileva inoltre una spiccata somiglianza tra le principali caratteristiche di *Nokku* e i lavori di Augusto Boal con il suo "Teatro degli oppressi" formulato nel 1973, due anni prima dell'opera di Terayama, ma successivo ai primi esperimenti dell'autore giapponese con gli *shigaigeki*. Entrambi, comunque, concepiscono lo spettatore in un ruolo attivo e lo coinvolgono nella realizzazione dell'opera, tanto da portare Boal a coniare il termine *spect-actor* per indicare la figura dello spettatore-attore. Cfr. Berthune, "Review of 'Alternative Japanese Drama' by Robert T. Rolf; John K. Gillespie", p. 149:

³¹ Cfr. Senda, *Butai wa kataru*, p. 58. La parola *jiken* (事件) viene utilizzata sempre in presenza di qualche avvenimento violento o criminale come si è visto in questo stesso lavoro per l'*Asama sansō jiken*, il *Komatsugawa jiken*, lo *Yodogō jiken*, il *Sumatakyō jiken*, ecc...

³² 「演劇実験室天井敷の主目的は、政治を通さない日常の現実原則の革命である」 Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 55.

1973) in progetti sempre più ambiziosi con i quali “Terayama Shūji ci ha insegnato a rivalutare la città quotidiana con gli occhi originali della non-quotidianità.”³³

L'ultimo di questi esperimenti è *Nokku*, un imponente *shigaigeki* che ha luogo tra il 19 e il 20 aprile 1975 per una durata di trenta ore, sviluppandosi in trentatré differenti *location* situate nel distretto di Suginami (divise soprattutto tra Asagaya e Kōenji). L'opera, 'diretta' da Gen Kazuma, è scritta da Terayama e Kishida Rio, ma andrebbe ascritta all'intero Tenjō sajiki, poiché il copione è costituito solo da battute scollegate fra loro sulle quali gli attori possono improvvisare anche in base alla reazione degli spettatori. *Nokku* racchiude tutte le problematiche trattate dalla troupe in questo periodo: la destituzione del ruolo dell'autore, l'indipendenza dal testo scritto e dall'edificio teatrale, l'importanza della fisicità degli attori e, naturalmente, il rapporto con lo spettatore, il quale non è più tale, ma diventa co-creatore della *performance* e, allo stesso tempo, attore ed 'esploratore'. Come avvenuto in occasione di *Soromon*, ai partecipanti viene consegnata una mappa sulla quale sono segnati i luoghi e gli orari dei vari *eventi*, dando la possibilità a ognuno di creare il proprio percorso teatrale (Fig. 4.1). Come nota Senda - uno degli spettatori 'consapevoli' di questo evento unico - nessuno può avere una visione d'insieme dell'opera, data l'impossibilità di assistere a tutte le sue installazioni, spesso contemporanee.³⁴ Sfidati a cercare il 'teatro' all'interno dello spazio urbano, i partecipanti sono invitati a guardare la quotidianità con occhi nuovi, arrivando a mettere in dubbio la realtà e a interrogarsi su cosa costituisca l'elemento teatrale o fittizio all'interno della stessa.³⁵ L'apice viene probabilmente raggiunto in una delle 'scene' più famose, quella che si svolge all'interno di un *sentō* ("bagno pubblico"), nel quale Terayama raggiunge la perfetta identificazione tra attore e spettatore. Le persone - nude e dunque uguali tra loro - non hanno la possibilità di riconoscersi e capire quale sia la performance fino a quando gli attori non iniziano a recitare battute vagamente *nonsense*, rivelando in questo modo la loro identità.³⁶

³³ 「日常の街並みを新鮮な非日常の目で見直す術を、寺山修司の市街劇は教えてくれたのだった」
Ivi, p. 36.

³⁴ Cfr. Senda, *The Voyage of Contemporary Japanese Theater*, p. 56.

³⁵ Senda ad esempio racconta di aver scambiato un normale negozio di orologi per una di queste *performance*.
Ivi, p. 57.

³⁶ Sorgenfrie considera però questa 'scena' poco riuscita perché “rather than breaking down walls and creating 'family', the bathhouse sequence destroyed a preexisting sense of interconnectedness [...] The end result of *Knock* may very well have been the opposite of Terayama's goal”. Sorgenfrie, *Unspeakable Acts*, p. 146.

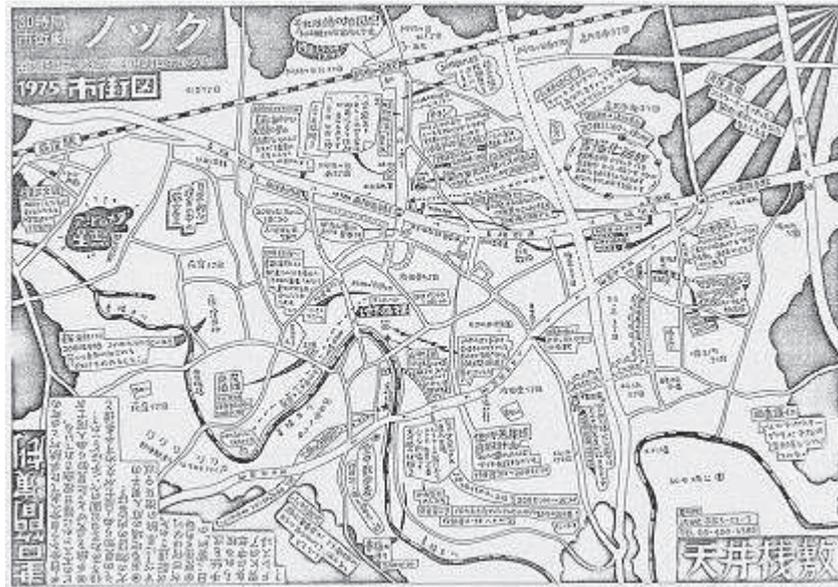


Fig. 4.1. Il 'testo come mappa' e la 'mappa come testo'. La cartina consegnata agli 'spettatori' di Nokku (1975) con la quale 'cercare il teatro' nelle strade della città.

Nokku rappresenta così un caso per il quale è difficile applicare la definizione di teatro in senso stretto, sarebbe piuttosto opportuno parlare di un *evento* assimilabile intermedialmente al concetto di *filmmaking as event* esplorato nel secondo capitolo, per l'abilità di coinvolgere nel processo creativo attori, spettatori e passanti inconsapevoli. La capacità dell'arte di agire sulla quotidianità si rivela soprattutto attraverso questi ultimi, i quali, sorpresi e probabilmente infastiditi dall'"intrusione", aggiungono involontariamente una ulteriore dimensione all'opera, rendendola 'mediale' attraverso le loro denunce che portano la questione su tutti i quotidiani. Il concetto di *performance* presente in questo tipo di esperimenti crea un parallelo con quelli che Terayama svilupperà poi all'interno della sala cinematografica. L'opera può quindi considerarsi un punto d'incontro - sulla strada - di un'arte intermediale che "involves undermining both language and everyday routine, a protest against unquestioning acceptance of the primacy of either."³⁷

Nokku rappresenta un attacco frontale al linguaggio teatrale e alla realtà, in grado di sfidare l'immaginazione e la curiosità dei partecipanti, senza però raggiungere l'obiettivo ultimo di Terayama. Pur riuscendo con gli *shigaigeki* a eliminare la nozione di un mondo esterno al teatro attraverso la teatralizzazione del reale, non può comunque evitare l'anonimato dello spettatore, per quanto coinvolto egli sia. Terayama ha infatti espresso in più occasioni la volontà di creare una sorta di teatro *ad personam*,³⁸ così da poter agire sulla

³⁷ Gillespie; Rolf (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 235.

³⁸ Si veda, ad esempio: Terayama, *Shintai o yomu*, pp. 224-225.

realtà del singolo individuo per ‘sabotarla’ attraverso la *fictionalizzazione* della stessa. In tal modo riuscirebbe a creare, nel rapporto diretto tra un attore e uno spettatore, uno “Stato di un metro quadro per un’ora”³⁹ che si espanderebbe in maniera esponenziale fino a teatralizzare l’intera città.

Il tentativo che più si avvicina a questo obiettivo è quello rappresentato dal cosiddetto *shokan engeki* (書簡演劇, “teatro epistolare”), sperimentato da Terayama anche all’interno di *Nokku*. e da lui definito: “un’attività per organizzare la casualità degli incontri con la forza dell’immaginazione.”⁴⁰ Questo particolare tipo di teatro mira a rendere attori inconsapevoli le persone destinatarie di lettere che annunciano una visita a casa, o nelle quali si chiede loro di ritirare un oggetto smarrito, o ancora di mettere in scena in famiglia una sorta di *role play*. La creazione di questi incontri spontanei e casuali dimostra, per l’autore, come non sia necessario un edificio teatrale per far sviluppare il dramma ma, al contrario, ogni luogo in cui sia presente la drammaturgia può diventare un teatro, persino il corpo stesso dell’attore/spettatore è considerato come tale. Non servono quindi né attori, né copioni per far nascere un “incontro”, l’unico elemento essenziale è la creazione di un rapporto diretto, senza mediazioni di sorta. In questa concezione di teatro, esso non è considerato un semplice riflesso della società, al contrario, Terayama afferma che, se si apre un quotidiano, si può trovare un dramma in ogni articolo.⁴¹ Con il “teatro epistolare”, l’autore non solo instilla il teatro nella quotidianità dell’individuo, ma rivela l’intrinseca teatralità del reale, reso tale proprio dall’esponenziale crescita dell’apparato mediale che si verifica dagli anni sessanta in poi.

4.1.3. *Saraba eiga yo: il palcoscenico e⁽⁹⁾ lo schermo*

Prima di passare ad analizzare come Terayama abbia applicato transmedialmente al cinema le sue teorie teatrali riguardanti il rapporto con lo spettatore (*kankyakuron*), pare opportuno prendere in considerazione un’opera, solitamente considerata minore all’interno del suo *corpus* teatrale, che rappresenta il perfetto ponte di collegamento tra i due media. *Saraba eiga*

³⁹ 「一メートル四方一時間国家」 Terayama, “Zōki kōkan josetsu” [Introduzione allo scambio degli organi interni], in Terayama, *Terayama Shūji chosakushū*, Vol. 5, p. 440. In una intervista rilasciata a Senda l’anno prima di morire, Terayama dichiara di voler realizzare uno *shigaigeki* in un piccolo villaggio, dove si sarebbe trasferito con solo un paio di attori, allo scopo di teatralizzare l’intero paese, trasformandolo completamente attraverso una “rivoluzione senza principi” (*kōryō no nai kakumei*). Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 20.

⁴⁰ 「私にとって出会いの偶然性を想像力によって組織するための一つの営為であり」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 336.

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 340.

yo (さらば映画よ, Addio ai film!, 1968)⁴² affronta infatti sul palco teatrale la relazione tra lo spettatore e lo schermo cinematografico e riesce a esplicitare in maniera provocatoria la concezione di Terayama per la quale il palco e lo schermo debbono diventare una cosa sola con lo spettatore, tanto che per Shimizu “è un’opera teatrale che si può considerare anche un film.”⁴³ Due uomini di mezza età giacciono seminudi nella stanza da letto di uno di loro, dove spicca anche un grande schermo bianco che serve per “far percepire l’assenza delle immagini.”⁴⁴ La presenza dello schermo è importante in quanto, nonostante Terayama affermi che il tema principale dell’opera sia quello della sessualità ‘immatura’ dei giapponesi,⁴⁵ i riferimenti al mondo cinematografico sono frequenti e significativi.

Particolare attenzione viene data a Humphrey Bogart tanto che *Saraba eiga yo* può considerarsi quasi un omaggio all’attore americano, la cui presenza aleggia fantasmatica nella stanza. Per i due protagonisti infatti, l’attore non è davvero morto, ma è ‘fuggito’ nel mondo dentro lo schermo, nel quale esiste non più come persona fisica, ma come fascio di luce, un qualcosa di immateriale come il sogno in una dimensione nella quale vivi e morti coesistono, raggiungibile solo attraverso il cinema/immaginazione. Gli attori cinematografici possono diventare altri da sé nel mondo filmico e incarnare la ripetitività della Storia, mentre le persone comuni non hanno questa possibilità. Il secondo uomo dice: “Io non posso diventare altro da me. [...] Per me non c’è nessun film. Nonostante ci sia uno schermo vuoto, non si vede nessun film. Per questo non posso fuggire da me stesso.”⁴⁶ La soluzione è portare il mondo del cinema nella realtà, come sembra suggerire la citazione all’interno dell’opera del grande *blackout* avvenuto a New York nel 1965,⁴⁷ che Shimizu giustamente legge come una metafora per stimolare l’immaginazione dello spettatore.⁴⁸ Il *blackout* può essere visto, infatti,

⁴² Ne esistono due versioni, entrambe atti unici, quella qui analizzata è la prima, definita *Fan hen* (Versione del fan) e scritta nel 1966, a cui è poi seguita la *Star hen* (Versione della star) che ne è la versione speculare ribaltando la prospettiva con una donna di mezza età che diventa protagonista di un film e aiuta a chiarire punti oscuri della precedente.

⁴³ 「『さらば映画よ』は演劇だが映画ともいえる作品である」 Shimizu, *Terayama Shūji. Kareidosukōpu no shinsekai*, p. 200.

⁴⁴ 「イメージの不在を感じさせる」 Terayama Shūji, “Saraba eiga yo”, in *Eiga hyōron*, Vol. 25 (10), Ottobre 1968, p. 116.

⁴⁵ . Cfr. *Ibidem*. Tra i due uomini c’è una chiara tensione omoerotica.

⁴⁶ 「私は私自身の他人にはなれない。(中略) 私には映画がない。空っぽのスクリーンがあるのに映画がうつらない。だから私自身から脱けだすことが出来ない」 Terayama, “Saraba eiga yo”, p. 120.

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 123-124. Incidente avvenuto il 9 novembre 1965 che lasciò al buio quasi tutto il Nord-Est degli Stati Uniti per tredici ore. È stato il più esteso *blackout* avvenuto negli Stati Uniti fino a quel momento e ha coinvolto circa trenta milioni di persone creando enormi disagi nelle città più popolate.

⁴⁸ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu*, p. 265.

come l'inizio del 'film di se stessi', al quale lo spettatore partecipa grazie alla propria immaginazione, in un parallelo con il buio che precede l'inizio di una proiezione.

La possibilità di vivere all'interno dello schermo e di creare il proprio film dal buio sono elementi che vengono usati per introdurre il concetto di *dairinin* ("sostituti"),⁴⁹ ovvero tutte quelle figure che svolgono un'attività al posto della persona in oggetto. La fabbricazione dei vestiti, la preparazione del cibo, la costruzione della casa sono esempi di come tutto nella vita umana venga affidato ai *dairinin*, al punto tale da realizzare che noi stessi, per partecipare al consesso sociale, *interpretiamo* il sostituto di qualcun altro. Così come avviene nei suoi *shigaigeki*, Terayama non rappresenta la realtà per sovvertirla sul palco, ma cerca di teatralizzarla. Si può dire che i due protagonisti trasformino la vita nel 'proprio film', dove ognuno ha una parte da interpretare per la riuscita dello stesso. Il non sapere quale sia il proprio ruolo è collegato chiaramente al tema della perdita dell'identità ("io non sono io, sono il sostituto di qualcuno")⁵⁰ sia sociale che, soprattutto in questo caso, sessuale. Con il discorso sul *dairinin* e sui ruoli da interpretare, Terayama decostruisce l'io dei personaggi creando un mondo senza più protagonisti, dove tutti sono i sostituti di qualcun altro, in modo tale che il pubblico possa ricomporre la propria identità attraverso l'immaginazione, svincolandola da quella che chiama la "malattia del racconto."⁵¹

Da questa prospettiva, il grande schermo bianco che non riflette immagini può essere considerato lo schermo della vita, la cui manifestazione è il palcoscenico sul quale i due si muovono come in una sorta di sogno ad occhi aperti, arrivando alla fusione dei due media. Lo spettatore è quindi chiamato a interpretare il proprio ruolo e creare il proprio film attraverso un'immaginazione attiva. Il suo coinvolgimento è sancito dal finale, nel quale viene creato un collegamento diretto tra il palco e il pubblico, grazie a una palla da rugby calciata con forza verso la platea. È come se avvenisse un ribaltamento dei ruoli, per cui gli attori guardano incuriositi dal palco cosa succede 'al di là dello schermo'.⁵² Terayama elabora qui per la prima volta l'uso di un mezzo - provocatoriamente, un palco teatrale - per partecipare attivamente a un film, riflettendo in maniera meta-teatrale la sua concezione di un'opera

⁴⁹ 「代理人」 In questa occasione Terayama utilizza anche la parola inglese "Stand in". Terayama, "Saraba eiga yo", p. 120.

⁵⁰ 「私は私ではなくて誰かの代理人だって」 *Ivi*, p. 122.

⁵¹ 「物語の病気」 Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 25.

⁵² Cfr. Terayama, "Saraba eiga yo", p. 126. Bisogna inoltre ricordare che, successivamente, Terayama utilizzerà di nuovo lo sport come 'mezzo di comunicazione'. In una scena di *Sho o suteyo* il protagonista e la sorella si parlano dai lati opposti di un tavolo da ping pong e la cinepresa segue le battute che i due si scambiano come se fossero un'immaginaria pallina.

realizzata per metà dallo spettatore. *Saraba eiga yo* complica ulteriormente il rapporto tra schermo e spettatore portando questo tema su un palcoscenico teatrale e, per questo, rappresenta un'introduzione transmediale agli esperimenti che effettuerà nei suoi cortometraggi.

4.2. PREMESSA AL RAPPORTO CON LO SPETTATORE NEL CINEMA DI TERAYAMA

Il teatro di Terayama ha permesso di ripensare il rapporto con il pubblico su più fronti, influenzando anche il teatro dei decenni successivi. È stato infatti il primo tra i drammaturghi *angura* a non dare per scontata la posizione 'onnisciente' dello spettatore e, anzi, ne ha limitato la visione per stimolarne la fantasia. È stato pioniere anche degli *street play*, nei quali ha sviluppato quello che Senda chiama *hanengeki* (metà/anti-teatro),⁵³ permettendo agli spettatori di diventare attori e a questi ultimi di confondersi con le persone comuni grazie alla teatralizzazione della realtà. La componente meta-teatrale delle sue opere, forse l'elemento che più ha influenzato il teatro giapponese degli anni ottanta e novanta, ha costituito un vero e proprio attacco al sistema-teatro perché utilizzata per mettere in discussione il medium stesso. Diretta conseguenza di ciò è il rifiuto di fossilizzarsi su un'unica forma di teatro per sperimentare continuamente e cercare di creare nuovi "incontri". In un'intervista rilasciata a Senda poco prima della sua scomparsa, Terayama afferma di essere stato sempre più interessato al teatro rispetto al cinema, perché mentre quest'ultimo punta alla riproduzione della realtà, il teatro punta alla sua negazione. Il fatto poi che l'esperienza teatrale sia, per forza di cose, limitata nella sua rappresentazione del reale se paragonata a quella di un film, costituisce un punto a favore della stessa, in quanto diventa una sfida creativa per l'autore e richiede allo spettatore di sopperire a queste 'mancanze' con la propria immaginazione, ulteriormente alimentata dal carattere di "unicità" (*ikkaisei*) del teatro.⁵⁴

Non deve stupire quindi che nella sua opera cinematografica Terayama abbia cercato di rielaborare gli elementi che rendono il teatro "più interessante" attraverso una serie di esperimenti che raggiungono l'apice nei suoi cortometraggi. Come si è fin qui detto il

⁵³ Senda utilizza sia il *kanji* di 半 ("metà"), sia quello di 反 ("anti") ed è possibile quindi interpretarlo sia come "metà teatro", con il presupposto che l'altra metà venga creata dallo spettatore, sia come "anti-teatro", nel senso del rifiuto dell'edificio e del testo teatrale tradizionalmente inteso. Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 38.

⁵⁴ Cfr. Senda, *Gekiteki runessansu*, p. 28.

rapporto tra l'opera e lo spettatore riveste un'importanza decisiva nel suo approccio all'arte e lo stesso avviene anche al cinema. In questo capitolo si vuole quindi proporre una suddivisione in tre fasi del processo di avvicinamento dello spettatore allo schermo cinematografico che parte dalla semplice provocazione verbale per arrivare alla partecipazione attiva del pubblico nella creazione dell'opera.

