

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

Eugenio De Angelis

TERAYAMAGO

Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto
intermediale degli anni Sessanta e Settanta

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 10

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 10

TERAYAMAGO

**Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta
di Eugenio De Angelis**

ISBN 9788898010844

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Eugenio De Angelis

TERAYAMAGO

Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni
Sessanta e Settanta



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 10

Indice

V *Prefazione* di Maria Roberta Novielli

VII *Introduzione*

1 I. *Gettiamo i libri, usciamo per le strade. Il contesto politico e culturale degli anni Sessanta*

I.1 La Shinjuku degli anni Sessanta e il movimento studentesco p. 1; I.1.1 *L'Anpo 1960 e la prima wakamono bunka* p. 1; I.1.2 *Il valore performativo delle proteste negli anni Sessanta* p. 3; I.1.3 *Shinjuku come nuovo epicentro culturale* p. 6; I.1.4 *Due prodotti del 'clima intermediale': Free Jazz e Happening* p. 8; I.1.5 *Uno spazio dove far incontrare cinema e teatro* p. 12; I.1.6 *Politica e cultura: Shinjuku come doppio palcoscenico* p. 16; I.1.7 *L'Asama sansō jiken e la fine del movimento studentesco* p. 21; I.1.8 *Uno spazio senza più resistenza* p. 25; **I.2 Il 'movimento' dei piccoli teatri** p. 28; I.2.1 *Lo Shingeki e la nascita dell'angura* p. 28; I.2.2 *Principali autori e opere dell'angura* p. 31; I.2.3 *Alcune annotazioni sull'angura* p. 42; **I.3 La New Wave giapponese** p. 47; I.3.1 *Le premesse al cambiamento e la Shōchiku Nouvelle Vague* p. 47; I.3.2 *Principali registi e film della New Wave* p. 50; I.3.3 *Cinema sperimentale e altre realtà indipendenti* p. 58; I.3.4 *Opere dell'ATG e theatricality* p. 63; **I.4 Considerazioni finali** p. 74.

76 II. *Film d'ombra. L'intermedialità tra New Wave e angura nell'esempio di Sho o suteyo machi e deyō*

II.1 Premessa e contestualizzazione p. 76; **II.2 Il rinnovamento del linguaggio teatrale nell'angura** p. 81; II.2.1 *Buraikan: multidimensionalità e teatralizzazione del cinema* p. 85; **II.3 L'intermedialità tra New Wave e angura** p. 89; II.3.1 *Shinjuku dorobō nikki: il film come performance nella realtà* p. 91; II.3.2 *Il nuovo ruolo dell'autore e il corpo nuovo dell'attore* p. 95; II.3.3 *L'abbandono del testo scritto* p. 100; II.3.4 *La maschera e il role play* p. 106; **II.4 Affrontare il reale: le tematiche condivise da New Wave e angura** p. 110; II.4.1 *La rappresentazione dell'Anpo nelle avanguardie* p. 112; II.4.2 *Teatralizzare la discriminazione: il caso degli zainichi* p. 115; **II.5 Un film contro i film: Sho o suteyo machi e deyō** p. 120; II.5.1 *Tre progetti per 'gettare i libri e uscire per le strade'* p. 121; II.5.2 *Un film da leggere: sintassi e punteggiatura intermediale* p. 125; II.5.3 *La casa dei ventotto giorni: replicare la finzione nella realtà* p. 132; II.5.4 *Fuga dalla norma: la rappresentazione della famiglia e della sessualità* p. 137; II.5.5 *L'aereo a propulsione umana: un esempio di simbolo intermediale* p. 139.

145 III. *Racconti del labirinto. Terayamago: il 'sistema transmediale' tra cinema, teatro (e altri media)*

III.1 Professione: Terayama Shūji p. 145; III.1.1 *Dall'adolescenza alla fondazione del Tenjō sajiki* p. 145; III.1.2 *L'attività teatrale* p. 153; III.1.3 *Il cinema* p. 157; III.1.4 *Il successo internazionale* p. 159; III.1.5 *Il rapporto con lo Zenkyōtō movement e la rappresentazione del crimine* p. 162; III.1.6 *Una tomba di parole. Gli ultimi anni di vita* p. 164; **III.2 Le tematiche**

ricorrenti del Terayamago p. 166; III.2.1 (Ri)costruzione di una famiglia: il rapporto con la figura materna p. 166; III.2.2 Obasute: un'applicazione del Terayamago p. 169; III.2.3 Un triangolo 'sghembo': hahagoroshi, donne-vampiro e l'assenza del padre p. 174; III.2.4 Aomori: il luogo natio che non c'è (più) p. 178; III.2.5 La rivalsa dei misemono e l'elogio della 'diversità' p. 181; **III.3 Un progetto in perenne divenire: Den'en ni shisu** p. 184; III.3.1 Introduzione ai quattro lavori omonimi p. 184; III.3.2 Il viaggio transmediale del pettine scarlatto p. 188; III.3.3 Dalla nostalgia per il paese natio a una nuova concezione della Storia p. 192; III.3.4 Per una temporalità relativa: l'orologio a muro e la meridiana umana p. 196; III.3.5 Lo spazio libero del circo p. 201; **III.4 Madre-Inferno: conclusioni sul Terayamago** p. 204.

209 IV. (Nessun) posto per gli spettatori. L'avvicinamento dello spettatore allo schermo e il 'cinema partecipato'

IV.1 Il rapporto con lo spettatore nelle teorie teatrali di Terayama p. 209; IV.1.1 La 'teoria dello spettatore' (kankyakuron) e prime applicazioni p. 209; IV.1.2 Shigaigeki: la teatralizzazione della città p. 214; IV.1.3 Saraba eiga yo: il palcoscenico e(') lo schermo p. 219; **IV.2 Premessa al rapporto con lo spettatore nel cinema di Terayama** p. 221; **IV.3 Prima fase: la provocazione verbale dello spettatore** p. 222; IV.3.1 Sho o suteyo machi e deyō: sottrarre la 'zona sicura' allo spettatore p. 222; **IV.4 Seconda fase: filmmaking as event** p. 227; IV.4.1 Den'en ni shisu: portare la 'performance cinematografica' nella realtà p. 227; IV.4.2 Meikyūtan: una porta sul cinema p. 230; IV.4.3 Chōfukuki: la sala cinematografica come spazio performativo p. 234; **IV.5 Terza fase: l'incontro con lo spettatore e il 'cinema partecipato'** p. 237; IV.5.1 Rōra: violare lo schermo p. 238; IV.5.2 Shinpan: lo spettatore come co-creatore dell'opera p. 242; **IV.6 Conclusioni sul posto dello spettatore** p. 248.

251 V. Conclusioni. Terayama, l'aereo a propulsione umana

262 VI. Bibliografia

VI.1 Bibliografia generale p. 262; VI.2 Bibliografia su Terayama p. 274; VI.3 Testi di Terayama p. 278.

281 Abstract

282 Profilo autore

PREFAZIONE

di Maria Roberta Novielli

Terayama Shūji è stato spesso definito “il Fellini giapponese” in patria, in gran parte per l’immaginario prorompente che caratterizza l’opera di entrambi i registi, in grado di donare forme e colori agli eccessi della realtà e della sfera onirica. Nonostante le comparazioni autoriali determinino spesso forzature, in questo caso sono davvero molti i punti di intersezione tra i due maestri, a cominciare dalla dominante contaminazione tra elementi autobiografici e fantastici posti in scena. L’“amarcord” terayamiano attinge ad ampie mani da un’infanzia e un’adolescenza tinte da leggende e superstizioni della lontana Aomori, nel nord del Giappone. Vi si aggiungono i rapporti alterati con una madre spesso assente, l’immaginario legato al padre perso troppo presto, il cinema sbirciato dal retro di uno schermo nella sala dei suoi parenti; inoltre, l’amore per la poesia, la citazione semantica, le immagini iconiche, tutti ambiti avvicinati da autodidatta, quindi strettamente intrecciati tra loro.