4.3. PRIMA FASE: LA PROVOCAZIONE VERBALE DELLO SPETTATORE

4.3.1. Sho o suteyo machi e deyō: sottrarre la 'zona sicura' allo spettatore

La prima fase appare nella sua forma più esplicita nel monologo iniziale di *Sho o suteyo*, nel quale il protagonista Eimei si rivolge direttamente al pubblico. Il film è già stato ampiamente analizzato nel secondo capitolo, perciò ci si concentrerà qui solo su questa prima sequenza di cinque minuti, girata senza stacchi di montaggio, in bianco e nero e con uno sfondo neutro. La scena è preceduta da un minuto di schermo completamente nero che ha fatto parlare Shimizu di "cinema del blackout" (*teiden eiga*).⁵⁵ La suggestione qui all'opera infatti è la stessa presente in *Saraba eiga yo*, ovvero che dal buio della sala cinematografica possa iniziare il 'proprio film', non è un caso che le prime parole pronunciate da Eimei siano: "Cosa state facendo? Se rimanete lì seduti ad aspettare nel buio della sala non inizierà niente! Lo schermo è vuoto. Anche le persone che si sono radunate qui [da questa parte dello schermo] sono stanche di aspettare proprio come voi. Si chiedono 'Ci sarà qualcosa di interessante?'"⁵⁶ Eimei infrange la quarta parete e chiede allo spettatore di sottrarsi alla fruizione passiva del film, percepito come mera merce di consumo (Fig. 4.2). Lo schermo nero che precede le sue parole serve proprio a fornire quello spazio necessario alla fantasia dello spettatore per azionarsi e immaginare le infinite possibilità che potrebbero seguire.

Il monologo di Eimei, con la sua denuncia della finzione filmica e l'incitamento all'azione, ricorda l'ultimo monologo di *Jashūmon*, dove parimenti gli attori gettano le loro maschere rivolgendosi al pubblico. Terayama tenta quindi di fondere l'arte alla realtà, ma in questa fase la separazione spaziale e temporale tra creatore e fruitore è ancora netta. Lo

⁵⁵ 「停電映画」 Shimizu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu*, p. 270.

⁵⁶ 「何してるんだよ？映画館の暗闇で、そうやって腰かけて待ってたって何にも始まらないよ。スクリーンの中は空っぽなんだ。ここに集まっている人たちも、あなたと同じように待ちくたびれている。《何か面白いことないか》」 Terayama, "Sho o suteyo machi e deyō", p. 240.

spettatore può infatti prendere coscienza, attraverso il monologo, della distanza che intercorre tra il momento della realizzazione del film e quello in cui viene visto, ma Terayama opera ancora a un livello puramente verbale, vincolato al mondo ‘dentro lo schermo’ che continua a preservare la sua ‘sacralità’ ed esercitare la sua ‘dittatura’ nel rapporto con il pubblico. È interessante però notare che Eimei tenti di smuovere la passività dello spettatore incitandolo a un atto ‘scandaloso’ legato alla sessualità, come nella tradizione di Terayama:

Se stai pensando di fare qualcosa di depravato nell’oscurità del cinema non startene lì seduto fermo tutto educato. Prova ad allungare la mano sulla vicina di posto. Stringile la sua. Prova ad accarezzarle il ginocchio. Partendo dalla gonna se tutto andrà bene arriverai fino alle mutandine. Se dovesse andare male nessuno conosce il tuo nome. Nessuno conosce il mio nome.⁵⁷



Fig. 4.2. L’attore/personaggio Eimei si rivolge direttamente al pubblico e lo sfida ad abbandonare una fruizione passiva del film, nel monologo iniziale di Sho o suteyo machi e deyō (1971).

Terayama si è più volte interrogato, soprattutto a teatro, sul confine tra realtà e finzione in relazione al concetto di “crimine”;⁵⁸ tanto che i numerosi incidenti provocati dalle sue *performance*, direttamente o indirettamente, hanno tra i loro obiettivi quello di smascherare

⁵⁷ 「映画館の暗闇の中でカッコよく墮落しようと思ったら、そんなに行儀よく坐ってたってダメ。隣の席にソーと手をのばしてみてごらん。手を握る。膝をなでてみる。スカートの中から、うまくいったらパンティの中までだ。失敗したって誰もあんたの名前を知らない。誰も俺の名前を知らない」 Terayama, “Sho o suteyo machi e deyō”, p. 240.

⁵⁸ Si veda ad esempio il capitolo: “Hanzai ni okeru 'kankyaku' no kenkyū” [Ricerca sullo 'spettatore' nel crimine], in Terayama, “Zōki kōkan josetsu”, pp. 442-453.

l'approccio 'teatrale' (ovvero mediatico) al crimine nella quotidianità. Giustificando gli incidenti a teatro come facenti parte della 'finzione' artistica, porta quindi lo spettatore a mettere in dubbio gli stessi valori che reggono la società. Nel caso di *Sho o suteyo*, la divisione tra schermo e spettatore pone però un ostacolo alla realizzazione di questa visione, in quanto l'incitamento al "crimine" è indiretto e non scaturisce da un "incontro" con l'opera. Ridgely, in relazione al monologo, nota che "by attacking that passivity and demanding active participation in the creation of the film, the cinema becomes the locus of agency for the audience, throwing the passivity of the everyday into relief."⁵⁹ Per lo studioso, quindi, l'interazione con il film fornirebbe un nuovo strumento per superare il cinema 'politico', il quale richiede allo spettatore di agire sul reale, finendo però per normalizzare il fruitore all'interno delle solite relazioni di potere, dandogli l'illusione di un'azione significativa. Nonostante nel monologo si possa leggere una critica alla nozione che vuole il guardare questo tipo di cinema come atto 'deviante' e politico di per sé, non si può dire che le parole di Eimei raggiungano l'obiettivo individuato da Ridgely. La separazione tra creazione e fruizione, pur rifiutata da Terayama, è ancora ben presente. Lo spettatore viene invitato ad agire sulla sua realtà senza possibilità di poter agire *sul* film, né dall'una né dall'altra parte dello schermo. L'espedito qui usato da Terayama - la provocazione verbale dello spettatore attraverso l'abbattimento della quarta parete - rientra ancora all'interno di tecniche classiche proprie del cinema, anche giapponese, se si pensa che la stessa viene utilizzata da Kurosawa Akira più di venti anni prima in *Subarashiki nichiyōbi* (素晴らしき日曜日, Una meravigliosa domenica, 1947). Si tratta di una scena nella quale la protagonista femminile, in lacrime, si rivolge esplicitamente agli spettatori affinché incoraggino con un applauso l'amante disperato; chiede quindi di compiere un'azione che darebbe al pubblico l'illusione di poter influenzare quello che avviene sullo schermo.

Terayama tenta comunque di ridurre la distanza con lo spettatore anche attraverso altri accorgimenti. Quando nel monologo viene detto "Nessuno conosce il tuo nome. Nessuno conosce il mio nome," Eimei paragona l'anonimato dello spettatore al suo, tanto che dopo questa frase inizia a raccontare alcuni episodi della sua vita, fatta di lavoretti saltuari, pasti semplici e svaghi popolari (i film di Takakura Ken). Il protagonista, quindi, si avvicina al pubblico collocandosi al suo stesso livello, quello di un individuo anonimo in una massa indeterminata. Questa vicinanza viene ulteriormente sottolineata da una frase presente in sceneggiatura (ma non recitata da Eimei nella versione finale): "Il sabato, dopo la fine delle

⁵⁹ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 119.

proiezioni notturne, nell'alba di Shinjuku, vado in cerca della prosecuzione delle scene di quei film.”⁶⁰ Considerato il fatto che *Sho o suteyo* è co-prodotto dalla ATG, e quindi proiettato principalmente allo ATSB di Shinjuku, si può capire come questi riferimenti si rivolgano soprattutto a un pubblico ben specifico, che ha proprio in Shinjuku il suo epicentro. Ricordando inoltre che buona parte del film è ambientata nel suddetto quartiere, è chiaro che questi elementi si vadano a sommare per risuonare in maniera forte negli spettatori, i quali trovano sicuramente più facile “identify both ourselves and Eimei as members of the same collectivity.”⁶¹ Con il monologo iniziale, Terayama si colloca perfettamente all'interno del contesto culturale e politico coevo; il suo incitamento all'azione - per quanto scevro di intenti politici - cerca di portare il mondo fittizio del film nella realtà contemporanea per unirsi allo spettatore. Rispecchia così un periodo nel quale proliferano manifestazioni politiche, eventi e *performance* che prevedono il coinvolgimento dei partecipanti.⁶² Terayama trova il modo di far percepire agli spettatori l'atmosfera ‘partecipativa’ dell'epoca, in una pellicola che rappresenta l'ennesimo esempio della contiguità tra arte e realtà tipico dell'inizio degli anni settanta, individuando proprio in Shinjuku, e nella sua vita culturale, un fertile terreno di incontro.

La frase “Nessuno sa il mio nome”, citata in precedenza, permette di analizzare anche un altro punto di contatto con lo spettatore. Viene infatti ripetuta più volte all'interno del monologo, il quale si chiude proprio sottolineando questo aspetto: “...sui muri delle case di riposo, sulle lavagne delle classi dell'università dove non sono entrato, sulle pareti dei bagni pubblici, per tutta la città scarabocchio il mio alibi. Forza, ricordate, lo dirò una sola volta: il mio nome è...il mio nome è...il mio nome è...”⁶³ L'alibi è chiaramente il proprio nome, nel quale è inscritta l'intera vita, come dimostra poi la presentazione dei membri della famiglia attraverso la citazione del *koseki*. Nel nome sono contenuti i legami di sangue ‘maledetti’, da cui è impossibile fuggire e attraverso i quali si è etichettati, un concetto sviluppato già in *Inugami*. Il nome diventa, quindi, l'alibi dietro cui celare i fallimenti della propria vita, ma anche la causa delle ingiustizie e della discriminazione di cui può essere oggetto l'individuo. Nel nome (nel *koseki*) è insita anche la costruzione sociale dell'istituzione familiare, secondo

⁶⁰ 「土曜日は深夜映画の終わったあとの夜明けの新宿の町に映画のシーンの続きをさがして」 Terayama, “Sho o suteyo machi e deyō”, pp. 240-241.

⁶¹ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 121.

⁶² Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 181.

⁶³ 「... 養老院の壁に、入れなかった大学の教室の黒板に、公衆便所の壁に、街中のいたるところに、俺は書きなぐる、自分のアリバイ、さあ、覚えてくれよ、一度しかいわない。俺の名前は、俺の名前は、俺の名前は」 Terayama, “Sho o suteyo machi e deyō”, pp. 241-242.

un modello imposto altrettanto vincolante. La fittizia “famiglia di ventotto giorni” non è diversa, allora, da quella ‘reale’. Terayama stesso, parlando del ‘realismo’ della famiglia portata sulla schermo, afferma: “Più che di somiglianza parlerei piuttosto proprio di realtà. Perché la realtà in quanto tale non esiste, giusto? Non esiste forse solo la verosimiglianza?”⁶⁴ Terayama palesa questo meccanismo attraverso il medium filmico, con la convinzione che la realtà sia già di per sé teatralizzata, e fittizia, costruita secondo convenzioni predeterminate. Attraverso i monologhi che aprono e chiudono il film da una parte dichiara la finzione dello stesso, ma dall’altra denuncia anche la finzionalità del reale. Lo spettatore prende così coscienza che quello che sta guardando è un film, ma, allo stesso tempo, anche un qualcosa che fa parte del suo stesso mondo, di quella stessa realtà che esiste al di fuori dalla sala cinematografica. Terayama arriva quindi a “both affirms and negates the contiguity between the screen space and the space of the auditorium.”⁶⁵ Infine, il fatto che l’ultima frase del monologo (“il mio nome è...”)⁶⁶ rimanga sospesa, non enfatizza solamente l’anonimato di Eimei, al quale può identificarsi il pubblico, ma rivela anche uno dei temi centrali del film, un tema sempre più presente nei primi anni settanta, con il fallimento delle proteste e il ritiro delle avanguardie, ovvero quello della perdita dell’identità. Quando Eimei si presenta nel monologo finale con il suo vero nome afferma la propria identità e concretizza il legame con il mondo extradiegetico, senza però che si dissolvano i dubbi:

Il film finisce qui, ora è il mio turno di parlare. Se ci pensate i film vivono solo nell’oscurità, perché se si accende la luce svaniscono. Io nel film sogno un aereo a propulsione umana. Quando finivo le riprese e tornavo alla mia stanza da quattro tatami e mezzo per mettermi a dormire finivo col sognare lo stesso aereo. Mano a mano sono diventato incapace di distinguere tra il dentro e il fuori del film.⁶⁶

Terayama ha reso indistinguibili queste due realtà (o ‘finzioni’, come probabilmente avrebbe preferito l’autore), perciò la risoluzione del conflitto interiore non può risolversi con una epifania finale, quanto piuttosto con l’aggiunta di ulteriori dubbi, di altri strati di realtà. Tra di essi, la dimensione della distanza dallo spettatore è una delle più importanti e si può affermare

⁶⁴ 「らしさっていうよりむしろ現実そのものなんじゃないかな。現実というものはないんじゃないですかね。現実らしさしかないんじゃないですかね？」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 354.

⁶⁵ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 189.

⁶⁶ 「映画はここまで。あとはおれがしゃべる番です。考えてみると、映画は暗闇の中でしか生きられないのかなあ。電気がつけば消えてしまうんだから。おれは、映画の中で人力飛行機の夢を見ました。撮影が終わって下宿へ帰り、4 畳半でごろっと横になると、やっぱり同じ人力飛行機の夢を見た。だんだん映画の中と外の区別がつかなくなっていった」 Terayama, “Sho o suteyo machi e deyo”, p. 312.

che nella prima fase, esemplificata da *Sho o suteyo*, l'avvicinamento si sia compiuto, ma solo a un livello puramente teorico e ideale.⁶⁷

4.4. SECONDA FASE: *FILMMAKING AS EVENT*

4.4.1. *Den'en ni shisu: portare la 'performance cinematografica' nella realtà*

La seconda fase è invece caratterizzata da un approccio più attivo che agisce proprio *sul* film, in quanto elemento materiale formato dalla pellicola, attraverso esperimenti che avvengono sia dentro che fuori dallo schermo. In questa fase, infatti, non sono tanto importanti le tecniche cinematografiche 'ortodosse', quanto piuttosto tutte le illusioni che si possono creare con le immagini proiettate su uno schermo, o con il proiettore stesso. Prima di passare all'analisi dei cortometraggi in cui si verifica ciò, si prenderà in considerazione una scena specifica di un lungometraggio come esemplificativa di questo punto. *Den'en ni shisu* è forse il film nel quale la maggior parte delle tematiche e dei simboli ricorrenti dell'autore trovano la loro espressione cinematografica più efficace.

Come si è tentato di dimostrare nel precedente capitolo, l'opera rappresenta, infatti, uno dei più importanti esempi del *Terayamago* creato dall'autore con le sue molteplici attività. Si è inoltre già fatto riferimento al concetto di *filmmaking as event* come di una delle caratteristiche più innovative e allo stesso tempo rappresentative del cinema di questo periodo. Ebbene, il finale di *Den'en ni shisu* rappresenta forse l'apice di tale processo, tanto che Furuhata arriva a definirlo come la sequenza che "encapsulates the spirit of the 1960s avant-garde filmmaking."⁶⁸ Per raggiungere questo risultato, Terayama utilizza il meccanismo del film nel film, attraverso il quale rappresenta il tentativo di un uomo di raccontare il proprio io interiore per accettare il passato e ridefinire al contempo la propria identità. La scena finale dimostra, però, l'impossibilità di raccontare la Storia all'interno di un film e le pareti della casa/set cadono, portando lo spettatore dalla fittizia Aomori al vero centro della Shinjuku dell'epoca, dove sfilano personaggi dell'opera, attori del Tenjō sajiki e persone comuni. I due continuano a mangiare incuranti di tutto mentre scorrono i titoli di coda (Fig. 4.3).

⁶⁷ Bisogna tuttavia notare che Ridgely sembra arrivare a conclusioni opposte: "Rather than the audience suspending their disbelief and allowing the fictional characters on-screen to become real, Eimei emphasized the way that process operates on the production side of a film as well – that is, of actors beginning to lose track of themselves as they transform into the characters they perform." Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 131.

⁶⁸ Furuhata, *Cinema of Actuality*, p. 190.

Nonostante *Den'en ni shisu* rappresenti l'apice di Terayama nell'elaborazione dei concetti di memoria e Storia, del rapporto con la madre e con il luogo natio, quello che interessa qui analizzare è solamente il meccanismo meta-cinematografico che si riflette nella strutturazione dell'opera, portando al finale di cui si è detto. In primo luogo l'espedito del film nel film serve a ricordare al pubblico, ancora una volta, che ciò che guarda è finzione. Se *Sho o suteyo* era un "film contro i film", *Den'en ni shisu* si configura come un'opera contro il realismo in quanto istituzione nel cinema. Fantasia e realtà si incontrano e si confondono quando, nel mondo monocromo del presente, il regista viene raggiunto dal se stesso di venti anni prima, trasformando la realtà in un sogno o in una mera illusione, come lo erano i ricordi di gioventù. È interessante che Terayama scelga poi di far entrare l'io-regista nella Aomori del passato attraverso una porta situata nella sua sala di montaggio, perché è come se il protagonista entrasse dentro lo schermo, il quale diventa l'elemento rivelatore della finzione, abbattendo la trasparenza del cinema. Fino alla prima interruzione, non è presente alcun indizio che permetta di pensare a un film nel film, il brutale arresto dello stesso coglie quindi impreparato lo spettatore che, in questo modo, deve ripensare la temporalità all'interno della quale ricollocare la storia. Un'operazione destinata però al fallimento, essendo quella del film una temporalità sincronica e circolare, come dimostra la presenza contemporanea sullo schermo dei due "io". Lo spettatore perde, insieme alle coordinate temporali, anche quelle spaziali e di identificazione, perché Terayama sfida costantemente il suo sguardo, la cui

trasmutazione da parte attiva a passiva sulla banda diegetica avviene per mezzo della maschera, alternativamente macchina da presa e occhio dell'autore/spettatore. [...] Lo sguardo come maschera del film è dato dalle infinite aperture che Terayama dispone nelle e sulle scene.⁶⁹

Ciò avviene attraverso inquadrature inframezzate da *shōji*, finestre, *tatami* e tendoni, all'interno delle quali si muove il protagonista, coinvolto insieme allo spettatore nella finzione del racconto. Dal momento in cui il film riprende, infatti, si entra nella dimensione di un sogno interrotto che ricomincia con leggere ma decisive variazioni. In questo modo, Terayama esprime la sua sfiducia nei confronti dei ricordi - che siano avvenuti o meno -, intesi come creazioni della memoria, mentre la realtà può essere considerata un sogno essa stessa. Tutto ciò che accade nel film non può che essere un'illusione e, infatti, nel finale le pareti del set

⁶⁹ Novielli, "Forma dell'immagine e immagine della forma", p. 161.

cadono, ma questo, nonostante “fa[ccia] pensare alla liberazione dagli stretti confini della casa, [...] si rivela invece un’amplificazione di questi stessi limiti.”⁷⁰

La particolare struttura di *Den'en ni shisu* rende inoltre esplicita la compresenza di realtà e finzione, così come l'esistenza di diverse temporalità. La Shinjuku del 1974 si sovrappone allo Aomori di venti anni prima, creando in questo modo un collegamento diretto con il mondo dello spettatore. Dal punto di vista extra-filmico il legame con il quartiere e il suo pubblico diventa particolarmente significativo, se si considera che *Den'en ni shisu* è stato l'ultimo film proiettato allo ATSB in quanto cinema di riferimento dell'ATG. Si può dire che Terayama chiuda simbolicamente l'epoca di Shinjuku come epicentro culturale del Paese. Questo permette di ricollegarsi al punto fondamentale sul quale si basa la seconda fase di avvicinamento allo spettatore, ovvero la trasformazione dell'atto del girare film in una *performance* che si inserisce all'interno della quotidianità dello spettatore. Il livello a cui viene sviluppato questo concetto in *Den'en ni shisu* rientra ancora all'interno di dinamiche che si trovano anche in altre opere della New Wave. La messa in scena della propria troupe, o del processo filmico come *evento*, è infatti il punto centrale del finale di *Ningen jōhatsu* di Imamura, oltre a essere presente in alcune scene di *Shinjuku dorobō nikki* e *Bara no sōretsu*. Negli esempi sopracitati il processo produttivo viene presentato in maniera cosciente e consapevole, per arrivare all'abbattimento dei confini tra realtà e finzione ed enfatizzare la contiguità tra lo schermo (e ciò che avviene al suo interno), la sala cinematografica e la strada (la realtà) al di fuori di esso. Nel caso di *Den'en ni shisu* questo processo è letterale, tanto da poter essere considerato il corrispettivo cinematografico del finale di *Jahsūmon*, nel quale gli attori distruggono la scenografia palesando la *ri-costruzione* della realtà operata dal teatro. Non sono però i rimandi alla sua opera a rendere intermediale questo procedimento, quanto piuttosto la teatralità stessa insita nell'atto del filmare all'interno di un contesto culturale come quello della Shinjuku dei primi anni settanta, la cui vitalità viene qui catturata sullo schermo forse per l'ultima volta.

⁷⁰ *Ibidem.*



Fig. 4.3. Nell'ultima scena di *Den'en ni shisu* (1974) l'io-regista e la madre continuano a mangiare in silenzio dopo che le pareti del set sono cadute, rivelando la realtà della Shinjuku del 1974. Sullo sfondo, personaggi del film e ignari passanti ripresi dalla cinepresa osservano la scena-performance.

La vicinanza allo spettatore quindi viene elaborata sia all'interno del film, attraverso l'espedito meta-cinematografico e la temporalità circolare, sia al suo esterno, quando la *performance* dell'ultima scena ingloba lo spettatore in esso. La teatralità della sequenza è enfatizzata dal fatto che, una volta cadute le pareti del set, quello che rimane è una sorta di palcoscenico teatrale, rialzato rispetto al livello della strada, sul quale i due mangiano ignorando l'ambiente circostante. All'interno della realtà di Shinjuku – ma all'esterno del 'palcoscenico' – vengono fatti confluire tutti i personaggi fittizi del film che passano davanti, dietro e intorno alla piattaforma, guardando incuriositi e salutando sorridenti per poi allontanarsi nelle strade della città. Allo stesso tempo, le persone comuni, inglobate nel processo creativo e resi spettatori inconsapevoli, transitano sulla scena, chi fermandosi a guardare, chi facendo gesti alla cinepresa, chi senza alzare neppure lo sguardo, come se questa invasione della quotidianità venisse negata, similmente a quanto era accaduto nell'esperimento di *Nokku*.

4.4.2. Meikyūtan: una porta sul cinema

Se il concetto di *filmmaking as event* viene impiegato in *Den'en ni shisu* in maniera simile ad altri film coevi, Terayama approfondisce e porta questo aspetto alle estreme conseguenze in alcuni dei suoi cortometraggi. Nella seconda fase andrebbero infatti inseriti anche quei lavori brevi che, pur non arrivando al contatto fisico con lo spettatore, agiscono direttamente

all'interno della sua realtà, trasformando la proiezione in una *performance* unica e non riproducibile, perché:

Terayama's screen experiments positioned their focus onto the essential qualities of the medium, only to render it malleable by displacing its properties within a different medial context, a collision of performance and cinema that dissolves the boundaries between them.⁷¹

Molti dei suoi cortometraggi, soprattutto quelli del periodo di maggiore prolificità dell'autore, collocabile tra la realizzazione di *Den'en ni shisu* nel 1974 e quella di *Bokusā* (ボクサー, Il pugile, 1977) tre anni più tardi, sono infatti esperimenti che inglobano più dimensioni all'interno dello spazio della proiezione, spingendosi fino ai confini del cinema espanso di autori come Imura e Jōnouchi.

Quando si parla di queste opere brevi è bene ricordare che Terayama ha vissuto per alcuni anni della sua adolescenza in un camerino appositamente riadattato nel più grande cinema/teatro di Aomori. Ha passato quindi molto tempo a guardare film e, soprattutto, a vivere la dimensione del cinema che si cela *dietro* lo schermo. Di conseguenza, è possibile dedurre che la passione per i giochi di ombre e gli esperimenti con il proiettore, caratteristici di molti cortometraggi, siano stati quanto meno influenzati anche da un'esperienza del genere.⁷²

Con queste opere Terayama “explored the performative possibilities of projection, where intermediality was negotiated between performance and theatre through the collision of both media.”⁷³ L'autore ha costantemente indagato le proprietà della profondità di campo, spesso attraverso la sovrapposizione di più “strati di realtà” interagenti con le immagini sullo schermo, inglobando il proiettore all'interno del processo creativo. Per Terayama, infatti, il luogo dove viene girato un film (il set) e il luogo dove questo viene consumato (la sala cinematografica) non devono essere considerati due spazi separati e non comunicanti, al contrario devono diventare entrambi luoghi di creazione. Particolare importanza riveste, da questo punto di vista, la cabina del proiezionista, il quale può modificare l'esperienza della proiezione cambiando il fuoco, accelerando o rallentando la pellicola, modificando il volume, ecc... Come nota Terayama, tutti conoscono il nome di almeno un regista, ma neppure gli addetti ai lavori riescono a fare il nome di un proiezionista celebre. Per la sua idea di cinema,

⁷¹ Ross, “Projection as performance”, p. 262.

⁷² Lo si può dedurre ad esempio da: Terayama, *Shintai o yomu*, p. 72.

⁷³ Ross, “Projection as performance”, p. 259.

invece, questa figura dovrebbe avere un ruolo simile a quello del regista all'interno del processo artistico che, anzi, dovrebbe arrivare a comprendere anche gli spettatori, in quanto “co-creatori dell'opera” (共作者, *kyōsakusha*).⁷⁴

Meikyūtan (迷宮譚, Racconto del labirinto, 1975), definito da Terayama il “film delle porte”,⁷⁵ è un ulteriore sviluppo del modello di *filmmaking as event* proposto in *Den'en ni shisu*, poiché la *performance*, oltre a svolgersi dentro lo schermo, si estende verso l'esterno - la sala cinematografica - grazie alla multidimensionalità dell'opera. Come la maggior parte dei suoi cortometraggi, anche *Meikyūtan* è girato in 16 mm ed è caratterizzato dall'assenza di una struttura narrativa e temporale lineare, in favore della libera associazione di immagini e di senso. Nei quindici minuti di durata si vedono varie figure umane - soprattutto uomini con il volto coperto da cerone bianco, come nella tradizione di Terayama - portare per le strade della città una porta, aprendo la quale appaiono paesaggi e personaggi eterogenei. Il cortometraggio è inoltre concepito per essere proiettato su una vera porta, posizionata di fronte agli spettatori come metafora di uno schermo ‘malleabile’, dal quale si può entrare e uscire a piacimento. L'importanza che riveste la proiezione sulla porta, per Terayama, si può dedurre dalla sua indicazione di proiettare comunque l'opera su tale supporto, anche nel caso di sale di maggiori dimensioni (come quelle dei festival di Cannes e Oberhausen, dove è stato presentato), nonostante in questo modo l'immagine possa risultare poco comprensibile. In tali occasioni Terayama predispone, a seguire, una seconda proiezione su uno schermo normale, così che sia il senso teorico del lavoro, sia quello estetico delle immagini non vadano perduti, inserendo inoltre una spiegazione tra le due.⁷⁶ La porta, dentro e fuori lo schermo, è quindi l'elemento principale dell'opera e diventa correlativo oggettivo di uno schermo che permette l'accesso a un'altra dimensione. Ciò che si trova al di là di essa mescola la varietà del cinema alla casualità del reale, cambiando continuamente per presentare di volta in volta un paesaggio bucolico, il mare, una donna nuda o, paradossalmente, la stessa realtà che c'è ‘al di qua’.

Lo schermo-porta diventa quindi un *evento* che si inserisce nella quotidianità, per portare nella realtà (sulle strade) un'altra dimensione che è, ovviamente, quella del cinema: “Terayama's projections within projections take apart the rigidity of the cinematic medium by

⁷⁴ Cfr. Terayama, *Shintai o yomu*, pp. 212-213.

⁷⁵ 「ドアの映画」 Asai Takashi (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu* [Catalogo dei film sperimentali di Terayama Shuji], Tōkyō, jinriki hikōkisha, 1981, p. 10.

⁷⁶ Cfr. Nakajima Takashi (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon. Terayama gensō eizō e no shōtai* [Terayama Shuji. Introduzione ai film per le ragazze. Invito alla immagini visionarie di Terayama], Tōkyō, Dagereō shuppan, 1993, p. 131.

making the act of destabilizing a projection the narrative of the film, a recorded screen-performance that is transformed back into its fixed position as a moving image within a frame.”⁷⁷ Non è un caso che Ross utilizzi la parola *performance* per descrivere questo doppio ‘movimento’ che Terayama mette in pratica per ‘liberare’ il cinema dalle costrizioni delle proiezioni tradizionali e dal concetto di riproduzione. La porta all’interno del corto è uno schermo su un altro mondo, una sorta di cinema ‘itinerante’ che viene fatto muovere nel paesaggio urbano per creare delle ‘finestre di dissonanza’ nel tessuto del reale. La *performance*, che acquista caratteristiche puramente cinematografiche nella sua finzionalità, viene ripresa dalla telecamera di Terayama per essere fissata su un altro schermo-porta (quello dove viene proiettato il film) e dare così vita ad una seconda *performance*, questa volta nella sala cinematografica. Il rapporto intermediale che si viene a creare tra cinema e teatro rende praticamente impossibile distinguere i due media, tanto che l’autore stesso lo definisce un esperimento di “cinema-teatro.”⁷⁸ Come in *Den’en ni shisu*, il cinema finisce per contaminare e invadere la realtà dello spettatore; nel finale del corto tutti i personaggi sfilano danzanti per le strade della città, accompagnati da una musica da circo (della collaboratrice Tanaka Michi), come fossero fuoriusciti dalla porta che rimane, chiusa, al centro dell’inquadratura. Questa ‘invasione’ da parte del mondo della finzione ricorda l’approccio dei suoi *shigaigeki*, con i quali Terayama vuole provocare “incontri” con gli spettatori attraverso la teatralizzazione della quotidianità. In *Meikyūtan* riesce a traslare tale concetto al cinema, fondendo quest’ultimo con la realtà grazie alla schermo che permette uno scambio bi-direzionale tra le due dimensioni. Il parallelo sembra trovare conferma nelle parole dello stesso Terayama che, per descrivere questa *performance* della porta-schermo ‘itinerante’, crea un neologismo che richiama in maniera diretta opere come *Nokku*, ovvero *shigaieiga*, termine traducibile come “cinema nella città.”⁷⁹

Nel cortometraggio l’autore utilizza anche una tecnica atta a confondere il regno del visibile con quello dell’invisibile, in un tentativo di ‘ostruzione’ dell’immagine attraverso diversi gradi di apertura del diaframma dell’obiettivo. L’espediente permette di nascondere e svelare il mondo a piacimento, a volte saturando il quadro fino a non far distinguere nulla,

⁷⁷ Ross, “Projection as performance”, pp. 260-261. Nella sua analisi dei cortometraggi di Terayama, Ross confonde *Hōsōtan* (Racconto del vaiolo, 1975) con *Meikyūtan*. Infatti, nonostante la citazione riportata sia associata al primo, non c’è dubbio che si riferisca al secondo.

⁷⁸ Terayama utilizza sia la parola 「映劇」 (*eigeki*) che 「劇映」 (*gekiei*) assieme alla forma dubitativa (*kamoshirenai*), a sottolineare che nessuno dei due media ha il sopravvento sull’altro. Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 10.

⁷⁹ 「市街映画」 *Ivi*, p. 10.

altre volte lasciando visibili solo i contorni delle cose. Questa tecnica, utilizzata anche nel successivo *Shokenki* (書見機, La macchina della lettura, 1977), unita alla porta che conduce in altre dimensioni, rafforza ulteriormente il discorso sul potere ‘magico’ del cinema. Infatti, se da un lato rivela la propria finzione, dall’altro dimostra la capacità di creare una realtà alternativa a quella dello spettatore - ma non per questo separata da essa - attraverso una manipolazione cosciente dell’immagine che problematizza la percezione di chi guarda. Nell’ultima inquadratura l’espedito viene utilizzato di nuovo, saturando completamente lo schermo così che le immagini scompaiano e rimangano, al centro (grazie a una sovrimpressiono), solo una porta nera e una donna di fronte a essa (Fig. 4.4). Scompare così anche ogni categorizzazione, ogni confine tra realtà e finzione. Concependo la proiezione come una prosecuzione del processo creativo, per la quale lo schermo non è più solo un telo bianco, fisso e inerte, “rifiutando cioè l’idea che un film si concluda tecnicamente con la sua realizzazione,”⁸⁰ lo spettatore non è più al di qua dello schermo, ma anche al suo interno.



Fig. 4.4. Nella scena finale di Meikyūtan (1975) i personaggi della finzione si riversano nella ‘realtà’, mentre la porta, al centro, unisce le due dimensioni.

⁸⁰ Novielli, “Forma dell’immagine e immagine della forma”, p. 153.

4.4.3. Chōfukuki: la sala cinematografica come spazio performativo

Chōfukuki (蝶服記, Rapporto sull'abbigliarsi a farfalla, 1974, conosciuto anche con il titolo internazionale *16 ± 1*) è il primo cortometraggio prodotto dalla compagnia del regista, la Jinriki hikōkisha, e quello con il quale si inaugurano le sperimentazioni con e *sullo* schermo che Terayama definisce *saegirareta eiga* ("film ostruiti").⁸¹ Si tratta di opere in cui

Terayama incorporated attributes of performance he transcribed through his experiences in theatre. For his short features, Terayama often investigated the surface of the screen by assimilating projection into his shooting process. Moreover, the act of projection in front of an audience was considered an opportunity for him.⁸²

Anche *Chōfukuki*, seppur in maniera meno marcata rispetto a *Meikyūtan*, denota la mancanza di una struttura narrativa lineare e rende quindi coerente la definizione di questi cortometraggi come della "traduzione in immagini più diretta delle sue poesie,"⁸³ tanto più che per l'opera in oggetto l'affermazione va intesa in senso anche letterale. Si tratta, infatti, di un cortometraggio che prende spunto da un *haiku* dell'autore, un fatto che arricchisce ulteriormente il discorso transmediale.⁸⁴ Terayama mette in scena ancora una volta la *fictionalizzazione* della memoria, "la psicanalisi di un ricordo"⁸⁵ di un giovane che uccide una farfalla e la nasconde nella sua benda sull'occhio, per poi andare a spiare la madre. Quello che vede sono una serie di quadretti perversi, solitamente legati al binomio sesso e cibo, nel quale compaiono i classici *freak* di Terayama quali prostitute, *bodybuilder* e ventriloqui.

Nella presente analisi, però, non sono importanti tanto le immagini sullo schermo, quanto piuttosto quello che avviene al di fuori di esso. Terayama, infatti, concepisce il corto come "un tentativo di 'ostruzione' tramite qualcosa da portare nello spazio tra il proiettore e lo schermo."⁸⁶ Ben presto appaiono davanti a quest'ultimo una serie di figure umane, di cui lo spettatore può vedere solo le *silhouette*, che ostacolano la visione delle immagini 'primarie' e la cui voce si sovrappone, sostituendosi, all'audio di queste. L'attenzione del pubblico, quindi,

⁸¹ 「遮られた映画」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 213.

⁸² Ross, "Projection as performance", p. 259.

⁸³ Novielli, "Forma dell'immagine e immagine della forma", p. 165.

⁸⁴ 「眼帯に死蝶かくして山河越ゆ」 (Nascosta nella benda sull'occhio/la morta farfalla,/[lui] attraversa monti e fiumi). In Terayama Shūji, *Gesshoku shokan. Terayama Shūji mihappyō kashū* [Lettere all'eclissi lunare. Raccolta delle poesie inedite di Terayama Shūji], Tōkyō, Iwanami shoten, 2008, p. 72.

⁸⁵ 「思い出の精神分析化」 Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 5.

⁸⁶ 「映写機からスクリーンまでの距離に、何かを持ち込むことによって、〈さえぎる〉ことをの試みたである」 *Ibidem*.

è portata a spostarsi in continuazione tra il ‘palco’ e lo schermo, due mondi collegati dalla presenza della farfalla, la quale ostruisce la visione del giovane nel film, ma è presente anche come una grande ombra nella sua dimensione più ‘esterna’. Viene quindi creato un parallelo tra il campo visivo del protagonista e quello dello spettatore per favorire l’immedesimazione di quest’ultimo e produrre, allo stesso tempo, un distanziamento cognitivo dalle immagini ‘primarie’. La finzione di quest’ultime è dichiarata dall’uso di filtri caleidoscopici, gli stessi applicati alla parte dedicata al circo in *Den’en ni shisu*, da angoli di inquadratura estremi e, soprattutto, dalla presenza delle ombre al suo esterno. Si tratta di un effetto voluto da parte di Terayama che arriva a paragonare la dinamica tra il proiettore e lo schermo a quella tra la pupilla e la benda sull’occhio. Questi ultimi due elementi vanno a formare il “film più piccolo del mondo,”⁸⁷ dove la presenza della farfalla crea luci e ombre *dalle* immagini.

La farfalla spiega inoltre il significato del titolo internazionale *16 ± 1*; sedici sono infatti il numero di fotogrammi al secondo che l’occhio umano normalmente percepirebbe, il “più o meno uno” rappresenta quel fotogramma che manca ogni volta che la farfalla ostruisce il proiettore, ma costituisce, al contempo, anche un’immagine supplementare a quella sullo schermo. Lo stratagemma permette un’interazione tra immagini di differenti dimensioni, “disregarding a sense of proportional continuity within the frame,”⁸⁸ per il quale lo spettatore deve costantemente ricalibrare le proprie coordinate spaziali. Nelle istruzioni per la proiezione del corto - come per esempio nella sua presentazione a Cannes - Terayama aggiunge una terza dimensione all’opera, chiedendo al proiezionista di agitare qualcosa (propone, non senza ironia, un retino per farfalle) di fronte alla luce del proiettore per creare una ulteriore ombra.⁸⁹

La possibilità di creare nuovi effetti a ogni proiezione permette la nascita di un’esperienza sempre diversa, un *evento* che supera la ripetitività del medium cinematografico e la fissità delle immagini. L’esistenza di queste tre dimensioni – le immagini sullo schermo, le ombre che vi si agitano davanti e la sala cinematografica – messe in scena in modo tale da confonderle, creano un effetto simile a quella struttura di “dream within a dream within a dream” pensata da Satō per *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō* nel teatro. Lo stile di ripresa anti-naturalistico delle immagini sullo schermo accentua la finzionalità dell’opera, mentre acquistano sempre più ‘materialità’ le ombre di fronte ad esso. In questo modo, la distinzione tra il diegetico e l’extra-diegetico collassa, diventando indefinibile, e tutto viene fatto rientrare all’interno dello spazio performativo, al quale è chiamato a partecipare anche lo

⁸⁷ 「世界で一番近い映画」 *Ibidem*.

⁸⁸ Ross, “Projection as performance”, p. 260.

⁸⁹ Cfr. Nakajima (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon*, p. 128.

spettatore. Si può anzi arrivare ad affermare che egli venga portato *dentro* la seconda dimensione del corto, se si considerano le persone che si agitano davanti alle immagini ‘primarie’ alla stregua di spettatori. Lo spazio antistante allo ‘schermo nello schermo’ diventa quindi luogo dell’azione e svolge così la funzione di un palcoscenico teatrale. Viene qui riproposta la dinamica già analizzata in *Saraba eiga yo*, per la quale palco e schermo diventano un’unica entità. In *Chōfukuki* la *performance* non è solo all’interno dell’opera, come già in *Den’en ni shisu* e *Meikyūtan*, ma è anche all’esterno di essa, nel luogo e nel tempo del fruitore: Terayama è ormai vicinissimo a realizzare il suo incontro cinematografico con lo spettatore.

4.5. TERZA FASE: L’INCONTRO CON LO SPETTATORE E IL ‘CINEMA PARTECIPATO’

Nella terza e ultima fase di avvicinamento l’“incontro” finalmente si concretizza e Terayama riesce a far interagire lo spettatore con quello che fino ad allora era considerato uno “spazio sacro inviolabile” (*kinjirareta seiiki*),⁹⁰ elevandolo al ruolo di co-autore attivo. Si è passati quindi dalla provocazione verbale e visiva dello spettatore, al suo coinvolgimento attraverso il concetto di *filmmaking as event*, per arrivare infine al contatto diretto, in uno sviluppo che include anche lo spazio della proiezione nel processo creativo. Si verifica così il passaggio dell’opera filmica da “oggetto che viene riprodotto” (*fukuseika sareta bukken*) ad “avvenimento impossibile da ripetere” (*hanpuku funōna jiken*),⁹¹ favorito in questo dal clima culturale del periodo e da eventi che fanno dell’intermedialità il loro punto d’interesse principale.

Terayama era infatti abituale frequentatore delle proiezioni di cinema sperimentale americano ed europeo, organizzate in luoghi come il “Sōgetsu Art Center”, tanto che nei suoi cortometraggi è stata rilevata l’influenza del cinema strutturalista di Tony Conrad e del cinema espanso di Stan VanDerBeek della fine degli anni sessanta.⁹² Tuttavia Terayama non si è limitato a imitare queste modalità espressive, ma le ha fatte proprie, applicandovi le sue teorie sul teatro, sugli attori, sugli spettatori, con l’intenzione di smantellare i metodi di

⁹⁰ 「禁じられた聖域」 Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 6.