Terayama, come Fellini, crea quadri polisemici. L’anarchia circense è la cifra che utilizzano per esprimere la liminalità dell’esistenza libera. Le radici sociali e politiche si spezzano e personaggi ad alto grado di nichilismo danzano grottescamente le loro vite tra volti, corpi e oggetti contraffatti e realtà alterate. L’unica chance di cui lo spettatore dispone è lasciarsi risucchiare nel *tourbillon* di sensazioni, rese pertanto anche tattili e sensoriali in molte performance dell’artista nipponico e nelle inquadrature straripanti di corpi del cineasta italiano. Come sempre, il rifiuto di una pedissequa adesione politica a un credo genera così una forte denuncia della politica stessa.

Altro elemento comune è che per entrambi la madre rappresenta spesso la sintesi della sessualità dei protagonisti: al contempo colei che dona la vita e che la rivendica tarpando le ali dei figli, è il simbolo di un’adolescenza non in grado di sbocciare, ma può diventare anche la metafora di un paese intero (l’Italia come il Giappone) che non è in grado di evolversi da una democrazia di stampo statunitense — una “madre” che pure tollera le pratiche onanistiche che aiutano ad alleviare il senso di oppressione. Fellini e Terayama spesso permettono che sia una prostituta a tendere una mano per traghettare i figli verso una sfera adulta e matura, portandoli lontano dalla casa che a tutti i costi vuole proteggerli, un’esperienza sempre violentemente dolce, carica di

simboli complessi intessuti in stretti mosaici immaginifici.

Fellini nasce come fumettista, Terayama come poeta, entrambi scrivono testi per lavori radiofonici, e nessuno dei due abbandona mai quelle prime passioni. Anzi, le traducono in linguaggi diversi — cinema, teatro, televisione — in un processo continuo di osmosi. Rivendicano costantemente l'unicità dei propri linguaggi multimediali, arrivando persino a citare il proprio nome in uno dei titoli cinematografici nel caso del primo (*Il Casanova di Federico Fellini*), prestando il proprio volto in luogo del nome nei titoli di coda di *Sho o sute yo, machi e deyō* nel caso di Terayama. Uomini pubblici, presenti in ambiti anche non strettamente attinenti alle proprie produzioni, disposti a rendere se stessi simboli dei cambiamenti delle loro società.

Nonostante la forte impronta autoriale dei due artisti abbia influenzato generazioni di registi per decenni, la letteratura dedicata a Fellini è di gran lunga più estesa di quella su Terayama, al punto che soprattutto in Occidente se ne ignora quasi il nome in questi ultimi decenni. Il dettagliato saggio di Eugenio De Angelis colma definitivamente questo gap, riproponendo, a distanza di trent'anni dalla scomparsa, la complessa tessitura artistica, politica, sociale che segna la produzione del geniale autore nipponico. De Angelis sonda con grande competenza la rete di ibridazioni in atto a partire dagli anni '50 e '60 in Giappone, in particolare a Tokyo, fino alla nascita di una nuova tipologia di "spett-attori", un pubblico in grado di navigare agilmente nel mare ipermediale che si crea nell'ambito culturale degli anni. Come si legge nelle pagine che seguono, a questi nuovi fruitori Terayama dona moltissimo, a volte guidandoli con mano complice nella scoperta dell'esistenza contemporanea, a volte strattonandoli violentemente dalla loro apatica accettazione del quotidiano. Il risultato, come dimostra De Angelis, è un mondo complesso e dinamico, sempre attuale, espresso con un linguaggio universale e atemporale. Siamo ancora noi nella nostra fragilità in scena oggi nei film, nelle performance teatrali, nei saggi di Terayama. È l'essere umano che diventa poesia, e in quanto tale resterà sempre immortale.