⁹¹ 「複製化された物件」 「反復不能な事件」 Hirose Ai, “Terayama Shūji no eigateki jikken” [Gli esperimenti cinematografici di Terayama Shuji], in Nishijima Norio (a cura di), *Eizō hyōgen no orutanatibu. 1960 nendai no itsudatsu to sōzō* [Gli alternativi dell’espressione per immagini. Deviazione e creazione negli anni sessanta], Tōkyō, Moriwasha, 2005 p. 176.

⁹² Cfr. *Ibidem*.

proiezione tradizionali. Questi lavori, però, non sono solo testimonianze di una tecnica sperimentale, ma hanno anche un notevole valore artistico e poetico, in quanto apici della componente intermediale del suo linguaggio espressivo.

Come si è visto nei corti analizzati precedentemente e, a maggior ragione, per quelli che seguiranno, lo spazio della proiezione e lo schermo sono per Terayama fonti di infinite possibilità: “la distanza che c’è tra il proiettore fino allo schermo è uno spazio di creazione [...] anche lì si possono aggiungere vari gesti creativi. Se si usa quello spazio, il pubblico può entrare a far parte del film.”⁹³ Ecco allora che lo spazio della proiezione si trasforma in spazio performativo e la distanza tra proiettore e schermo diventa essa stessa un terreno conquistato dal cinema, mentre lo schermo viene violato, modificato, moltiplicato fino a cancellarne i confini.

4.5.1. *Rōra*: violare lo schermo

Con *Rōra* (ローラ, Laura, 1974)⁹⁴ si arriva finalmente a quello che è stato definito *kankyaku sanko no eiga* (“film della partecipazione spettatoriale”),⁹⁵ nel quale la distanza con lo spettatore viene annullata, rendendo tangibile quello scambio multidimensionale che era presente a livello teorico in *Meikyūtan*. Sullo schermo tre prostitute provocano il pubblico in modo simile a quanto avveniva nel monologo di apertura di *Sho o suteyo*. L’obiettivo delle loro invettive è, ironicamente, lo spettatore dei film sperimentali (categoria a cui *Rōra* chiaramente appartiene), accusato dalle tre donne di mascherare, attraverso la visione di film ‘impegnati’, un desiderio voyeuristico che ne palesa la natura repressa e frustrata:

Noi conosciamo bene gli spettatori che vengono a vedere i film sperimentali. [...] Innanzitutto, i dilettanti si comprano una cinepresa da 8 o 16 mm e si fanno i loro film da soli. Mi preoccupano i film girati dalle persone in un periodo del genere. E poi ci siete voi spettatori che venite a vedere questi film e quando sentite che si tratta di opere

⁹³ 「映写機からスクリーンに届くまでの距離もひとつの創造空間です。(中略)あそこにもさまざまな創造行為が附加することができる。あそこを用いれば観客が映画にコミットすることも出来る」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 213.

⁹⁴ La traduzione del titolo riserva in realtà alcune difficoltà e multiple interpretazioni. Qui è stata preferita “Laura”, dal nome della protagonista femminile del film *Brief Encounter* (Breve incontro, 1945) di David Lean, come rappresentazione della consumazione dell’amore tra attrice e spettatore. Tra le possibili traduzioni rientrano anche “Rolla”, “Lola” e “Roller”. Per un’analisi dei riferimenti riguardanti ognuna di queste varianti si veda Ridgely, *Japanese Counterculture*, pp. 207-208 n. 32.

⁹⁵ 「観客参加の映画」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 214.

underground di sicuro pensate che ci siano dei nudi. [Risata]. Siete persone con delle aspettative e allora vi accontento un po'.⁹⁶

La provocazione è ancora più efficace in quanto lanciata proprio da tre prostitute poco vestite che si atteggiavano in maniera provocante. Da questo punto di vista si può forse considerare *Rōra* sia una critica a un certo tipo di cinema sperimentale in voga all'epoca, sia una sorta di auto-critica che Terayama rivolge a se stesso. L'autore, infatti, ha appagato spesso il voyeurismo degli spettatori con pellicole (e opere teatrali) nelle quali l'erotismo ha un ruolo importante, tanto più se si pensa che, secondo Hagiwara Sakumi, l'idea per il corto sia venuta a Terayama assistendo a un *peep show* a Parigi.⁹⁷ D'altra parte, però, la scelta delle tre prostitute conferma ancora una volta la sua capacità di coniugare un lato teorico sperimentale a immagini che fanno appello alle pulsioni carnali. Shimizu attribuisce questa tipo di lavorazione all'esperienza acquisita nel passaggio dal mondo chiuso e solitario della poesia a quello vivo e comunitario del teatro che gli ha permesso di creare opere sperimentali in grado di riflettere su questioni teoriche riuscendo, allo stesso tempo, a tenere in considerazione lo spettatore.⁹⁸ È importante per l'autore mantenere viva l'attenzione del pubblico - anche attraverso una certa dose di intrattenimento - per ricompensarlo dello 'sforzo' della visione e invogliarlo a contribuire a quella metà dell'opera che Terayama auspica sia completata dal fruitore.

Le tre prostitute di *Rōra* sono l'incarnazione di questo concetto e provocano il pubblico all'azione, concentrando le loro invettive su un uomo in particolare, seduto in seconda fila. Si tratta in realtà di Morisaki Henrikku,⁹⁹ membro storico del Tenjō sajiki qui anche aiuto regista, presente nella sala cinematografica nella 'parte' di uno spettatore. Questi in risposta lancia noccioline contro lo schermo, ma la provocazione continua e le tre lo sfidano ad avvicinarsi. Morisaki si alza, si dirige verso lo schermo e infine vi entra. Una volta

⁹⁶ 「大体、実験映画を見に来るお客さんの層なんてね、あたしたちにはわかってんです。(中略) まずね、最近8mmか16mmの撮影機買ってさ素人が、見よう見まねでジッとやっちゃうわけね。そういう時期ってのは人の撮った映画が気になるのよね。それで見に来てるお客さんね。それからアングラって聞くとさ、やっぱ裸が出て来ると思ってさあ。キャハハ。きたいしてくる人ね。ちょっとなら見せてあげるわよ」 Terayama Shūji, "Rōra", in Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 7, p. 317.

⁹⁷ Commento audio contenuto nel dvd: *Terayama Shūji jikken eizō wārudo* [Il mondo delle immagini sperimentali di Terayama Shūji], Vol. 1, Dagereio shuppan, 2006

⁹⁸ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru*, pp. 190-191.

⁹⁹ (1949-) Membro della troupe dall'anno successivo alla sua fondazione fino alla morte di Terayama. Ha ricoperto numerosi ruoli tra i quali: *graphic designer*, *production designer*, tecnico del suono, assistente alla regia nei cortometraggi e attore. Era così vicino a Terayama (lo si può vedere anche a casa dello stesso nella sua ultima opera, *Video Letters*) da essere stato "adottato" dalla madre dell'artista, fatto entrare quindi nel *koseki* della famiglia Terayama, diventando formalmente suo fratello minore.

dentro lo schermo si verifica una sorta di contrappasso del *voyeur* cinematografico, “forcing him to actively show something that he had hoped passively to watch.”¹⁰⁰ L'uomo viene infatti molestato e spogliato completamente dalle tre donne, fino a quando non riesce a fuggire dallo schermo e tornare nella sala cinematografica dirigendosi, nudo e con gli abiti in mano, verso l'uscita più vicina (Fig. 4.5). Come si può evincere da questa breve descrizione, il cortometraggio contiene numerosi motivi di interesse, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra l'opera e lo spettatore.

Rōra si configura come una *performance* dentro e fuori lo schermo che mescola realtà e finzione, cinema e teatro, in un luogo - la sala cinematografica - dove la linea di demarcazione tra le due dimensioni è tangibile e permeabile: la porta di *Meikyūtan* è stata aperta. Questa *performance* ha caratteristiche spiccatamente teatrali, a partire dalla messa in scena che, come nel monologo di *Sho o suteyo*, vede le protagoniste guardare e rivolgersi direttamente al pubblico/platea da uno schermo/palco spoglio di oggetti scenici (qui un semplice tavolino). *Rōra* dimostra inoltre notevoli affinità con *Saraba eiga yo*, tanto da poterne essere considerato il ‘gemello’ cinematografico. Infatti, laddove quest'ultimo trasformava il palcoscenico in uno schermo, il corto attua il processo inverso e porta la *performance* teatrale al cinema. Come nota anche Shimizu, entrambe le opere arrivano alla fusione tra lo schermo/palco e lo spettatore/attore, il quale tende verso il primo grazie al potere della fantasia.¹⁰¹ Quello che rende possibile questo “incontro” è proprio l'intermedialità che unisce le caratteristiche fondanti dei due media:

Terayama understood the medium-specific characteristics of cinema, such as the material presence of a film print and the projection of light, to possess the ability to interact and resonate with qualities deemed distinct to the medium of theatre. He added the ingredients of impulse, spontaneity and liveness, qualities that usually adhere more certainly to theatre, at the actual projection of his films to challenge the passivity of film projection.¹⁰²

Con *Rōra* Terayama arriva a violare la supposta impenetrabilità dello schermo, del quale riesce a mettere in discussione le proprietà materiali, e a riformulare la funzione della sala cinematografica, abbattendo le costrizioni del medium filmico grazie a una nuova espressione creativa che apre a inesplorate possibilità. Il pubblico, destabilizzato e disorientato, vede così cadere gli assunti su cui pensava si fondasse l'apparato filmico; non solo le persone al suo

¹⁰⁰ Ridgely, *Japanese Counterculture*, p. 119.

¹⁰¹ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu*, p. 273.

¹⁰² Ross, “Projection as performance”, p. 261.

interno comunicano con quelle fuori, pur appartenendo a diverse dimensioni, ma lo spettatore può addirittura entrare e uscire dallo schermo, del quale viene cambiata la percezione per trasformarlo in un “mondo che si può toccare con mano.”¹⁰³ Terayama lo rende possibile con l’utilizzo di uno schermo di gomma, tagliato al centro a bandelle verticali che permettono facilmente a Morisaki di entrarvi. L’autore stesso ammette che concepire un corto basandolo su questo ‘trucco’ rischia di far diventare l’opera “troppo teatrale” (*engekiteki sugiru*),¹⁰⁴ ma comprende probabilmente che l’unico mezzo attraverso il quale realizzare l’“incontro” con lo spettatore sia proprio l’intermedialità. Questa permette, infatti, di annullare la distinzione tra creazione e fruizione e, proprio come negli *shigaigeki*, consente la partecipazione attiva del pubblico alla realizzazione dell’opera, superando le costrizioni materiali della celluloide. Si realizza così: “Terayama’s desire for the dialectic collision of screen space and the realms of projection, as he continually strove to negate the opposition of audience and artwork, regardless of its genre.”¹⁰⁵

La sfida ai limiti del cinema fa emergere un’altra particolarità dell’opera che testimonia il raggiungimento dell’obiettivo di Terayama, ovvero quello di rendere il film - un medium basato sulla ripetizione - un “avvenimento impossibile da ripetere”, che cambia ogni volta perché “viene proiettato insieme alla storia chiamata quotidianità”¹⁰⁶ del suo protagonista, il quale non può che ‘essere un altro’ giorno dopo giorno. Se da una parte *Rōra* muta continuamente, dall’altra è anche non riproducibile e non rappresentabile al di fuori del suo contesto originario, la sala cinematografica, e senza la presenza attiva di uno specifico individuo, Morisaki, perché per essere esperita nella sua completezza richiede il soddisfacimento delle suddette condizioni. Tale caratteristica diventa particolarmente rilevante oggi, in un periodo nel quale le moderne tecnologie permettono il reperimento di qualsiasi opera cinematografica in formato digitale per una visione domestica. Il caso di *Rōra*, proprio in quanto “forma di parodia nei confronti del concetto di film come arte riproducibile,”¹⁰⁷ dimostra che questa modalità di fruizione renderebbe l’opera

¹⁰³ 「手で触れられる世界」 Terayama, “Rōra”, p. 319.

¹⁰⁴ 「トリックとして映画を作っておくことになるから、いささか演劇的すぎるということになるかもしれない」 “Dato che si tratta di realizzare un film come un trucco, forse c’è il rischio che diventi un po’ troppo teatrale.” *Ivi*, p. 320.

¹⁰⁵ Ross, “Projection as performance”, p. 261.

¹⁰⁶ 「日常という名の物語と共に上映される」 Nakajima (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon*, p. 90.

¹⁰⁷ 「複製芸術としての映画の概念へのパロディ位」 Terayama, “Rōra”, p. 320.

irrimediabilmente monca, in quanto lo spettatore vedrebbe solamente un uomo apparire e scomparire all'improvviso, e senza ragione, dallo schermo.

Un altro punto fondamentale nel discorso sulla non riproducibilità dell'opera è quello riguardante la figura di Morisaki Henrikku, forse il 'capolavoro vivente' di Terayama, il quale ha legato indissolubilmente la vita di un individuo alla realizzazione di un'opera d'arte che, senza la presenza dell'uomo, non può ritenersi completa. Nelle direttive per la proiezione il regista specifica: "Poiché lo 'spettatore' interpretato da Morisaki Henrikku deve essere lo stesso identico uomo delle immagini, anche d'estate, per esempio, indosserà una giacca pesante di colore rosso scuro."¹⁰⁸ Il problema dell'abbigliamento e del passaggio delle stagioni solleva una questione ancora più rilevante, quella dello scorrere del tempo. Il fisiologico invecchiamento di Morisaki fa acquisire all'opera un nuovo significato, con l'uomo che "entra nello schermo per salvare il se stesso del passato."¹⁰⁹ D'altra parte il cortometraggio, girato nel 1974 quando Morisaki aveva venticinque anni, è stato presentato anche in tempi recenti (per esempio al Tate Modern di Londra nel 2012, quando ne aveva sessantatré) e questo condanna l'uomo non solo a portare gli stessi vestiti, ma soprattutto a cercare di conservare un aspetto fisico giovanile, per "essere lo stesso identico uomo delle immagini." Per i nove minuti di durata di *Rōra*, è come se la vita di Morisaki si fermasse e diventasse la finzione del film, riportandolo indietro al 1974; egli stesso *fictionalizzato* una volta assimilato dallo schermo come corpo estraneo. L'esistenza dell'opera, la sua rappresentabilità, è legata a doppio filo alla vita di Morisaki; una volta che non gli sarà più possibile entrare e uscire dallo schermo, anche il cortometraggio chiamato *Rōra* non esisterà più. Il film, quindi, non solo non è riproducibile senza determinate condizioni, ma ha anche una 'data di scadenza' che corrisponde alla vita di un singolo individuo.¹¹⁰ Con la scoperta di questo meccanismo, si può arrivare ad affermare che Terayama abbia affidato l'esistenza del film a Morisaki e sia infine giunto, in maniera forse crudele, all'identificazione dello spettatore-attore-creatore con l'opera d'arte a tal punto da renderli inscindibili l'uno dall'altra.

¹⁰⁸ 「森崎偏陸演じるこの〈観客〉は映像の男と同一でなければならないので、たとえ夏であろうとも厚手のエンジ色のジャケットを身にまとっている」 Nakajima (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon*, p. 130.

¹⁰⁹ 「過去の自分を助けにスクリーンへと飛び込んでゆく」 *Ivi*, p. 89.

¹¹⁰ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Kareidosukōpu no shinsekai*, p. 211.



Fig. 4.5. In *Rōra* (1974) le tre donne riescono ad attirare lo spettatore (interpretato da Morisaki Henrikku) dentro lo schermo, dove lo deridono e lo spogliano finché l'uomo non riesce a fuggire, nudo, nello spazio della sala cinematografica.

4.5.2. *Shinpan*: lo spettatore come co-creatore dell'opera

Un altro esempio di *kankyaku sanku no eiga* è rappresentato da *Shinpan* (conosciuto anche come *Der Prozess*)¹¹¹ che arriva forse a superare *Rōra*, in quanto non si limita alla partecipazione di un singolo attore-complice, ma porta gli attori e, soprattutto, il pubblico ad agire congiuntamente *sullo* schermo. Come quasi tutti i cortometraggi dell'autore, anche *Shinpan* è stato da lui stesso catalogato: si tratta del “film dei chiodi” (*kugi no eiga*)¹¹² e non potrebbe essere altrimenti, essendo questi una presenza ricorrente in ogni scena dell'opera. Terayama aveva già utilizzato l'oggetto per il cortometraggio precedente, *Hōsōtan* (疱瘡譚, Racconto del vaiolo, 1975), nel quale l'immagine viene progressivamente ostruita da chiodi fissati su di essa, per ‘limitare’ la piaga del titolo. In *Shinpan*, però, hanno una rilevanza ancora maggiore e “diventano una metonimia del linguaggio, delle armi, degli organi sessuali, ecc...”¹¹³

Il corto presenta una serie di scene, narrativamente scollegate, nelle quali dei personaggi compiono movimenti ripetitivi con piccole variazioni che Shimizu paragona al

¹¹¹ Chiaro qui il riferimento all'omonima opera di Kafka, seppure il collegamento non sia mai esplicitato apertamente. Tuttavia, *Shinpan* è anche il titolo di uno degli *shokan engeki* realizzati da Terayama, nel quale una persona riceve una lettera sulla quale ci sono scritte le azioni che dovrà compiere il giorno successivo. I due lavori omonimi sono quindi accomunati dal portare lo ‘spettatore’ ad agire in prima persona.

¹¹² 「釘の映画」 Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 9.

¹¹³ 「釘は言語、武器、性器などに換喩される」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 213.

processo di produzione delle immagini nei manga e negli anime.¹¹⁴ Le suddette azioni sono sempre legate al tema dei chiodi, i quali cambiano forma, funzione e grandezza a seconda della prospettiva dalla quale vengono ripresi. Tuttavia, non sono mai messi in scena come semplici oggetti, ma acquistano connotazioni simboliche sempre differenti, riguardanti le passioni umane. Come nota Hirose, infatti, ogni volta che un chiodo viene piantato sembra che la sua punta sia direzionata verso il relativo oggetto del desiderio.¹¹⁵ L'allegoria sessuale, di conseguenza, è la più frequente ed esplicita; il chiodo diventa infatti simbolo fallico nella scena in cui una donna prova piacere ogni volta che un uomo batte col martello su un chiodo, o in quella dove un'altra donna simula una *fellatio* utilizzando un chiodo di grandi dimensioni. Altre sequenze sono invece più criptiche e concernono di volta in volta il cibo, i libri, una donna rinchiusa in una stanza. L'unica immagine che ricorre come un *fil rouge* per tutto il corto è quella di un uomo nudo che porta in spalla, barcollando, un gigantesco chiodo che richiama fortemente la croce della Passione di Cristo. I chiodi, quindi, riempiono progressivamente le immagini, ostruendole, fino alla penultima scena diegetica, quando un uomo in uniforme, rappresentante quindi dell'Autorità, inizia a estrarli con veemenza da una grande parete bianca. Dopo un'ultima apparizione dell'uomo con la croce/chiodo, lo schermo diventa completamente bianco, mentre la musica di J.A.Seazer continua in sottofondo.

Seguono circa nove minuti durante i quali lo staff del film invita gli spettatori a piantare chiodi sullo schermo cinematografico, un'esperienza resa possibile dal fatto che quest'ultimo è costituito da una tavola di legno verniciata di bianco, davanti alla quale è stata lasciata una cesta di chiodi e martelli a inizio proiezione.¹¹⁶ Trascorso questo lasso di tempo “lo schermo diventa un muro di chiodi e [il corto] si conclude” con i titoli di coda.¹¹⁷ Il pubblico è quindi chiamato ad agire attivamente sullo schermo *durante* la proiezione (Fig. 4.6). Di conseguenza, la parte ‘attiva’ (il fare) e quella ‘passiva’ (il vedere) dell'opera sono accomunate dalla medesima azione, intesa in entrambi i casi come ‘interferenza’ alle immagini, collegando così la dimensione dello schermo con quella al di fuori. Se, però, i personaggi diegetici si caratterizzano per movimenti sempre ripetitivi, il lavoro nel suo complesso diventa “un ‘evento’ unico e non ripetibile”¹¹⁸ perché a ogni *performance* cambiano gli spettatori, così come la quantità di chiodi e il *pattern* con il quale vengono

¹¹⁴ Cfr. Shimizu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu*, p. 275

¹¹⁵ Cfr. Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 180.

¹¹⁶ Cfr. Nakajima (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon*, p. 130.

¹¹⁷ 「スクリーンは釘の壁になって終わる」 Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 9.

¹¹⁸ 「映画は反復不能な一回性の〈事件〉となる」 Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 175.

fissati, in modo tale che ogni proiezione “nasconda la possibilità di espandersi in maniera sottilmente diversa.”¹¹⁹

Una delle differenze principali che distinguono l’esperienza teatrale da quella cinematografica è la distanza dallo spettatore. Laddove nel primo il contatto è più diretto e lo scambio è quasi vivo, il cinema vi interpone una barriera chiamata ‘schermo’ che divide inesorabilmente il mondo ‘al di qua’ da quello ‘al di là’ di esso. Come si è visto, Terayama ha lavorato, attraverso gli esperimenti nei lunghi e nei cortometraggi, per abbattere questa barriera facendo incontrare nello spazio della proiezione creatore e fruitore, le cui categorie a questo punto sono diventate sempre meno definite. L’autore ‘tradisce’ o, per meglio dire, sovverte le aspettative dello spettatore e rende possibile l’interazione con lo schermo. *Shinpan* si configura, quindi, come la realizzazione cinematografica più diretta di quel concetto di *hanengeki* citato in precedenza, secondo il quale l’opera deve essere realizzata per metà dall’autore e per metà dal pubblico, stimolandone l’immaginazione e la fantasia per renderlo partecipe del processo creativo, come avvenuto nel teatro, in particolare con gli *shigaigeki*. In *Shinpan* lo spettatore non solo assolve a questo ruolo, ma la sua presenza è necessaria in quanto deve “preservare il film”¹²⁰ che sta sparendo a causa dell’azione repressiva dell’Autorità, la quale agisce per eliminare i chiodi dalla parete e rendere il muro/schermo totalmente bianco.¹²¹ Dal momento che i chiodi rappresentano l’espressione delle passioni umane dei personaggi diegetici, l’azione del pubblico può essere considerata, parimenti, la manifestazione del desiderio dello stesso nei confronti dello schermo e del cinema.¹²² In questo modo, il parallelo tra l’azione del pubblico e quella dei personaggi permette la nascita di un rapporto nuovo tra schermo e spettatore, per il quale ogni chiodo rappresenta in maniera tangibile l’impronta lasciata dal suo sguardo sulle immagini.

Questo rapporto nuovo distingue gli esperimenti di Terayama dal cinema espanso del periodo, in quanto l’esperienza che si viene a creare è individuale per ogni spettatore. In Giappone, ad esempio, lavori come quelli di Iimura e Jōnouchi si concentrano soprattutto sulla manipolazione della materia filmica o, tutt’al più, sul corpo del regista-*performer* che arriva a fungere da schermo. Quindi, seppure questi autori sfidino le logiche dell’apparato

¹¹⁹ 「ある程度微妙に異なった展開をする可能性を秘めている」 Shimizu, *Terayama Shūji. Kareidosukōpu no shinsekai*, p. 214.

¹²⁰ 「映画を保持する」 Terayama, *Shintai o yomu*, p. 214.

¹²¹ Kishida tuttavia fornisce una lettura assai diversa di quest’azione che intende come un’analogia dell’immortalità, nella quale i chiodi che vengono estratti sono quelli di una bara per permettere la resurrezione dei morti. Cfr. Asai (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu*, p. 9.

¹²² Cfr. Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 181.

filmico per portare il medium al di fuori dei suoi confini convenzionali, non riescono (o non sono interessati) a creare un “incontro” diretto con lo spettatore. Allo stesso tempo, gli esperimenti nel resto del mondo - in particolare in Europa e negli Stati Uniti sul finire degli anni sessanta - appaiono diretti maggiormente a esplorare il processo stesso della proiezione, il rapporto con le immagini e la loro valenza politica una volta ‘imposte’ a un pubblico passivo. Sono numerosi, infatti, gli esempi che sfruttano lo spazio tra proiettore e schermo in ottica performativa e altrettanti quelli che utilizzano un attore-spettatore, come in *Rōra*, per interagire con lo schermo. Ad esempio Hirose confronta *Shinpan* con due opere di Valie Export, *Ping Pong* (id., 1968) e *Auf+Ab+An+Zu* (Su+Giù+Acceso+Spento, 1968), nelle quali un attore nel ruolo dello spettatore svolge effettivamente delle azioni collegate alle immagini, ma tra le due dimensioni rimane comunque una distanza invalicabile e lo schermo preserva la sua inviolabilità.¹²³ Nel primo una persona è chiamata a colpire idealmente la pallina da ping pong che appare in posizioni sempre diverse dello schermo, in una riflessione sulla sudditanza dello sguardo spettatoriale alle immagini ‘imposte’ dal regista. Nel secondo, invece, viene utilizzato uno schermo di carta per far disegnare allo spettatore-attore i contorni delle immagini proiettate. Questi esperimenti di cinema espanso, però, “only demonstrate the structural possibilities of film rather than actually provide new situations themselves.”¹²⁴

In *Shinpan*, al contrario, viene proposta una nuova possibilità, per la quale ogni singolo spettatore può contribuire attivamente alla realizzazione del film, seppure guidato dalle intenzioni dell’autore. Il cortometraggio fonde così la sperimentazione tecnica all’espressione artistica, trasformandosi da oggetto statico di contemplazione passiva ad *avvenimento* nel quale lo sguardo dello spettatore viene inglobato nel processo creativo. In tal modo, l’opera permette al desiderio umano di *inter-agire* con le immagini, trovando infine una propria modalità espressiva.¹²⁵ Questa riconfigurazione del rapporto tra schermo e spettatore, per quanto dirompente già all’epoca, lo è ancora di più nel presente. Con l’avvento del digitale, nelle sale cinematografiche come nella visione domestica, la materialità che ha contraddistinto il cinema fino alla fine del secolo scorso è andata perduta, in favore dell’immateriale e del virtuale. *Shinpan* diventa, quindi, un esperimento la cui urgenza è ancora più lampante oggi, nell’ottica di un recupero del rapporto con l’apparato cinematografico tradizionalmente inteso.

¹²³ Cfr. Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 178.

¹²⁴ Roswitha Müller, *Valie Export. Fragments of the Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 226 n. 14.

¹²⁵ Cfr. Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 182.



Fig. 4.6. Nell'aprile 2012 *Shinpan* (1977) è stato riproposto a Londra, in occasione di una retrospettiva su Terayama. Nella parte finale della proiezione gli spettatori vengono invitati a piantare chiodi sullo schermo bianco. La performance è parte integrante dell'opera e la completa. Il primo da destra è Morisaki Henrikku che, per lo stesso evento, ha messo in scena anche la performance di Rōra (1974). [Ph: Yamaguchi Yukari]

L'uso simbolico dei chiodi per sancire l'unione dello sguardo spettatoriale con lo schermo, si configura come un vero e proprio linguaggio, nel quale le parole e i dialoghi sono sostituiti dall'azione ripetuta del martello. Come si è visto nel capitolo precedente, nell'opera di Terayama simboli e azioni particolarmente significative non appaiono mai in relazione a un solo medium, ma ricorrono e vengono rielaborate in media differenti, contribuendo alla formazione del *Terayamago*. Lo stesso avviene con l'azione del battere i chiodi che ritorna nello stesso anno, il 1975, in *Ekibyō ryūkōki*, tipico esempio del teatro di Terayama della metà degli anni settanta, nel quale sperimenta l'"incontro" con lo spettatore attraverso particolari suddivisioni del palcoscenico. Lo spettacolo, nella sua versione internazionale portata in scena in Olanda, Belgio e Germania dopo essere stato concepito in un *workshop* ad Atene, sostituisce le linee di dialogo presenti nel corrispettivo giapponese con l'azione del piantare chiodi. Terayama cerca così di 'tradurre' il contenuto della battuta corrispondente variando la forza, il ritmo e il modo di battere il martello, in un ennesimo tentativo di liberare il teatro dal testo scritto. L'autore la paragona a un'opera di cinque ore, senza alcun dialogo, molto discussa all'epoca, ovvero *Deafman Glance* (Lo sguardo del sordo, 1972) di Robert Wilson, dalla quale però si differenzia per l'intenzione che sottende questa scelta radicale. Non si tratta, infatti, di quel "teatro del silenzio" che nello stesso periodo stava sviluppando Ōta

Shōgo in Giappone, quanto piuttosto di un “teatro senza parole”¹²⁶ che ha lo scopo di scuotere e comunicare con lo spettatore attraverso i suoni, tanto che l’autore stesso lo definisce “teatro della scossa” (*shindō no engeki*).¹²⁷

L’opera inizia con quella che può essere considerata già una dichiarazione di intenti: venti uomini scandiscono i nomi di malattie contagiose mentre piantano lunghi chiodi nel palcoscenico. L’azione, ripetuta periodicamente nella ventina di scene narrativamente scollegate di cui si compone l’opera, si configura come una sorta di rito per bloccare il diffondersi della piaga e, allo stesso tempo, delimitare lo spazio della rappresentazione scenica. Il tema del contagio richiama apertamente Artaud, per il quale la peste deve essere metafora di un teatro in grado di ‘contagiare’ la mente e l’immaginazione dell’essere umano (dello spettatore), sconvolgendolo.¹²⁸ In tal modo, *Ekibyō ryūkōki* esplicita il parallelo tra la diffusione della piaga e la “contagiosità dell’illusione patologica”¹²⁹ che è quella del teatro tradizionale, dal quale lo spettatore è irretito e incapace di scappare. La piaga del teatro viene ‘debellata’ dall’azione del piantare chiodi, quindi da una delimitazione dello spazio che diventa, paradossalmente, una possibilità di fuga e di “incontro”. Terayama riflette su questo aspetto rendendo visibili i ‘confini’ dell’edificio-teatro attraverso la sua suddivisione per mezzo di tende nere che non separano solo il palco dalla platea, ma anche le varie scene e gli stessi spettatori tra di loro, in modo tale che ognuno di essi abbia una visione parziale di ciò che avviene. Questo provoca naturalmente un senso di claustrofobia nel pubblico, ma gli permette al tempo stesso di comprendere la contingenza tra la finzione del palco e la realtà in cui si trova. Così “a tutti gli spettatori viene richiesto di trovare l’uscita del labirinto teatrale rendendo se stessi ‘autori del racconto’ durante la rappresentazione,”¹³⁰ attraverso la ricomposizione di una ‘storia’ basata sulla visione parziale e personale che ogni spettatore ha dell’opera.

Shinpan e *Ekibyō ryūkōki* sono quindi accomunati da un’azione che rende tangibili e sfida i confini del medium di appartenenza, permettendo il coinvolgimento del pubblico in un processo creativo *individuale*. Terayama stesso evidenzia il fatto che “il ‘personaggio

¹²⁶ 「言葉のない演劇」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 328.

¹²⁷ 「震動の演劇」 *Ivi*, p. 329.

¹²⁸ Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, p. 145.

¹²⁹ 「病的幻想の伝染性」 Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 179.

¹³⁰ 「すべての観客は、上演時間中に自分を〈物語作者〉にすることによって、劇の迷路の出口を見出すことを要求されるのである」 Terayama, *Terayama Shūji no gikyoku*, Vol. 6, p. 331.

principale' di quest'opera è l'immaginazione dello spettatore"¹³¹ e, infatti, l'azione legata ai chiodi rappresenta l'espressione del desiderio del fruitore che rende fluido il passaggio dal "posto per lo spettatore" allo spazio del palco/schermo. Per mezzo del suddetto paragone, si esplicita ancora una volta il funzionamento del sistema transmediale elaborato da Terayama, il quale riesce in due media distinti, attraverso un'azione comune e ripetitiva, a realizzare l'incontro con lo spettatore, investendolo di un potere personale, in grado di sovvertire i ruoli prestabiliti per arrivare a una co-autorialità inedita. Se nel teatro questa può essere più facilmente raggiunta, grazie alla compresenza nella stessa dimensione di attori e fruitori, al cinema i suoi esperimenti "contribute to the disintegration of demarcated borderlines between different media and provide further complications for attempts at marking classifications for intermedial phenomena."¹³² Per *Shinpan* vale, infatti, il medesimo discorso fatto nel caso di *Rōra* sull'irrapresentabilità dell'opera in assenza di determinate condizioni. Le possibilità a esse collegate richiedono un ripensamento radicale sia dello spazio della proiezione, inteso come performativo, sia della funzione dello schermo, destituito della sua autorità di dispositivo sacro e impenetrabile. Non è un caso, quindi, che *Shinpan* sia stato definito "l'apice degli esperimenti di Terayama che vogliono reinventare il cinema come 'evento' nello spazio della proiezione"¹³³ e che sia stata scelta proprio quest'opera come forma di commemorazione dopo la scomparsa dell'autore. In occasione della proiezione, però, in luogo dei chiodi sono state posate corone di fiori.¹³⁴

4.6. CONCLUSIONI SUL POSTO DELLO SPETTATORE

Il rapporto con lo spettatore ha interessato Terayama sin dalle sue prime opere teatrali, tanto da rivestire una parte importante nelle sue teorie di messa in scena. Con il ruolo che attribuisce all'immaginazione e all'importanza di stabilire un "incontro" con il pubblico, Terayama ha creato progressivamente un teatro nel quale lo spettatore potesse arrivare a 'perdersi' all'interno dell'opera, a 'cercare' il teatro attivamente, sottraendolo a quella che ha chiamato la "zona sicura" rappresentata nella tradizione dai "posti per gli spettatori". Oltre ai passaggi già citati, è esemplificativo ciò che si trova nelle note di lavorazione per *Aru kazoku*

¹³¹ 「観客の想像力が、この演劇の〈主役〉である」 *Ibidem*.

¹³² Ross, "Projection as performance", p. 259.

¹³³ 「これは寺山が上映空間で〈事件〉としての映画を生み出そうとした実験の極致とも言うべき作品なのだ」 Hirose, "Terayama Shūji no eigateki jikken", p. 175.

¹³⁴ Cfr. Nakajima (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon*, p. 131.

no chi no kigen, nelle quali scrive: “The spectators at this play should be thought of as participants at a party. They should move about freely during the performance and should search for the play by themselves.”¹³⁵ Il sottotitolo internazionale dell’opera – *A way to plan dreams* – esplicita ulteriormente le intenzioni di Terayama nei confronti degli spettatori, i quali devono essere dei “visitatori” della *performance* teatrale e devono avere la possibilità di creare un proprio percorso all’interno della stessa, di sognare in maniera conscia. Gli *shigaigeki* dell’autore liberano questo concetto dai limiti dell’edificio teatrale, portandolo nelle strade, dove Terayama può finalmente realizzare quella teatralizzazione della realtà che induce lo spettatore a perdere le proprie caratteristiche intrinseche.

Nonostante Terayama sia stato certamente l’autore *angura* più attento nello sfidare i confini del medium, è altrettanto vero che il suddetto approccio rientra tra le influenze ricevute dalle varie sperimentazioni artistiche degli anni sessanta. Sin dai primi anni del decennio, infatti, viene de-enfatizzata l’importanza dei canoni e della norma dei singoli media, troppo limitanti per l’approccio dei giovani autori di questa generazione. Si tenta di fuggire dalla dittatura del ‘testo’, di qualunque tipo esso sia, dallo spartito musicale alla coreografia di una danza. È infatti il periodo nel quale diventano molto importanti le espressioni artistiche ‘improvvisate’, con la nascita degli *happening* e l’esplosione del *free jazz*. L’obiettivo diventa quello di produrre un’arte che appaia sempre nuova agli occhi dello spettatore.¹³⁶ Una testimonianza in tal senso arriva anche dal cinema, il medium riproducibile per eccellenza, che, con gli esperimenti di Matsumoto, del VAN e del pionieristico Shinema 58, dimostra la volontà di distanziarsi dalla norma per arrivare alla radice della specificità cinematografica. Un approccio, questo, ancora più innovativo - e che testimonia quel ‘clima intermediale’ di cui si è trattato - se si pensa che questi esperimenti non risentono (ancora) dell’influenza del cinema sperimentale internazionale coevo, all’epoca non ancora importato nel Paese.

Nel trasporre il *kankyakuron* al cinema, si è visto come *Saraba eiga yo* fornisca un interessante punto di incontro, in quanto si tratta di un’opera nella quale teatro e cinema sembrano unirsi fin quasi a fondersi attraverso la metonimia del palcoscenico/schermo. Terayama, però, sfida lo sguardo dello spettatore già dal suo primissimo approccio alla macchina da presa, con il cortometraggio *Nekogaku* (1960), andato perduto. Un osservatore attento come Matsumoto - tra i più interessati a sfidare i confini del medium - è tra i pochi ad aver lasciato una testimonianza dell’opera e riporta che già questo primo esperimento di

¹³⁵ Shūji Terayama; Kazuko Ōshima, “Farewell to Grotowski!”, in *The Drama Review*, Vol. 17 (4), Dicembre 1973, p. 51.

¹³⁶ Cfr. Hirose, “Terayama Shūji no eigateki jikken”, p. 176.

Terayama consisteva in una provocazione (un gatto cade da un edificio e muore), atta a far riflettere lo spettatore sull'azione del guardare e ciò che essa implica.¹³⁷ Si può così creare una linea di continuità che prende le mosse da questo lavoro per arrivare al monologo iniziale di *Sho o suteyo*, dieci anni più tardi, nel quale il protagonista critica apertamente la passività dello spettatore, il suo sguardo 'pigro'.

Questa critica rientra nella prima fase dell'avvicinamento allo schermo, nella quale Terayama tenta di portare il film nella dimensione dello spettatore attraverso una serie di strategie come l'abbattimento della quarta parete. L'impianto del monologo è però prettamente teatrale e il tentativo, pur riuscito, si risolve a un livello meramente verbale. Nella seconda fase, esemplificata dalla scena finale di *Den'en ni shisu*, lo spettatore viene inglobato all'interno della proiezione, sia sullo schermo – come nella scena appena citata – sia nella sala cinematografica, dove quello che era uno spazio di consumo passivo diventa invece performativo. Lo spettatore rientra quindi all'interno del processo creativo, il quale non si esaurisce con il completamento delle riprese, ma prosegue fino al momento della fruizione. Tipici di questa fase sono quei cortometraggi che giocano con gli effetti realizzabili con il proiettore e con lo spazio che intercorre tra esso e lo schermo, come in *Chōfukuki* e nel successivo *Nitojō. Kage no eiga* (二頭女・影の映画, La donna a due teste – Film d'ombra, 1977), dove queste sperimentazioni hanno luogo sia dentro che fuori l'opera. Il film, quindi, si colloca nello spazio-tempo dello spettatore, annullando la distanza che esiste tradizionalmente tra quest'ultimo e lo schermo. L'ultima fase sancisce, come gli *shigaigeki* per il teatro, l'identificazione dello spettatore con l'opera, realizzando la teoria di Terayama per la quale questa deve essere realizzata per metà dall'autore e per metà dal pubblico. I ruoli di creatore e fruitore si confondono, i confini del medium cinematografico diventano fluidi per inglobare il teatro e, di conseguenza, i film si trasformano da oggetti di contemplazione passiva a eventi irripetibili. La *performance* che ne risulta porta l'unicità del teatro nello spazio del cinema, coinvolgendo il pubblico stesso in una proiezione-evento alla quale partecipare.

¹³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 175. Articolo originale: Matsumoto Toshio, "Zankoku wo mitsumeru hitomi" [L'occhio che fissa la crudeltà], in *Kiroku eiga*, Vol. 30, Dicembre 1960, p. 8.

Conclusioni

TERAYAMA, L'AEREO A PROPULSIONE UMANA

Gli anni sessanta, per il Giappone, possono essere considerati “one of its most crucial eras as a site of global political-aesthetic transformation.”¹ In quanto tali, queste trasformazioni sono state indagate da una pluralità di punti di vista per tentare di dare una visione il quanto più possibile esaustiva del contesto all'interno del quale ci si è mossi. L'importanza delle proteste contro l'Anpo, così come la vicinanza al movimento studentesco da parte delle avanguardie, è stata ampiamente documentata, pur con le differenze che sono emerse tra gli artisti e la generazione appartenente allo *Zenkyōtō Movement*. Tuttavia, sarebbe erroneo isolare le avanguardie e le contestazioni studentesche e ritenerli gli unici fautori dello ‘spirito del tempo’. Individuare il *genius loci* di Shinjuku è risultato un esercizio indispensabile al fine di non escludere dall'‘equazione culturale’ il fondamentale apporto dei fruitori, sia in quanto consumatori di cultura, sia come vettori di interessi. Nel caso specifico di Shinjuku negli anni sessanta, questa mancanza sarebbe stata ancora più evidente, in quanto si tratta del periodo - e del luogo - nel quale il pubblico ha avuto probabilmente più ‘potere’, corrisposto, per così dire, dagli artisti della controcultura che cercano il coinvolgimento diretto dello spettatore/fruitoro. Come nota Ridgely, rintracciare un principio attraverso il quale leggere l'arte del periodo, come è stato qui fatto per il cinema e il teatro con l'intermedialità, senza metterlo in relazione con il contesto culturale coevo:

dangerously suggests that the cultural-political vector points in only one direction, from Zeitgeist through cultural formation and finally to the viewer. But in a participatory and democratizing movement, one would expect audiences to influence culture (which they did) and cultural formations to be reconfiguring the spirit of the times (which they also did).²

Per tali ragioni, l'analisi della New Wave e dell'*angura* è stata svolta in relazione al contesto politico e culturale di riferimento che ha permesso di dimostrare come le suddette avanguardie si siano confrontate, nello spazio *aperto* di Shinjuku, non solo con artisti di ogni genere, ma anche con i manifestanti e con vari gruppi di giovani, come i *fūten*, rappresentanti della

¹ Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan*, p. 7.