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！」

da *Saraba hakobune* (Addio all'arca, 1984) (TSNG V: 258)¹

Il 24 marzo 1970 oltre settecento persone si ritrovarono a Tōkyō per partecipare al funerale di un pugile che, la settimana precedente, era riuscito a vincere il suo ultimo incontro, ma aveva perso la vita alla fine dello stesso per le conseguenze di un violento pugno alla tempia. Nonostante la maggior parte del pubblico facesse il tifo per il suo avversario — un *boxeur* di umili origini partito con gli sfavori del pronostico — la storia aveva destato notevole interesse, soprattutto tra i più giovani. Studenti delle scuole elementari e medie erano accorsi alle esequie e parteciparono al rito officiato da un prete buddhista, porgendo i loro omaggi su un altare perfettamente allestito con incenso, candele e fiori. Per onorare il defunto era stato predisposto anche un ring sul quale si svolse la cerimonia, seguita poi da un concerto e una rappresentazione teatrale, un elemento di dissonanza all'interno di un funerale così tradizionale.

Il pugile in questione era Rikiishi Tōru, il personaggio antagonista del celebre manga *Ashita no Jō* (Rocky Joe, 1968-73) che viene appunto fatto morire a metà dell'arco narrativo del fumetto. Il funerale, tenutosi nel quartier generale della casa editrice Kōdansha, era stato organizzato da Terayama Shūji (1935-1983) su suggerimento di Higashi Yutaka, ex regista della sua compagnia teatrale. Quelle settecento persone avevano quindi partecipato a un 'vero' funerale in onore di un personaggio 'fittizio'.

Di cosa si trattava dunque? Un rito religioso, una *performance* artistica o un'operazione di marketing? I concetti di 'realtà' e 'finzione' saranno frequentemente messi in discussione nelle prossime pagine e l'episodio appena citato ben rappresenta lo spirito provocatorio di Terayama, promotore di un'arte che si insinua all'interno della realtà, non per imitarla, ma per alterarla con il

¹ “Quando passeranno cent'anni, ne capirai il significato! Quando passeranno cent'anni, torna da me!” Per tutti i riferimenti bibliografici tratti dalla raccolta di opere: Terayama Shūji, *Terayama Shūji no gikyoku* [Le opere di Terayama Shuji], Tōkyō, Shichōsha, Voll. 1-9, 1983-1987, sarà utilizzata la dicitura: “TSNG [numero del volume]”.

potere dell'immaginazione. Ne risulta una visione stratificata che non è possibile afferrare o fissare, ma solo intuire attraverso un elaborato processo di commistione mediale che utilizza cinema, teatro, poesia, fotografia, musica, radio, televisione, ecc...

Tale concezione è tipica di una stagione culturale (quella compresa tra gli anni Sessanta e Settanta) nella quale si assiste, in Giappone come in altri Paesi, all'emergere di un nuovo approccio all'arte, alla rappresentazione e al corpo che prefigura modalità espressive poi largamente diffuse dai cosiddetti 'nuovi media' e dalle crescenti possibilità intermediali da essi offerti. Nel panorama del cinema giapponese del periodo, l'opera di Terayama Shūji è rappresentativa proprio di questa tendenza intermediale, soprattutto in relazione al teatro coevo.

Il termine "intermedia" viene coniato nel 1966 da Dick Higgins, il quale lo utilizza inizialmente per 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* non immediatamente collocabili in una sfera artistica specifica. In Giappone i primi esperimenti intermediali vengono fatti risalire retroattivamente alla fondazione del gruppo Jikken kōbō (Studio sperimentale)² che organizza la sua prima mostra nel 1951. 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*] 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" (Takiguchi in Sas 2014: 409). Il concetto di intermedialità è quindi già presente nella 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.³

Il dibattito teorico sull'intermedialità si è evoluto in maniera significativa, soprattutto in Germania,

² Attivo a Tōkyō dal 1951 al 1958, il Jikken kōbō era formato da quattordici membri provenienti da ambiti diversi: artisti visuali, musicisti, poeti, fotografi, persino ingegneri e tecnici. Tra di essi vi era anche Takemitsu Tōru che diventerà il più influente compositore per il cinema del periodo. Le opere del gruppo mescolano balletto, musica e arti performative con la tecnologia.