² Steven C. Ridgely, “Review of 'Theorizing the Angura Space' by Peter Eckersall”, in *The Journal of Asian Studies*, Vol. 67 (1), Febbraio 2008, p. 311.

Shinjuku bunka. Questo procedimento ha permesso di elevare effettivamente l'intermedialità a caratteristica distintiva di un periodo di fertilissimi scambi culturali, dove cinema, teatro, musica e *performance* di ogni genere hanno popolato Shinjuku con esperimenti che tentano di annullare i confini tra i media, ma anche tra realtà e finzione, produzione e fruizione, inglobando la realtà coeva e venendone influenzati.

Come si è tentato di chiarire nei primi due capitoli, è possibile tracciare vari percorsi paralleli che trovano in Shinjuku il loro punto di incontro. New Wave e *angura* emergono contemporaneamente intorno al 1960, si sviluppano raggiungendo il loro picco nel biennio 1968-69, a cui segue un declino progressivo che le porta a evolversi o cambiare forma intorno alla metà degli anni settanta. Una parabola che segue quella dei movimenti studenteschi, i quali si animano particolarmente per il primo Anpo nel 1960, ma sviluppano il massimo volume delle proteste negli anni dello *Zenkyōtō Movement*, per poi spegnersi velocemente fin quasi a scomparire del tutto in seguito al decisivo *Asama sansō jiken*. Se le avanguardie trovano in locali come lo Art Theater Shinjuku Bunka, il Fugetsudō e lo Shinjuku Pit Inn spazi dove interagire e sperimentare, i manifestanti fanno di Shinjuku uno dei palcoscenici prediletti delle loro manifestazioni che culminano con il famigerato *10/21 Shinjuku sōran jiken* nell'ottobre del 1968. L'ascesa di Shinjuku come epicentro culturale negli anni sessanta e il conseguente declino nei primi settanta in favore di Shibuya segue, non casualmente, una traiettoria simile. L'inizio del decennio favorisce sicuramente il concentrazione delle varie realtà nel quartiere, essendo questo un periodo di grandi cambiamenti urbanistici, soprattutto a Tōkyō, sede delle Olimpiadi, e: "the scale of environmental and technological transformations reached a peak in the 1960s, and intermedia art in Japan emerged as a reflection on the experiential dimension of this changing urban space in the 'age of information'."³ Gli stessi interventi, questa volta in occasione dell'Expo del 1970, saranno decisivi per disinnescare la carica eversiva e performativa di Shinjuku. Artisti, giovani e militanti sono portati a spostarsi in altri quartieri, senza riuscire più a ricreare quel coacervo di politica, arti e cultura giovanile che aveva dato vita, nel decennio precedente, a un 'clima intermediale' sconosciuto fino ad allora.

New Wave e *angura* nascono e si sviluppano proprio nel contesto sin qui descritto, influenzandosi a vicenda, finiscono per rivelare caratteristiche e interessi simili. Innanzitutto, entrambe vedono la luce in un periodo di forti contestazioni politiche da parte degli studenti, proprio mentre molti dei loro futuri protagonisti frequentano l'università, portandoli così a

³ Sas, "By other hands: environment and apparatus in 1960s intermedia", p. 384.

schierarsi contro la ratifica dell'Anpo nel 1960. In secondo luogo, il rigetto della tradizione precedente rappresenta un forte impulso affinché sviluppino un linguaggio nuovo per il rispettivo medium, arrivando persino a riconfigurare il modello stesso della propria arte. I registi, infatti, riescono finalmente a sganciarsi dal sistema delle *major* e trovano la libertà creativa (pur limitata nel budget) attraverso case di produzione indipendenti come la ATG, proponendo un'alternativa fino ad allora praticamente invisibile. I drammaturghi, dal canto loro, si muovono al di fuori dei teatri tradizionali per stabilirsi negli *shōgekijō*, dove riescono a dare nuova linfa vitale alla drammaturgia, in un recupero del rapporto con lo spettatore che gli permette di attirare un nuovo pubblico. Infine, come nota lo stesso Ōshima: “Era un periodo in cui il teatro era in piena fioritura, così tutti i registi della mia generazione hanno avuto a che vederci.”⁴ All'università, infatti, i futuri registi si erano dedicati, o quantomeno si erano interessati, al teatro, in quanto non esistevano ancora dipartimenti di cinema.

La vicinanza tra le due arti in questo periodo viene ulteriormente accentuata quando i due ‘movimenti’ si ritrovano a condividere gli spazi culturali di Shinjuku e, a volte, persino lo stesso palcoscenico, come avviene allo ATSB. Il clima intermediale che vi si viene a creare permette collaborazioni con musicisti, *performer*, fotografi e artisti in generale, portando a esperimenti che sfidano i confini dei rispettivi media. *L'angura*, rigettando fortemente il realismo psicologico dello *shingeki*, crea molto spesso opere dominate dal concetto della “multidimensionalità”, attraverso il quale può attuare un recupero critico della tradizione precedente e mettere in scena più linee temporali che possono accavallarsi, fondendo passato e presente, vivi e morti, realtà e finzione. Ne risultano opere che riflettono su loro stesse, nelle quali il meccanismo teatrale è scoperto. Tali caratteristiche, unitamente all'adozione di spazi performativi non tradizionali, portano i drammaturghi *angura* nelle strade, con tendoni e rappresentazioni all'aperto o, nei casi più estremi, con gli *street play*. Ciò permette non solo di recuperare la tradizione itinerante e popolare del teatro tradizionale, al quale alcuni degli autori si rifanno, ma portano il teatro nel paesaggio della città, dove spiccano come elementi di disturbo, tanto da provocare, con la loro presenza, reazioni simili a quelle dei manifestanti. La teatralizzazione della realtà ha l'effetto di portare il pubblico nella stessa dimensione dell'opera, per un tipo di coinvolgimento che era andato perduto nel teatro giapponese moderno rappresentato dallo *shingeki*. Influenzati dai tanti *happening* che i gruppi di arte performativa allestivano in questo periodo, viene accentuato il concetto di *performance*, ponendo ulteriore enfasi sul corpo dell'attore e, contemporaneamente, tentando un

⁴ Ōshima, “Trent'anni dopo”, p.209.

allontanamento dal testo scritto. Il carattere didattico viene rigettato e lo spettatore è invitato a ‘vivere’ l’esperienza del teatro in maniera più diretta. *L’angura* condivide molte delle caratteristiche menzionate con le avanguardie teatrali emerse in Europa e in Nord America nello stesso periodo,⁵ pur coniugandole secondo le tendenze personali degli autori. Questi, infatti, non sono accomunati da uno stile unitario, ma spaziano dal teatro dell’assurdo alla parodia della tradizione, dalla farsa all’esistenzialismo, con un particolare riguardo per la forza drammaturgica dell’immaginazione, in grado di elevare il teatro oltre i suoi confini.

Le suddette caratteristiche hanno un notevole impatto sui film della coeva New Wave cinematografica e riflettono certamente il ‘clima intermediale’ nel quale sono stati prodotti. Questo vale in particolar modo per i film dell’ATG e per il cinema sperimentale che trovano a Shinjuku il loro epicentro di creazione e fruizione. I concetti di *performance* e *theatricality* vengono impiegati nei film del periodo in maniera cosciente e spesso esplicita, replicando le dinamiche teatrali per avvicinare lo spettatore alle opere. Peculiarità quali movimenti di macchina ‘scoperti’, la presenza di staff tecnico e registi all’interno delle inquadrature, personaggi/attori che utilizzano il loro vero nome, l’assenza di *end mark*, sono tutte funzionali ad assottigliare, fin quasi a dissolverlo, quel confine che separa il mondo dello spettatore da quello dello schermo.⁶ I film della New Wave, infatti, si collegano alla realtà coeva e non ‘finiscono’ sullo schermo, la loro storia si svolge sulle strade della città, la stessa che ritrovano gli spettatori una volta usciti dalla sala cinematografica. La rappresentazione stessa dell’*Anpo tōsō*, presente soprattutto nelle opere di fine anni sessanta, conferisce attualità alle opere, una sensazione di “qui e ora” che fa proprie le caratteristiche dell’unicità del teatro per tentare di abbattere la riproducibilità del medium cinematografico, un obiettivo ancora più centrale nei film sperimentali che diventano veri e propri *eventi*. Il materiale documentario delle proteste viene spesso utilizzato in maniera critica. Infatti, se da una parte l’Anpo dimostra la vicinanza dei registi alla situazione politica coeva, dall’altra mette in evidenza le differenze generazionali che intercorrono tra questi registi (tutti appartenenti alla generazione dell’Anpo 1960) e i giovani manifestanti, portando i primi a porsi in maniera distaccata e, a volte, apertamente critica nei confronti dei militanti. Come l’Anpo, anche gli *zainichi* sono risultati un tema particolarmente sensibile che ha influenzato registi e drammaturghi. Le questioni

⁵ Bisogna tuttavia notare che, come emerso dal primo capitolo, le influenze dirette tra di esse sono molto più sparute di quanto le sue caratteristiche possano far pensare. Autori come Satō e Kara, anzi, rigetteranno il palcoscenici internazionali, per preferire paesi del Sud-Est asiatico, mentre autori come Terayama, Suzuki e Ōta avranno successo sui palcoscenici internazionali ma solo a partire dalla metà degli anni settanta, quando la carica riformatrice dell’*angura* si era andata ormai spegnendo e era incominciato il processo di ‘museificazione’ mentre si faceva largo una nuova generazione di giovani drammaturghi.

⁶ Cfr. Ushida, *ATG eiga + Shinjuku*, p. 203.

sociali vengono rielaborate da questi artisti per denunciare una condizione fino ad allora ignorata, ma anche per mettere in luce le contraddizioni della società giapponese che, nonostante il supposto superamento del passato colonialista del Paese, tendeva a discriminare tutti coloro che non rientrassero nel modello prestabilito. Il re-inscenamento di fatti di cronaca attraverso meccanismi meta-riflessivi alla base di opere come *Kōshikei* e *Atashi no Bītoruzu* permette di cogliere proprio il valore performativo dei crimini, e la loro strumentalizzazione mediatica.

Il palesamento degli strumenti propri del dato medium e la vicinanza alla realtà coeva sembrano caratteristiche comuni a tutte le avanguardie giapponesi del periodo, le quali tentano di intervenire sul reale per smascherarne le logiche interne, messe in scena come ‘finzioni’. Marotti riassume le caratteristiche generali di questo periodo come:

all were focused on everyday life: the analysis of its signs and fragments for the operations of hidden forms of domination; the focus on local practice, the here and now, as a space implicated in larger structures and events, and the locus either for their replication or transformation; strategies of radical defamiliarization and disidentification against unconscious forms of routine; the unearthing of hidden connections to politics and history in the simplest objects of daily life; and above all, the identification of the world of the everyday itself as the central space for investigation and transformation.⁷

L’identificazione della quotidianità come spazio di ricerca e trasformazione si riflette, nel medium filmico, nell’elaborazione del concetto di cinema come *performance*, per il quale qui si è utilizzata l’espressione *filmmaking as event*. L’atto del filmare viene infatti reso teatrale e performativo una volta esplicitato da questi registi che attuano, così, una riconcettualizzazione dello spazio urbano, facendo rientrare il cinema all’interno della città e permettendo la dissoluzione dei confini tra realtà e finzione, ovvero di ciò che avviene sullo schermo e ciò che avviene al suo esterno. In tal modo il tempo del film si sovrappone a quello del mondo esterno e gli spazi di creazione e fruizione artistica arrivano a coincidere, inglobando lo spettatore al suo interno.

Su questo approccio influiscono, naturalmente, le contaminazioni provenienti dalle altre arti e in particolare dal teatro. Il ‘clima intermediale’ di Shinjuku sicuramente contribuisce in maniera determinante da questo punto di vista e gli *happening* di gruppi come gli Hi Red Center o gli *street play* di Terayama non possono che accentuare la teatralizzazione

⁷ Marotti, *Money, Trains, and Guillotines*, p.199.

della città messa in atto anche dai registi attraverso l'uso di ciò che si è definito *theatricality*, aspetto tipico della messa in scena di queste pellicole che si palesa a partire dall'utilizzo di maschere e *role play* che problematizzano la percezione di una realtà stratificata.

Si è visto come *Sho o suteyo machi e deyō* sia in grado di sintetizzare tutte le tendenze sinora descritte rielaborandole in ottica intermediale e inglobando al suo interno vari media, *happening*, sequenze documentarie e sperimentali. L'analisi del film ha permesso di introdurre Terayama e di collocarlo, grazie alla sua poliedricità, al centro della scena intermediale di Shinjuku, fino a poterlo considerare il principale rappresentante delle dinamiche che si verificano tra cinema e teatro in questo periodo.

Dopo aver ripercorso la vita dell'artista si è potuto constatare come egli sia passato in maniera fluida da un medium all'altro, impedendo al proprio sguardo di rimanere 'imprigionato' da qualcosa. Fossilizzarsi su un unico medium avrebbe significato, per lui, non riuscire a vedere quel mondo 'altro' che ha poi trasposto nelle sue opere attraverso un'attività transmediale. Nella creazione di questo mondo Terayama ha attinto da fonti diverse e lontanissime fra loro, che spaziano dalla letteratura sudamericana del realismo magico al cinema d'autore europeo, dal teatro d'avanguardia americano alle leggende del folklore giapponese, tradendole, emulandole, rielaborandole. Non è probabilmente un caso che già la prima opera per la quale raggiunge una certa fama nazionale, la raccolta di *tanka* intitolata *Chehofusai*, sia stata al centro di polemiche riguardanti due aspetti ricorrenti della sua produzione successiva: il non rispetto della *norma* e l'appropriazione indiscriminata di materiale altrui.

Nei suoi saggi Terayama inserisce continuamente citazioni, dalle fonti più disparate e senza distinzioni particolari, mescolando il pensiero di antropologi e teorie teatrali, aneddoti e articoli di giornale, saggi di critica letteraria e sue interviste passate, adottandone ogni volta i rispettivi linguaggi che fanno dei suoi testi una sorta di *pastiche*. Sarebbe tuttavia erroneo pensare che si tratti solamente di citazioni atte a supportare le proprie tesi, o a 'plagiare' il pensiero altrui. Sembra piuttosto trattarsi di un metodo che Terayama utilizza a livello testuale per creare quegli "incontri" che poi saranno determinanti nel teatro e nel cinema da lui prodotto: "this dramatic layering of citations, with its spectacularization and juxtaposition, creates an unresolved movement of one logic against another, or highlights the contradictory nature of projects and systems that would seem to be unintelligible to one another."⁸ Terayama, quindi, non cita per 'necessità', quanto per creare delle 'possibilità', dei *deai* (gli

⁸ Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, p. 124.

stessi che tenterà di stabilire a teatro) e in questo microcosmo intertestuale si può ritrovare la forza del “sistema transmediale” qui denominato *Terayamago*.

Terayama è stato tra gli autori più radicali nel ripensare i vari linguaggi artistici in ottica intermediale, sfidandone costantemente i confini per permettere un passaggio ‘fluido’ da un medium all’altro. In quello teatrale, ad esempio, ha sostituito l’importanza dei dialoghi e della ‘storia’ - soprattutto nelle rappresentazioni estere - con l’esperienza diretta del contatto fisico, attraverso il quale riesce a creare “incontri teatrali” che esprimono con più forza la sua idea di drammaturgia. Il testo va considerato come una “mappa”, un concetto concretizzato poi attraverso gli *shigaigeki* che si svolgono per le strade della città e che viene portato sullo schermo in *Sho o suteyo*, in quanto “film da leggere” all’interno del tessuto urbano, esprimendo, ancora una volta, la profonda connessione esistente tra l’arte intermediale del periodo e Shinjuku.

Il *Terayamago* è stato poi sistematizzato esplorando tematiche, simboli e figure ricorrenti dell’opera di Terayama, rielaborate in ottica transmediale tra teatro, cinema e altri media. Sono stati esaminati, in particolare, il rapporto con la madre e la sua elaborazione attraverso il tema dell’*obasute*, la nostalgia per il paese natio e la sua conseguente mitizzazione, i legami che ruotano attorno alla sfera familiare, caratterizzata dall’assenza del padre e dalla visione di una sessualità ‘deviante’ attraverso la figura della donna-vampiro e, infine, la funzione dei *misemono*. Dagli elementi presi in esame è emerso che essi affondano certamente le loro radici nella biografia dell’autore, ma, nel passaggio da un medium all’altro, subiscono trasformazioni che appartengono, piuttosto, a un’*auto-fictionalizzazione* del sé, come già reso esplicito dalle sue poesie. Non si tratta, quindi, dell’espressione di un sentire interiore dell’autore, quanto piuttosto della creazione di un immaginario multiforme che permette a Terayama di dare il massimo risalto drammatico ai suddetti temi. Tale immaginario certamente risente di molteplici influenze esterne, ma può arrivare a essere considerato autonomo e auto-sufficiente, in quanto Terayama è riuscito a farlo proprio in virtù del *Terayamago*. Il suo sistema transmediale rende infatti le narrazioni indipendenti, ma allo stesso tempo *aperte* a interagire con il resto della propria opera. Attraverso linguaggi e situazioni stratificate, il *Terayamago* riflette la complessità della vita non adeguandosi alla norma di un singolo medium, ma trasgredendola per far emergere una nuova formulazione dei concetti di Storia, memoria e identità che si possono considerare tipici dello *Zeitgeist*.

Le tematiche analizzate sono poi state applicate al multiforme progetto di *Den'en ni shisu*, nel quale confluiscono molti media e che rappresenta probabilmente l’elaborazione transmediale più matura del *Terayamago*. In particolare, è stata presa in esame la pellicola

omonima, dalla quale emergono i paesaggi rurali della prima epoca Shōwa del suo Aomori che si popolano di figure mitiche derivanti dal folklore e da leggende popolari, con un effetto cumulativo, nel quale si accavallano madri oppressive, *misemono*, donne-vampiro, possessioni di spiriti che riflettono il suo immaginario transmediale. Attraverso l'analisi del film è stato possibile dimostrare come il dialogo che Terayama instaura tra materiali simili impiegati in media differenti crei delle narrazioni interne alla propria opera. Queste agiscono per contrappunti, ellissi e richiami, così che un elemento apparso nel film è in grado di dare significato a un *tanka* pubblicato dieci anni prima - come avviene nel caso del pettine scarlatto - o può arrivare, al contrario, a sovvertirne il senso, come si è visto per i versi di “Città di carpentieri [...]”.

Se tematiche, simboli e figure del *Terayamago* sono state analizzate nel cinema in riferimento a *Den'en ni shisu*, nell'ultimo capitolo si è passati a esplorarne una caratteristica strutturale, ovvero l'interazione dell'opera d'arte con lo spettatore/fruitori, il quale, proprio in virtù dell'intermedialità, può arrivare a essere coinvolto attivamente anche al cinema, dove la distanza tra creazione e fruizione è più accentuata.

La particolare interazione delle opere teatrali di Terayama con la realtà, per le quali si è parlato di “teatralizzazione della città”, riflettono l'intuizione dell'autore per la quale è la società, sempre più fortemente *mediale*, a imitare le forme della drammaturgia portando l'individuo in una dimensione sempre più ‘fittizia’. Nei cosiddetti “crimini teatralizzati” (*Asama sansō jiken* e *Sumatakyō jiken*), ad esempio, lo spettatore televisivo è indotto a guardare l'evento dal suo “posto per lo spettatore”, nella comodità del suo salotto. Egli quindi non può percepire l'effettiva realtà della vicenda, e le implicazioni a essa correlate, in quanto viene fruita come uno spettacolo, quello che Terayama chiama un “pericolo in sicurezza.”⁹

Le provocazioni più estreme di Terayama, come il sonnifero nella zuppa servita agli spettatori/visitatori di *Ahen sansō*, o gli episodi di violenza nelle rappresentazioni estere di *Jashūmon*, si configurano in questo senso come occasioni provocate dalla “casualità” (Terayama nei suoi scritti utilizza spesso il termine *gūzensei*, 偶然性), attraverso le quali sottrarre lo spettatore dalla sua “zona sicura” e riportarlo a connettersi con il reale, paradossalmente proprio grazie al potere della finzione teatrale. Da questo punto di vista, gli *shigaigeki* sono certamente lo strumento più potente ideato da Terayama, per il quale “il disturbo e lo scandalo sono naturalmente una parte fondamentale degli *shigaigeki* che hanno per soggetto coloro che rifiutano a tutti i costi l'intrusione del ‘teatro’, ma vengono

⁹ 「安全なる危険」 Terayama, “Zōki kōkan josetsu”, p.450.

intrappolati facilmente da un'altra illusione.”¹⁰ Terayama sfida la quotidianità dei normali cittadini attraverso il potere ‘salvifico’ dello scandalo per svelare loro il paradosso sopracitato. L’“altra illusione”, infatti, altro non è che la progressiva teatralizzazione della ‘realtà’, dalla quale l’individuo è sempre più lontano. Le provocazioni di Terayama, il ‘disturbo’ che porta nella città e a teatro, sono come delle scosse agli spettatori per destarli dal torpore della ‘finzione’ in cui vivono.