³ 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).

a partire dagli anni Ottanta, con un particolare interesse per il cinema nei lavori di studiosi come Jürgen E. Müller e Joachim Paech (Müller 1996; Paech 1988). Per sua stessa natura si tratta tuttavia di un concetto difficilmente inquadrabile attraverso definizioni rigide, valide per tutti i 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'.⁴ Tentando di riassumerne la discussione critica applicabile tanto alle arti performative e visive, quanto alla musica e alla letteratura, Balme ha individuato le tre declinazioni principali con le quali viene generalmente intesa l'intermedialità. Innanzitutto può essere la semplice 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 (Balme 2001: 154-156). Sebbene tutte e tre le suddette interpretazioni saranno qui prese in considerazione, l'intermedialità sarà intesa principalmente come una *espansione* della prima. 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, si riconduce infatti il rapporto tra i due media al grado di fedeltà del cinema alla rispettiva fonte letteraria teatrale:

«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» (Bazin 2005: 84-85).

L'importanza del testo nel determinare "il modo e lo stile di produzione" è un concetto fortemente invisibile alle avanguardie giapponesi del periodo, le quali metteranno in pratica varie strategie atte a sganciare la *performance* (teatrale, cinematografica, artistica, musicale) dal testo scritto. Pertanto

⁴ 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" (Pethő 2011: 19).

l'intermedialità in quanto trasposizione di contenuti da un medium a un altro sarà intesa in maniera più ampia, come frutto della contiguità tra arte e realtà coeva. La situazione politica venutasi a formare nel Giappone degli anni Sessanta, con particolare 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'. Prendendo in considerazione elementi formali, estetici e tematici che hanno accomunato diversi 'movimenti' emersi dallo stesso *humus*, si tenterà quindi di capire se sia possibile arrivare a parlare della formazione di un 'clima intermediale', per poi concentrarsi sulle interrelazioni esistenti tra cinema e teatro attraverso l'esperienza delle rispettive avanguardie del periodo: la New Wave⁵ e l'*angura*.⁶ Indagando le caratteristiche principali che accomunano registi e drammaturghi a partire dagli anni Sessanta si tenterà di formulare l'esistenza di una sorta di 'sistema intermediale' condiviso, per il quale l'opera di Terayama fornisce un caso esemplare d'analisi.

Il suddetto approccio segue studi recenti (Hutcheon 2006; Stam 2005) 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" (Higgins 1984: 79). Come si vedrà nel caso di Terayama, sarebbe infatti erroneo approcciare la trasposizione di un contenuto da un medium all'altro considerandola un adattamento nell'accezione inizialmente esposta del termine. Parrebbe piuttosto trattarsi di un

⁵ Definizione ormai affermatasi 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 Desser (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.

⁶ 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 di *post-shingeki movement* (2003). 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." (Wetmore; Liu e Mee 2014: 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.

‘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 narrazioni capaci di dialogare attraverso rimandi e contrappunti intermediali. Non può essere trascurata neppure la terza declinazione dell’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” (McLuhan 1994: 8). Con questo termine gli autori intendono la rappresentazione esplicita di un medium in un altro, ovvero il processo che descrive l’esperienza di avere “the viewer in the same space as the objects viewed” (Bolter e Grusin 2000: 11), pratica poi elevata a elemento sistemico con la comparsa dei nuovi media. 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. Concentrandosi su quelli riguardanti il teatro, come *Shinjuku dorobō nikki* (Diario di un ladro di Shinjuku, 1968) e *Buraikan* (id., 1970), si tenterà di comprendere il ruolo che esso svolge nel cinema del periodo in ottica intermediale. Inoltre l’uso di *remediation* è spinto fino alle sue estreme conseguenze nel cinema sperimentale coevo 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.