Nel portare le suddette teorie teatrali sullo spettatore (*kankyakuron*) al cinema diventa essenziale sfruttare la specificità del medium, ma il tentativo sarebbe comunque vano senza l’apporto del *Terayamago*. Grazie alle possibilità offerte da questo sistema transmediale, in una serie di esperimenti suddivisi in tre diverse fasi, Terayama passa dalla provocazione verbale dello spettatore, all’utilizzo della sala cinematografica come spazio performativo, fino a una forma di ‘cinema partecipato’ nel quale lo spettatore è coinvolto in prima persona e senza il quale l’opera non può dirsi conclusa. Tali esperimenti raggiungono il loro apice nei cortometraggi e hanno naturalmente una forte componente teatrale, arrivando a mescolare cinema e teatro fin quasi ad abbattere le frontiere di entrambi. In *Sho o suteyo machi e deyō*, Terayama rimane nei confini classici del medium e utilizza l’abbattimento della quarta parete per tentare di sottrarre il fruitore a una visione passiva dell’opera. Tuttavia in questa fase la distanza con il pubblico è ancora marcata da una separazione netta che inizia a crollare solo dal secondo passaggio quando, con esperimenti come *Chōfukuki*, fa diventare performativo lo spazio che intercorre tra il proiettore e lo schermo. Il film viene portato nella stessa dimensione del fruitore attraverso particolari modalità di proiezione o con l’utilizzo del proiettore stesso per creare effetti assenti dalla pellicola. Questi esperimenti non sono però paragonabili allo stadio raggiunto da opere come *Rōra* e *Shinpan*, dove lo schermo viene violato da persone che possono entrare e uscire da esso o dall’azione di piantare chiodi sullo stesso. La linea di demarcazione materiale che separa schermo e sala viene così abbattuta e lo spettatore partecipa attivamente al completamento dell’opera che, senza la sua presenza, non potrebbe esistere. Terayama realizza così anche al cinema, attraverso l’intermedialità, l’identificazione tra creatore e fruitore e il medium cinematografico allarga i suoi confini per includervi la *performance* teatrale, trasformando la proiezione in un evento unico e non ripetibile. In questo modo Terayama anticipa anche la diffusione, dagli anni settanta in poi, di una volontà partecipativa sempre più marcata e rappresentata, ad esempio, dal fenomeno del

¹⁰ 「迷惑も、スキャンダルも、当然、市外劇の構造の一部であり、何が何でも〈芝居〉を排除しようしながら、べつの虚構には手もなくからめとられてしまう彼らを〈主役〉にして、(中略)」 *Ivi*, p. 437.

karaoke, dove le persone possono cantare in prima persona su un palco ‘privato’, simulando l’esperienza di un concerto.¹¹

Le modalità espressive utilizzate da Terayama – il suo “sistema transmediale” – sono poi state normalizzate e inglobate quasi inconsciamente negli sviluppi dell’arte giapponese dagli anni ottanta in poi, un tema di ricerca che meriterebbe sicuramente un approfondimento specifico. Certamente si può affermare con Rolf che, nel teatro, l’autore: “anticipates the postmodern sensibility dominating Japanese theater today,”¹² mentre, per quanto riguarda i suoi film, Morita nota: “the media hybridity pastiche and nostalgia make them forerunners of postmodern cinema in Japan.”¹³ Allo stesso tempo, però, gli esperimenti di Terayama rimangono un qualcosa di caratteristico del contesto culturale nel quale sono stati prodotti, tra gli anni sessanta e settanta, e costituiscono un’esperienza forse irripetibile per complessità e stratificazione prima del definitivo avvento dei nuovi media. La sua influenza artistica è stata spesso sottovalutata per dare risalto, invece, al personaggio-Terayama, il “guru dello *iede*”, l’“anarchico dell’erotismo”, il “rivoluzionario che odia la politica”; definizioni con le quali è stato di volta in volta etichettato e che mettono in risalto solo il suo lato più sensazionalistico, accrescendo l’aura mitica creatasi attorno a lui dopo la morte. Un fenomeno ironico, se si pensa che è stato Terayama stesso il primo a *fictionalizzare* la sua persona, per creare un personaggio sfaccettato e sfuggente che dichiarava di svolgere, come professione, quella di “Terayama Shūji.” Tracce del suo lascito si possono comunque rilevare tuttora anche in strati più ampi della sfera culturale giapponese, come può testimoniare, ad esempio, il numero di dicembre 2016 della rivista letteraria “Bungakukai”, il cui titolo in copertina, pur senza riferimenti espliciti all’autore, recita: *Sho o motte machi e deyō* (“Portiamo i libri e usciamo per le strade”). Il chiaro gioco di parole con il quale si richiama un suo film prodotto oltre quarant’anni prima può forse far pensare che i paradigmi adottati dall’autore, e dalla generazione della controcultura degli anni sessanta, possano ancora essere attuali e utili a elaborare strategie di resistenza a un mondo che gli artisti del periodo avevano iniziato a prefigurare.

Tuttavia, non è certo l’intento di questo lavoro voler etichettare con una definizione precisa, né tantomeno con annotazioni agiografiche, Terayama che, in una delle ultime interviste rilasciate prima della scomparsa, ha dichiarato: “Io non sono soddisfatto se una storia non si interrompe, perché se una storia termina non viene lasciato spazio allo

¹¹ Cfr. Terayama, *Terayama Shūji. Tamentai*, p. 30.

¹² Rolf; Gillespie (a cura di), *Alternative Japanese Drama*, p. 231.

¹³ Morita, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing”, p. 53.

spettatore.”¹⁴ Per concludere, merita sicuramente ulteriore approfondimento il lavoro su un autore le cui opere, di ogni genere e media, costituiscono un universo transmediale variegatissimo ma, per parafrasare la sua affermazione, ci si augura che l’analisi del contesto qui delineato e la formulazione del *Terayamago* siano risultati strumenti utili a stimolare l’immaginazione del lettore, al quale, a questo punto, viene lasciato il suo spazio.

¹⁴ 「僕は物語を中断してしまわないと気がすまない。物語が完結してしまうと観客の中に余白が残されない」 Intervista a Terayama Shūji registrata nel 1983 per il programma televisivo “Ano hito ni aitai” (Vorrei incontrare quella persona), prodotto dalla NHK. In onda il 13 gennaio 2007. <http://www.nicovideo.jp/watch/sm346658> (ultima consultazione: 11/11/2016).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale

- Adachi Masao, *Eiga e no senryaku* [Strategie per il cinema], Tōkyō, Shōbunsha, 1974
- Adachi Masao, *Eiga / Kakumei* [Film / Rivoluzione], Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2003
- Anderson, Joseph L., “Spoken Silents in the Japanese Cinema”, in *Journals of Film and Video*, Vol. 40 (1), Inverno 1988, pp. 13-33.
- Anderson, Joseph L.; Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Rutland, Tuttle Publishing, 1959
- Andō, Takemasa, “Transforming ‘Everydayness’: Japanese New Left Movements and the Meaning of their Direct Action,” in *Japanese Studies*, Vol. 33 (1), Maggio 2013, pp. 1-19
- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo; Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000
- Apter, David E.; and Nagayo Sawa, *Against the State. Politics and Social Protest in Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 1984
- Auslander, Philip, *From Acting to Performance. Essays on modernism and postmodernism*, New York, Routledge, 1997
- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008
- Bay-Cheng, Sarah; Chiel Kattenbelt; Andy Lavender; e Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010
- Bazin, André, *What is Cinema? Vol. 1*, trad. Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 2005 [I ed.: 1967]
- Bethune, Robert, “Review of 'Alternative Japanese Drama' by Robert T. Rolf; John K. Gillespie”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (1), Primavera 1994, pp. 148-149
- Bock, Audie, *Japanese Film Directors*, New York, Kodansha International Ltd., 1978
- Bolter, Jay David; Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000

- Brandon, James R., "Time and Tradition in Modern Japanese Theatre", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 2 (1), Primavera 1985, pp. 71-79
- Brokering, Jon M., "Ninagawa Yukio's Intercultural 'Hamlet': Parsing Japanese Iconography", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 24 (2), Autunno 2007, pp. 370-396
- Burch, Noël, *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979
- Carruthers, Ian; Takahashi Yasunari (a cura di), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- Chapple, Freda; Chiel Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2006
- Chong, Doryun (a cura di), *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2012
- Chong, Doryun, Hayashi Michio; Kajiya Kenji; e Sumitomo Fumihiko (a cura di), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, New York, The Museum of Modern Art, 2012
- Desser, David, *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988
- Dorsey, James, "Breaking Records. Media, Censorship, and the Folk Song Movement of Japan's 1960s", in John A. Lent; and Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Asian Popular Culture. New, Hybrid, and Alternate Media*, Lanham, Lexington Books, 2013, pp.79-107
- Eckersall, Peter, "Japan As Dystopia: Kawamura Takeshi's Daisan Erotica", in *The Drama Review*, Vol. 44 (1), Primavera 2000, pp. 97-108
- Eckersall, Peter, *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden, Brill, 2006
- Eckersall, Peter, *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013
- Fraleigh, Sondra Horton, *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999
- Fukasaku Mitsusada, *Shinjuku kōgengaku* [Modernologia di Shinjuku], Tōkyō, Kadokawa shoten, 1968

- Furuhata, Yuriko, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press, 2013
- Furuhata, Yuriko, “Multimedia Environments and Security Operations: Expo '70 as a Laboratory of Governance”, in *Grey Room*, Vol. 54, Inverno 2014, pp. 56-79
- Galbraith, Patrick W.; Jason G. Karlin (a cura di), *Media Convergence in Japan*, Kinema Club, 2016
- Gillespie, John K., “Review of 'Japan's Modern Theatre: A Century of Continuity and Change' by Brian Powell”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 21 (1), Primavera 2004, pp. 99-102
- Goodman, David G., “New Japanese Theatre”, in *The Drama Review*, Vol. 15 (2), Primavera 1971, pp. 154-168
- Goodman, David G., *After Apocalypse. Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, New York, Columbia University Press, 1986
- Goodman, David G., *Angura: Posters of the Japanese Avant-garde*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1999
- Goodman, David G., *The Return of the Gods. Japanese Drama and Culture in the 1960s*. Ithaca, East Asia Program Cornell University, 2003 [I ed.: 1988]
- Gotō, Yukihiro, “The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 6 (2), Autunno 1989, pp. 103-123
- Heinrichs, Jürgen; Yvonne Spielmann, “What is Intermedia?”, in *Convergence*, Vol. 8, 2002, pp. 5-10
- Higgins, Dick, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984
- Hiraoka Masaaki, *Angura kikansetsu. Yami no hyōgensha retsuden* [Teorie sul periodo *angura*. Raccolta di biografie degli artisti dell'oscurità], Tōkyō, Magazine Five, 2007
- Hirasawa, Gō, “The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG”, in *Minikomi nr.70: ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s*, Vienna, Akademischer Arbeitskreis Japan, 2005, pp. 25-29
- Hoaglund, Linda, “ANPO: Art X War – In Havok's Wake”, in *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 9, Issue 41 (5), Ottobre 2011, pp. 1-7

- Igarashi, Yoshikuni, *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, Princeton University Press, 2000
- Igarashi, Yoshikuni, “Dead Bodies and Living Guns: The United Red Army and its Deadly Pursuit of Revolution, 1971-1972”, in *Japanese Studies*, vol. 27 (2), Settembre 2007, pp. 119-137
- Ivy, Marilyn, *Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago, Chicago University Press, 1995
- Jacoby, Alexander, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008
- Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VI. 1960s Part 1*, Tōkyō, Kinokuniya, 2004
- Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VII. 1960s Part 2*, Tōkyō, Kinokuniya, 2005
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006
- “Jitsuroku – Rengō sekigun” henshū iinkai [Comitato redazionale “*Jitsuroku-Rengō sekigun*”]; Kakegawa Masayuki (a cura di), *Wakamatsu Kōji. Jitsuroku – Rengō Sekigun. Asama sansō e no michi* [Wakamatsu Kōji. Cronaca vera – Armata rossa unita: la strada verso la baita di Asama], Tōkyō, Asahi shinbun shuppan, 2008
- Jortner, David; Keiko McDonald; e Kevin J. Wetmore (a cura di), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham, Lexington Books, 2006
- Kara Jūrō, *Koshimaki Osen* [Osen della sottoveste], Tōkyō, Gendai shichōsha, 1975 [I ed.: 1968]
- Kitazawa, Masakuni, “The Twilight of a Tradition”, in *The Drama Review*, Vol. 39 (2), Estate 1995, pp. 106-114
- Koschmann, J. Victor, *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*, Chicago, University of Chicago Press, 1996
- KuroDalaiJee [Kuroda Raiji], *Nikutai no anaakizumu. 1960 nendai Nihon bijutsu ni okeru pafoomansu no chika suimyaku* [Anarchy of the Body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan], Tōkyō, Grambooks, 2010

- Kuzui, Kinshirō, “I think it was my life”, in *Minikomi nr.70. ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s*, Vienna, Akademischer Arbeitskreis Japan, 2005, pp. 49-59
- Lie, John, *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*, Berkeley, University of California Press, 2008
- Marotti, William, “Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei’s 1000-yen copy, critical art, and the State”, in *Postcolonial Studies*, Vol. 4 (2), 2001, pp.211-239
- Marotti, William, “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest”, in *American Historical Review*, Vol. 114 (1), Febbraio 2009, pp.97-135
- Marotti, William, *Money, Trains, and Guillotines. Art and Revolution in 1960s Japan*, Durham, Duke University Press, 2013
- Matsumoto Toshio, *Eiga no henkaku. Geijutsuteki rajikarizumu to wa nani ka* [La trasformazione del cinema. Cos'è il radicalismo artistico?], Tōkyō, San'ichi shobō, 1972
- McDonald, Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press, 1994 [I ed.: 1964]
- Mellen, Joan, *Voices from the Japanese Cinema*, New York, Liveright, 1975
- Mellen, Joan, *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, New York, Pantheon, 1976
- Miyoshi, Masao; Harry D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1988
- Morikawa Tomonori (a cura di), *60 nen Anpo. 6 nin no shōgen* [L'Anpo del 1960. Le testimonianze di sei persone], Tōkyō, Dōjidaisha, 2005
- Müller, Marco; Dario Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni '60*, Torino, E.D.T., 1990
- Müller, Roswitha, *Valie Export. Fragments of the Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994
- Nagai Yasuo (a cura di), *Ketteiban Shōwashi dai 16 maki* [Storia dell'epoca Showa versione definitiva. Volume XVI], Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 1984

- Natsu Fumihiko, “‘Ryōma ansatsu’ seisaku nisshi. ‘Shinjuku Goldengai eiga’ no sutāto” [Diario di produzione di ‘L’assassinio di Ryoma’. Parte il ‘film dello Shinjuku Goldengai’], in *Eiga hyōron*, Vol. 31 (9), Settembre 1974, pp. 45-49
- Nettleton, Taro, “Hi Red Center’s Shelter Plan (1964): The Uncanny Body and the Imperial Hotel”, in *Japanese Studies*, Vol. 34 (1), Febbraio 2014, pp. 83-99
- Nihon enshutsusha kyōkai [Associazione dei registi teatrali giapponesi]; Nishidō Kōjin (a cura di), *Enshutsuka no shigoto. 60 nendai – Angura – Engeki kakumei* [Il lavoro del regista teatrale. Gli anni 60 – L’angura – La rivoluzione del teatro], Tōkyō, Renga shobō shinsha, 2006
- Nihon kindai engekishi kenkyūkai [Gruppo di ricerca sulla storia del teatro giapponese contemporaneo] (a cura di), *20-seiki no gikyoku II. Gendai gikyoku no tenkai*. [I lavori teatrali del XX secolo vol.2. L’espansione dei drammi contemporanei], Tōkyō, Shakai hyōronsha, 2002
- Nishidō Kōjin, *Engeki shisō no bōken. Hajimete no gendai engekiron no nyūmonsho* [L’avventura del pensiero teatrale. Il primo libro introduttivo sul teatro contemporaneo], Tōkyō, Ronsōsha, 1987
- Nishidō Kōjin, *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi* [Testimonianze. L’angura giapponese. I portabandiera della rivoluzione teatrale], Tōkyō, Sakuhinsha, 2015
- Nishijima Norio (a cura di), *Eizō hyōgen no orutanatibu. 1960 nendai no itsudatsu to sōzō* [Gli alternativi dell’espressione per immagini. Deviazione e creazione negli anni sessanta], Tōkyō, Moriwasha, 2005
- Nornes, Abé Mark, *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and the Postwar Japanese Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007
- Novak, David, “2.5x6 Metres of Space: Japanese Music Coffeehouses and Experimental Practices of Listening”, in *Popular Music*, Vol. 27 (1), Gennaio 2008, pp.15-34
- Novielli, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001
- Novielli, Maria Roberta, “First traces of media contamination in Japanese Cinema of the 1960s”, in *Minikomi nr.70. ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s*, Vienna, Akademischer Arbeitskreis Japan, 2005, pp. 33-36
- Oguma Eiji, *1968 (jōkan). Wakamonotachi no hanran to sono haikai* [1968 Vol. 1. La rivolta dei giovani e il suo contesto], Tōkyō, Shin’yōsha, 2009

- Oguma Eiji, *1968 (gekan). Hanran no shūen to sono isan* [1968 Vol. 2. La fine delle rivolte e la loro eredità], Tōkyō, Shin'yōsha, 2009
- Oguma, Eiji, “Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, trad. Nick Kapur; Samuel Malissa; and Stephen Poland, in *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11 (1), Marzo 2015, pp. 1-24
- Okamuro Minako; Umeyama Itsuki (a cura di), *60 nendai engeki saikō* [Ripensare il teatro degli anni sessanta], Tōkyō, Suiseisha, 2012
- Ortolani, Benito, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1988
- Ōshima Nagisa, *Sengo eiga. Hakai to sōzō* [Cinema del dopoguerra. Distruzione e creazione], Tōkyō, San'ichi shobō, 1963
- Ōta Shōgo, *Dōshi no in'ei. Enshitsu no techō* [L'ombra dei verbi. Il taccuino del regista], Tōkyō, Hakusuisha, 1983
- Ōta, Shōgo; Mari Boyd, “The Water Station (Mizu no Eki)”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 7 (2), Autunno 1990, pp. 150-183
- Ottaviani, Gioia, “'Difference' and 'Reflexivity': Osanai Kaoru and the Shingeki Movement”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (2), Autunno 1994, pp. 213-230
- Paech, Joachim; Jens Schröter (a cura di), *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien - Methoden - Analysen*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 2008,
- Pethő, Ágnes, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011
- Poggioli, Renato, *The Theory of Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968
- Poulton, Cody, “'Today's Japan' in Toronto: A Report”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 13 (2), Autunno 1996, p. 192-217
- Powell, Brian, “Japan's First Modern Theatre: The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-1926”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 30 (1), 1975
- Powell, Brian, *Japan's Modern Theatre. A Century of Change and Continuity*, Londra, Japan Library, 2002
- Quadri, Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984