Prima della comparsa dei nuovi media, il cinema è sempre stato considerato il medium intermediale per eccellenza, come testimoniano pionieristici studi che lo raffrontano alle altre arti per definirne la specificità.⁷ 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 arti e media come letteratura, musica e teatro — rendendo i suoi precursori parte del proprio contenuto — non

⁷ Si pensi, ad esempio, a *Art of the Moving Picture* (1915), nel quale Vachel Lindsay effettua paragoni con scultura, pittura e architettura.

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” (Heinrichs e Spielmann 2002: 7). 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 proiezioni) alle strutture estetiche (Müller 1996: 47). Ciononostante 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 qui a tale concetto “as a critical category” (Rajewsky 2005: 47). Dunque, non tanto una teoria unitaria e circostanziata, quanto piuttosto un “criterio di ricerca” (*Suchbegriff*, Müller in Paech e Schröter 2008: 31) 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 del *media convergence*⁸ — che ha portato a mettere in discussione le fondamenta 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?» (Rodowick 2007: 93).

Il periodo storico in oggetto non può probabilmente rivaleggiare con la varietà e la complessità mediale contemporanea,⁹ tuttavia “the ‘fundamental promiscuity of the arts’ in the 1960s and 1970s [...] makes divisions along the lines of discipline or genre misleading” (Sas 2011: xii), 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

⁸ Un “flow of content across multiple media platforms” nel quale il ruolo del fruitore è cruciale nella produzione e distribuzione dei suddetti contenuti (Jenkins 2006: 3). Sulla portata del fenomeno in Giappone si veda il recente Galbraith e Karlin (2016).

⁹ La televisione, ad esempio, inizierà a diffondersi capillarmente in Giappone solo a partire dal 1958.

intermediale, considerato in relazione alle altre arti, in quanto manifestazione delle differenze tra le varie forme di comunicazione. Per quanto riguarda il cinema, i primi esperimenti si possono far risalire alla metà degli anni Cinquanta, quando Matsumoto Toshio realizza alcuni cortometraggi che Sas definisce dei “proto-intermedial experiments” (Sas 2014: 409). 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 (Spielmann 2001: 55-61).

Nonostante quanto appena affermato, potrebbe apparire improprio l’uso del termine *intermediale* nei confronti del teatro. Infatti, se ci si volesse attenere alla definizione di “medium” fornita da McLuhan 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 (McLuhan 1994: 56-61). Al teatro manca, inoltre, il meccanismo della riproducibilità (se non attraverso un *remediation* digitale), una delle caratteristiche fondamentali dei cosiddetti nuovi media e del cinema. Tuttavia bisogna ricordare che 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” (Chapple e Kattenbelt 2006: 12). 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'être*, so too are the bodies of those observing. Between the bodies and minds 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» (Chapple e Kattenbelt 2006: 22).

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" (Schechner 2006: 19). 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" (Fischer-Lichte 2008: 36). Gli aspetti trattati nel presente lavoro saranno perciò letti soprattutto in ottica performativa, così da analizzare con più precisione il rapporto tra l'arte e due fattori 'esterni' — ma in realtà determinanti — come le manifestazioni studentesche e la cultura giovanile di Shinjuku, 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, è importante quindi 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. Per tale motivo influenze particolarmente significative — quasi sempre dal teatro o dal cinema europeo — verranno segnalate, ma non trattandosi di uno studio comparivo tra teatri *underground* o tra *Nouvelle vague* il campo di ricerca rimarrà circoscritto al Giappone.

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. Collocandolo all'interno dell'ambiente

culturale coevo si tenterà di riconoscere i tratti che lo accomunano agli artisti della sua generazione, con una contestualizzazione che ne farà emergere, però, anche le caratteristiche distintive. L'aspirazione è quella di evitare ciò 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" (Goodman 2006: 434-435). 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" (Bethune 1994: 149). Si eviteranno quindi pretese di eccezionalismo, tanto nel lavoro di Terayama, quanto in quello della New Wave e dell'*angura* in generale, per far emergere l'originalità dell'autore 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 aiutano a comprendere come i contesti politico, culturale, teatrale e cinematografico fossero strettamente interrelati negli anni Sessanta, trovando il loro punto di incontro per le strade di 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.¹⁰ Qui si riuniscono 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 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

¹⁰ Anche Kyōto rappresenta un centro culturale e politico importante nel Giappone degli anni Sessanta, ma si è scelto di focalizzarsi esclusivamente su Shinjuku per l'irripetibile contiguità tra arte, cultura e politica che vi si sviluppa.

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” (Eckersall 2013: 6). Nelle sezioni successive saranno invece introdotti i ‘movimenti’¹¹ del teatro *angura* e della New Wave cinematografica, entrambi nati dal 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 in parallelo, sottolineandone 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 si è resa necessaria anche una breve trattazione di varie esperienze sperimentali, 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 arricchendosi vicendevolmente grazie al contesto intermediale dal quale si sono sviluppate. In particolare ci si soffermerà su quattro elementi comuni che, proprio attraverso esperimenti intermediali, testimoniano la volontà di questi autori di riflettere sul proprio medium e di scardinarne i limiti dall’interno. Innanzitutto sarà ridefinito il ruolo assegnato alla figura dell’autore-regista che diventa centrale anche in seguito al ripensamento del corpo dell’attore come vero e proprio medium. 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

¹¹ 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. In entrambi i casi gli artisti hanno ridisegnato i confini del proprio medium armati di un forte spirito di contestazione. È comunque opportuno ricordare che è prassi riferirsi all’*angura* anche con il termine *shōgekijō undō*, “movimento dei piccoli teatri”.

spazi performativi non tradizionali a tale scopo, nel cinema è fondamentale il concetto di “filmmaking as event” (Furuhata 2013: 79-87) come formulato da Furuhata e ben espresso da *Shinjuku dorobō nikki* di Ōshima che sarà perciò analizzato nel dettaglio. L'ultimo 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 richiama il concetto di “multidimensionalità”. Drammaturghi e registi hanno poi condiviso l'interesse per determinate questioni politiche e sociali a partire dall'Anpo (sia del 1960 che del decennio successivo), a testimonianza della loro vicinanza ai militanti del periodo, pur con decisive differenze. Ci si soffermerà poi sulla tematica degli *zainichi*;¹² la discriminazione nei loro confronti, infatti, viene portata alla ribalta proprio da questi autori che attingono a 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* (Gettate i libri, usciamo per le strade, 1971), che racchiude tutte le caratteristiche precedentemente analizzate e che, per 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 sarà denominato *Terayamago*,¹³ ovvero il “sistema transmediale”¹⁴ elaborato nelle sue opere, una forma di intertestualità che si verifica in lavori realizzati dallo stesso autore con media differenti.

¹² 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'ostracismo dei giapponesi ‘puri’. Il tema ha avuto notevole risonanza di nuovo negli anni novanta e film come *GO* (id., 2002) di Yukisada Isao hanno contribuito notevolmente al dibattito. Il regista Sai Yoichi, *zainichi* lui stesso e a lungo assistente di Ōshima, ha trattato il tema in *Tsuki wa docchi ni dete iru* (Da dove appare la luna, 1993), risultando primo nell'annuale classifica di “Kinema Junpō”.

¹³ Letteralmente “la lingua di Terayama”, il termine compare in Itō (2010: 72). Nel volume l'autore collega le sue memorie autobiografiche con la vita di Terayama e utilizza il termine *Terayamago* per indicare le figure ricorrenti nella sua opera, senza tuttavia elevarlo a sistema. Nel presente lavoro ci si appropria del termine per espanderne ulteriormente il 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.

¹⁴ 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 realizzate dallo stesso autore. Tale termine verrà quindi utilizzato nelle sue varie declinazioni ogni qualvolta ci si riferirà al *Terayamago*.