- Rajewsky, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermédialités*, Vol. 6, Autunno 2005, pp. 43-64.
- Richie, Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Hong Kong, Oxford University Press, 1989
- Richie, Donald, *Japanese Portraits. Pictures of Different People*, Rutland, Tuttle Publishing, 2006 [I ed.: 1987]
- Ridgely, Steven C., “Review of 'Theorizing the Angura Space' by Peter Eckersall”, in *The Journal of Asian Studies*, Vol. 67 (1), Febbraio 2008, pp. 309-313
- Rimer, J. Thomas, *Toward a Modern Japanese Theatre. Kishida Kunio*, Princeton, Princeton University Press, 1974
- Rimer, J. Thomas; Shimizu Kunio, “An Older Sister Burning like a Flame: A Play by Shimizu Kunio”, in *Asian Theatre Journal*, Vol.16 (1), Primavera 1999), pp. 1-59
- Rimer, J. Thomas; Mōri Mitsuya; e M. Cody Poulton (a cura di), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, New York, Columbia University Press, 2014
- Rodowick, David N., *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007
- Rolf, Robert T., “Tokyo Theatre 1990”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 9 (1), Primavera 1992, pp. 85-111
- Rolf, Robert T.; John K. Gillespie (a cura di), *Alternative Japanese Drama. Ten Plays*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992
- Rolf, Robert T.; Ōta Shōgo, “Sarachi: A Play by Ōta Shōgo”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 10 (2), Autunno 1993, pp.133-162
- Ross, Julian, “Ethics of the Landscape Shot: Aka Serial Killer and James Benning's Portrait of Criminals”, in de Luca, Tiago; Nuno Barradas Jorge (a cura di), *Slow Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015, pp. 261-272
- Ross, Julian, “Projection as Performance: Intermediality in Japan's Expanded Cinema”, in Nagib, Lúcia; Anne Jerslev (a cura di), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, Londra, I.B.Tauris, 2015, pp. 249-267
- Ruperti, Bonaventura (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*. Venezia, Cafoscarina, 2014

- Ryan, Paul Ryder, "Thing of a Day", in *The Drama Review*, Vol. 16 (4), Dicembre 1972, pp. 62-91
- Sanders, Vicki, "Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of 'Butō'", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 5 (2), Autunno 1988, pp. 148-163
- Sas, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011
- Sas, Miryam, "By other hands: environment and apparatus in 1960s intermedia", in Miyao, Daisuke (a cura di), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 383-415.
- Satō Makoto, *Engeki ronshū* [Raccolta di saggi sul teatro], Tōkyō, Shōbunsha, 1979
- Satō, Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, trad. Gregory Barrett, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1982
- Satō Tadao, *ATG eiga o yomu. 60 nendai ni hajimatta meisaku ākaibu* [Leggere i film ATG: l'archivio dei classici iniziato negli anni sessanta], Tōkyō, Film Art Inc., 1991
- Satō Tadao; Kishikawa Shin (a cura di), *Eiga hyōron no jidai* [L'epoca di 'Eiga hyoron'], Tōkyō, Katarogu hausu, 2003
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2006 [I ed.: 2002]
- Schechner, Richard; Kazuo Ohno, "Kazuo Ohno Doesn't Commute: An Interview", in *The Drama Review*, Vol. 30 (2), Estate 1986, pp. 163-169
- Scholz-Cionca, Stanca; Samuel L. Leiter (a cura di), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, Brill, 2001
- Seazer, J.A., "Guriin hausu de no natsukashiki fūten seikatsu" [Nostalgia per la vita da *fūten* alla Green House], in *Tōkyōjin*, Luglio 2005, pp. 45-47
- Senda Akihiko, *Gekiteki runessansu. Gendai engeki wa kataru* [La rinascita drammatica. Parla il teatro contemporaneo], Tōkyō, Riburopōto, 1983
- Senda, Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*. trad. J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997

- Senda Akihiko, *Butai wa kataru. Gendai engeki to myūjīkaru no mikata* [Parla il palcoscenico. Il punto di vista del teatro contemporaneo e del musical], Tōkyō, Shūeisha, 2002
- Sharp, Jasper, *Behind the Pink Curtain. The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Godalming, FAB Press, 2008
- Sherif, Ann, *Japan's Cold War. Media, Literature and the Law*, New York, Columbia University Press, 2009
- Shimizu Kunio, *Shimizu Kunio no sekai* [Il mondo di Shimizu Kunio], Tōkyō, Hakusuisha, 1982
- Slymaker, Douglas, *The Body in Postwar Japanese Fiction*, New York, Routledge, 2004
- Spielmann, Yvonne, “Intermedia in Electronic Images”, in *Leonardo*, Vol. 34 (1), Febbraio 2001, pp. 55-61.
- Stam, Robert, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005
- Standish, Isolde, *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York, Continuum International Pub. Group, 2011
- Stein, Bonnie Sue, “Butoh: 'Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad'”, in *The Drama Review*, Vol. 30 (2), Estate 1986, pp. 107-126
- Steinhoff, Patricia G., “Student Conflict”, in Krauss, Ellis S.; Thomas P. Rohlen; e Patricia G. Steinhoff (a cura di), *Conflict in Japan*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 1984, pp. 174-213
- Suga Hidemi, *Kakumeitekina, amari ni kakumeitekina. '1968 nen no kakumei' shiron* [Rivoluzionario, non così rivoluzionario. Saggio storico sulla 'rivoluzione del 1968'], Tōkyō, Sakuhinsha, 2003
- Takahashi Tetsu, “Ōshima eiga to bunseki kaunseringu” [I film di Oshima e il *counseling* analitico], in *Āto shiatā* [Art Theater], Vol. 65, Febbraio 1969, p. 13
- Takaya, Ted T., *Modern Japanese Drama. An Anthology*, New York, Columbia University Press, 1979
- Tatsumi, Takayuki, *Full Metal Apache. Transactions between Cyberpunk Japan and Avant-pop America*, Durham, Duke University Press, 2006

- Terasaki Hironori; Gotō Yukihiro, “Trends in the Japanese Theatrical World”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 1 (1), Primavera 1984, pp. 104-108
- Thornbury, Barbara E., “Negotiating the Foreign: Language, American Audiences, and Theatre from Japan”, in *Theatre Journal*, Vol. 61 (2), Maggio 2009, pp. 249-269
- Tsuno Kaitarō, *Higeki no hihan* [Critica della tragedia], Tōkyō, Shōbunsha, 1970
- Tsuno Kaitarō, *Mon no mukau no gekijō* [Il teatro oltre il portale], Tōkyō, Hakusuisha, 1972
- Turim, Maureen, *The Films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998
- Uchino, Tadashi, *Crucible Bodies. Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, Londra, Seagull Books, 2009
- Ueno Kōshi, *Nikutai no jidai. Taikenteki 60 nendai bunkaron* [L'epoca del corpo. Saggi culturali sull'esperienza di vivere negli anni sessanta], Tōkyō, Gendai shokan, 1989
- Umeyama Itsuki, *Angura engekiron. Hanran suru kotoba, itsuwari no nikutai, undō suru karada* [Saggi sul teatro angura. Le parole della rivolta, la carne della finzione, il corpo del movimento], Tōkyō, Sakuhinsha, 2012
- Ushida Ayami, *ATG eiga + Shinjuku. Toshi kūkan no naka no eigatachi* [I film ATG + Shinjuku. I film all'interno dello spazio della città], Abikoshi, D bungaku kenkyūkai, 2007
- Yamaguchi Masao, *Rekishi, shukusai, shinwa* [Storia, festività e miti], Tōkyō, Chūō kōronsha, 1974
- Yomota, Inuhiko, “Storia del cinema giapponese”, in Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume IV*, Torino, Einaudi, pp. 917-1014
- Yomota Inuhiko; Hirasawa Gō (a cura di), *1968 nen bunkaron* [Saggi sulla cultura del 1968], Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 2010
- Yuasa, Masako; Betsuyaku Minoru: “A Corpse with Feet by Betsuyaku Minoru”, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 14 (1), Primavera 1997, pp. 1-37
- Wakamatsu Kōji, “Yonaoshi no kikkake” [Un'opportunità di riforma], in *Shūkan gendai*, 21 marzo 1972
- Wakamatsu Kōji, *Jikō nashi* [Senza prescrizioni], a cura di Koide Shinobu; Kakegawa Masayuki, Tōkyō, Waizu Shuppan, 2004

Wakamatsu, Kōji, “I didn’t care about movements”, in *Minikomi nr.70. ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s*, Vienna, Akademischer Arbeitskreis Japan, 2005, pp. 60-69

Watanabe Kiyoshi, *Supekutakuru no 60 nendai* [Gli anni sessanta dello spettacolo], Tōkyō, Heibonsha, 1987

Wetmore, Kevin J.; Siyuan Liu; e Erin B. Mee, *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*, Londra, Bloomsbury, 2014

Bibliografia su Terayama

AA.VV., *Terayama Shūji*, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 1993

Asai Takashi (a cura di), *Terayama Shūji jikken eiga katarogu* [Catalogo dei film sperimentali di Terayama Shuji], Tōkyō, Jinriki hikōkisha, 1981

Endō Yukihide, “Terayama Shūji’s Theatre Work: His Experimental Use of the Traditional Kurogo”, in *Hamamatsu ika daigaku kiyō ippan kyōiku* [Hamamatsu University School of Medicine Bulletin], n.19, 2005, pp. 49-66

Goodman, David G., “Review of 'Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan' by Carol Fisher Sorgenfrei”, in *Monumenta Nipponica*, Vol. 61 (3), Autunno 2006, pp. 432-435

Hasegawa Ryūsei, “Bōkyō no toride” [La fortezza della nostalgia per il paese natio], in *Eiga hyōron*, Vol. 28 (6), Giugno 1971, pp. 41-44

Ishizaki Katsuhisa, “Terayama Shūji no erochishizumu” [L'erotismo in Terayama Shuji], in *Eiga hyōron*, Vol. 30 (5), Maggio 1973, pp. 50-53

Itō Yūsaku, *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen* [Riflessioni: io, Terayama Shuji. Volume rosa], Tōkyō, Renga Shobō Shinsha, 2010

Kamada Tadayoshi; Nishida Keiichi, “Terayama Shūji 'Sho o suteyo, machi e deyō' no tame ni” [In favore di “Gettate i libri, usciamo per le strade” di Terayama Shuji], in *Eiga hihyō*, Vol. 8, Maggio 1971, pp. 94-103

Khaznadar, Chérif; Norma Jean Deák, “Tendencies and Prospects for Third World Theatre”, in *The Drama Review*, Vol. 17 (4), Dicembre 1973, pp. 33-50

- Kirby, Michael [M.K.], “The Shiraz Festival: Politics and Theatre”, in *The Drama Review*, Vol. 20 (4), Dicembre 1976, pp. 2-5
- Kirby, Michael, “Shuji Terayama': In Memoriam”, in *The Drama Review*, Vol. 27 (4), Inverno 1983, pp. 84-86
- Kishida Rio, “Jigoku e no aidentiti. 'Den'en ni shisu' satsuei nikki” [L'identità verso l'inferno. Diario delle riprese di 'Nascondino pastorale'] in *Eiga hyōron*, Vol. 32 (1), Gennaio 1975, pp. 152-158
- Kitagawa Takanobu, *Shokugyō: Terayama Shūji* [Professione: Terayama Shuji], Tōkyō, Nihon bungeisha, 1993
- Kosuge Makiko, *Shoki Terayama Shūji kenkyū. 'Chehofusai' kara 'Sora ni wa hon'*, [Studi sul primo Terayama Shuji: da *Chehofusai* a *Sora ni wa hon*], Tōkyō, Kanrin shobō, 2013
- Kuritsubo Yoshiki (a cura di), *Terayama Shūji. Shinchō Nihon bungaku arubamu 56*. [Terayama Shūji. Raccolta di letteratura giapponese della Shinchō 56], Tōkyō, Shinchōsha, 1993
- Kuritsubo Yoshiki, *Terayama Shūji ron* [Saggi su Terayama Shuji], Tōkyō, Sunagoya shobō, 2003
- Lofgren, Erik R., “Review of 'Gogatsu no shi / Poems of May: A Collection of Miscellaneous Poems' by Shuji Terayama”, in *World Literature Today*, Vol. 73 (3), Estate 1999, p. 601
- Marton, Patricia, “Terayama's 'Blind Man's Letter’”, in *The Drama Review*, Vol. 19 (1), Marzo 1975, pp. 114-115
- Merin, Jennifer, “Terayama's 'Jashumon’”, in *The Drama Review*, Vol. 16 (3), Settembre 1972, pp. 103-114
- Morita, Norimasa, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji”, in *Waseda Global Forum*, n. 3, 2006, pp. 53-58
- Moriyasu Toshihisa, “Terayama Shuji’s Television Documentary, *The Leading Part of This Age, the Flag of the Rising Sun: 'Which Do You Love Better, Your Fatherland or Your Family?’*”, in *Utsunomiya University Faculty of Education Bulletin*, Vol. 65 (1), Marzo 2015, pp. 1-20
- Myers, Maria, “Terayama's 'Directions to Servants’”, in *The Drama Review*, Vol. 25 (1), Marzo 1981, pp. 79-94

- Nagao Saburō, *Kyokō jigoku. Terayama Shūji* [L'inferno di finzione. Terayama Shuji], Tōkyō, Kōdansha, 1997
- Nakajima Takashi (a cura di), *Terayama Shūji. Seishōjo no tame no eiga nyūmon. Terayama gensō eizō e no shōtai* [Terayama Shuji. Introduzione ai film per le ragazze. Invito alla immagini visionarie di Terayama], Tōkyō, Dagereō shuppan, 1993
- Novielli, Maria Roberta, “Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shuji”, in *Il Giappone*, Vol. XXXII, 1994, pp.145-170
- Ogawa Tarō, *Terayama Shūji sono shirazaru seishun* [Terayama Shuji e quella gioventù sconosciuta], Tōkyō, Chūō kōron shinsha, 2013
- Ridgely, Steven C., *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010
- Ridgely, Steven C., “Terayama Shūji and Bluebeard”, in *Marvels & Tales*, Vol. 27 (2), 2013, pp. 290-300
- Saitō Masaharu, “Shutsuensha toshite uchigawa no me de mita eiga 'Sho o suteyo machi e deyō’” [Il film 'Gettate i libri, usciamo per le strade' visto dall'interno da attore] in *Kinema junpō*, Vol. 547, Aprile 1971, pp. 123-125
- Saitō Masaharu, “‘Sho o suteyo, machi e deyō' Gensō satsuei nikki” [Diario fantastico delle riprese di 'Gettate i libri, usciamo per le strade'], in *Eiga hyōron*, Vol. 28 (5), Maggio 1971, pp. 85-88
- Satō Shigechika, “Terayama Shūji to jinryoku hikō no tabi” [Terayama Shuji e il viaggio del volo a propulsione umana], in *Eiga hyōron*, Vol. 30 (3), Marzo 1973, pp. 20-33
- Savioli, Aggeo, “Un inferno domestico”, *L'Unità*, 8 luglio 1979, p. 9
- Sebastian-Jones, Marc, “Terayama Shūji's Red Riding Hood”, in *Marvels & Tales*, vol. 27 (2), 2013, pp. 303-320
- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Kaigai firumu dorama* [Terayama Shuji. I film-drammi esteri], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2007
- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru* [Terayama Shuji. Il cinema-teatro occidentale], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2008
- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Kaigai kinema teatoro* [Terayama Shuji. Il cinema-teatro estero], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2010

- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu* [Terayama Shuji. L'arte moderna globale], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2012
- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Kareidosukoopu no shinsekai* [Terayama Shuji. Il nuovo mondo del caleidoscopio], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2013
- Shimizu Yoshikazu, *Terayama Shūji. Hyakunengo no sekai* [Terayama Shuji. Il mondo tra cent'anni], Tōkyō, Bunka Shobō hakubunsha, 2014
- Sorgenfrei, Carol Fisher, *Unspeakable Acts. The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005
- Sorgenfrei, Carol Fisher; Terayama Shūji, "Inugami: A Play for Masks in One Act, by Shuji Terayama", in *Asian Theatre Journal*, Vol. 11 (2), Autunno 1994, pp. 163-189
- Takatori Ei, *Terayama Shūji. Kageki naru shissō* [Terayama Shuji. Una corsa sfrenata], Tōkyō, Heibonsha, 2006
- Taiyō henshūbu [Redazione Taiyo] (a cura di), *Terayama Shūji*, Tōkyō, Heibonsha, 1997
- Terayama Hatsu, *Haha no hotaru. Terayama Shūji no iru fūkei* [Le lucciole della madre. Vedute su Terayama Shuji], Tōkyō, Shinshokan, 1985

Testi di Terayama

- Terayama Shūji, "Saraba eiga yo" [Addio ai film!], in *Eiga hyōron*, Vol. 25 (10), Ottobre 1968, *Fan hen* [Versione del fan] pp. 116-126, *Star hen* [Versione della star] pp. 126-137
- Terayama Shūji, "Tōdai nante nan da!" [Cos'è la Todai?], *Sunday Mainichi*, 2 febbraio 1969
- Terayama Shūji, "Jidai wa sākasu no zō ni notte" [L'epoca a cavallo degli elefanti del circo], in *Eiga hyōron*, Vol. 26 (5), Maggio 1969, pp. 86-107
- Terayama Shūji, "Dai issaku 'Sho o suteyo machi e deyō' no kansei" [La realizzazione dell'opera prima 'Gettate i libri, usciamo per le strade'], in *Kinema junpō*, Vol. 547, Aprile 1971, p. 31
- Terayama Shūji, "Jashūmon" [Eretici], in *Eiga hyōron*, Vol. 29 (4), Aprile 1972, pp. 105-126
- Terayama Shūji, "Ahen sensō" [La guerra dell'oppio], in *Eiga hyōron*, Vol. 30 (4), Aprile 1973, pp. 126-142

- Terayama, Shūji, “Manifesto by Shuji Terayama”, in *The Drama Review*, Vol. 19 (4),
Dicembre 1975, pp. 84-87
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji no gikyoku* [Le opere di Terayama Shuji], Tōkyō, Shichōsha,
1983-1987, Voll. 1-9
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji engeki ronshū* [Raccolta di saggi sul teatro di Terayama
Shuji], Tōkyō, Kokubunsha, 1983
- Terayama Shūji, *Shintai o yomu. Terayama Shūji taidanshū* [Leggere il corpo. Raccolta di
conversazioni con Terayama Shuji], Tōkyō, Kokubunsha, 1983
- Terayama Shūji, *Gendai shitechō. Terayama Shūji* [Taccuino poetico moderno. Terayama
Shuji] Tōkyō, Shichōsha, 1983
- Terayama Shūji, “Shinario 'Saraba hakobune'” [Sceneggiatura di 'Addio all'arca'], in *Āto
shiatā* [Art Theater], Vol. 159, Settembre 1984, pp. 40-60
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji imēji zukan* [Enciclopedia illustrata delle immagini di
Terayama Shuji], Tōkyō, Film Art Inc., 1986
- Terayama Shūji, *Den'en ni shisu - Kusamekyū*, Tōkyō, Film Art Inc., 1990 [I ed.: 1983]
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji. Tamentai* [Terayama Shuji. Poliedrico], Tōkyō, JICC
shuppan kyoku, 1991
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji seishun kashū* [Raccolta di poesie giovanili di Terayama
Shuji], Tōkyō, Kadokawa shoten, 1992 [I ed.: 1972]
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji zen shinario*, [Tutte le sceneggiature di Terayama Shuji],
Tōkyō, Film Art Inc., 1993
- Terayama Shūji, *Meiro to shikai. Waga engeki* [Il labirinto e il Mar Morto. Il mio teatro],
Tōkyō, Hakusuisha, 1993 [I ed.: 1976]
- Terayama Shūji, *Shisha no sho. Terayama Shūji hyōronshū* [Il libro dei morti. Raccolta di
saggi critici di Terayama Shuji], Tōkyō, Doyō bijutsusha shuppan, 1993
- Terayama Shūji, *Jiono: tobanakatta otoko. Terayama Shūji dorama shinario shū* [Giono,
l'uomo che non ha volato. Raccolta delle sceneggiature per drammi di Terayama Shuji],
Tōkyō, Chikuma shobō, 1994
- Terayama Shūji, *Hakaba made nan mairu?* [Quante miglia fino alla tomba?], Tōkyō,
Kadokawa Haruki jimusho, 2000 [I ed.: 1983]

- Terayama Shūji, *Shin - Sho o suteyo machi e deyō* [Gettate i libri, usciamo per le strade. Nuova versione], Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2006 [I ed.: 1993]
- Terayama Shūji, *Gesshoku shokan. Terayama Shūji mihappyō kashū* [Lettere all'eclissi lunare. Raccolta delle poesie inedite di Terayama Shuji], Tōkyō, Iwanami shoten, 2008
- Terayama Shūji, *Terayama Shūji chosakushū* [Raccolta delle opere di Terayama Shuji], Tōkyō, Quintessence Publishing Co.Ltd., 2009, Voll. 1-5
- Terayama, Shūji; Ōshima Kazuko, "Farewell to Grotowski!", in *The Drama Review*, Vol. 17 (4), Dicembre 1973, pp. 51-52
- Terayama, Shūji; Ōshima Kazuko, "Farewell to Grotowski!", in *The Drama Review*, Vol. 17 (4), Dicembre 1973, pp. 51-52