Il terzo capitolo si concentrerà esclusivamente su Terayama e sulla sistematizzazione del *Terayamago*. È essenziale partire dalla biografia dell'autore per poter meglio comprenderne tematiche e simboli ricorrenti, cercando però allo stesso tempo di evitare analisi che riconducano a motivi meramente biografici. Questa sezione aiuterà inoltre 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. Maggiore spazio sarà dedicato all'attività teatrale e cinematografica di Terayama, ma non saranno omissi riferimenti ai numerosi progetti in cui è stato coinvolto, che permetteranno di chiarirne il percorso intermediale comprendente, tra gli altri, poesia, radio, televisione, musica, fotografia e saggistica. Successivamente saranno selezionate quattro 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 figure del folklore che metteranno in crisi il concetto di memoria. Attraverso tale processo l'autore arriverà a una nuova concezione del tempo e della Storia, realizzando l'impossibilità di tornare a casa (al passato). Infine, sarà preso in considerazione il *misemono no fukken* (rivalsa dei baracconi delle meraviglie)¹⁵ 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* (Nascondino pastorale, 1974, lett. "Morire in campagna"), al cui interno l'autore intesse rimandi e contrappunti con altre sue opere e che perciò rappresenta probabilmente la forma cinematografica più matura del suo percorso transmediale.

Oggetto del quarto e ultimo capitolo è 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

¹⁵ Si utilizza qui la traduzione di Ruperti (2014: 161).

cinema e teatro del periodo. Partendo dalle teorie teatrali dell'autore sull'argomento, definite *kankyakuron* (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. Tra le pellicole che saranno prese in considerazione rientreranno anche i cortometraggi, in quanto sono i lavori più attenti all'aspetto performativo e al rapporto con lo spettatore grazie a spiccate caratteristiche intermediali.

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 quale è divenuto celebre internazionalmente, tuttavia, è stata quella teatrale, iniziata nel 1967 con la fondazione della compagnia Engeki jikkenshitsu - Tenjō sajiki (Laboratorio di sperimentazione teatrale - La piccionaia, da qui in poi solo "Tenjō sajiki"). Altrettanto rilevante è stata la sua 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 di 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* (Sulla gioventù contemporanea, 1963), contenente i celebri "incoraggiamenti a fuggire di casa". I fattori summenzionati portano a ritenere quindi che 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 2013), il cinema sperimentale ed "espanso" (Sas 2011; Ross 2015) e la *performance art* (Eckersall 2013). 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.

Tuttora conosciutissimo in Giappone,¹⁶ Terayama è stato praticamente ignorato dagli studi in italiano con l'eccezione di pochi articoli,¹⁷ 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 (Sorgenfrei 2005). 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 (Ridgely 2010). Non esiste tuttavia uno studio focalizzato principalmente sul suo cinema e, pertanto, il presente lavoro si

¹⁶ In occasione del trentennale della scomparsa (2013) 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, la bibliografia in giapponese su Terayama è sterminata, ma si tratta, per la maggior parte, di volumi di memorie autobiografiche che raccontano la figura dell'autore da punti di vista estremamente personali.

¹⁷ Per il cinema dell'autore l'unico articolo rilevante rimane tuttora Novielli (1994). 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 (Quadri 1984: 249-283). Di altro tenore è il secondo testo, contenuto in un volume che rappresenta il primo studio italiano dedicato all'*angura* (Ruperti 2014: 147-185).

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*.

AVVISO:

Tutte le traduzioni dal giapponese sono dell'autore se non diversamente specificato.

I nomi giapponesi rispettano la sequenza originale cognome-nome, tranne quando appaiono diversamente all'interno di una citazione.

Il sistema di traslitterazione adottato è lo Hepburn, ma alcune citazioni utilizzano sistemi differenti per i quali si troveranno varianti come butō/butoh; nō/noh.

I. GETTIAMO I LIBRI, USCIAMO PER LE STRADE

Il contesto politico e culturale degli anni Sessanta

I.1 LA SHINJUKU DEGLI ANNI SESSANTA E IL MOVIMENTO STUDENTESCO

I.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 esanime mentre quindicimila studenti manifestano 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, proprio mentre il Primo Ministro Kishi Nobosuke è costretto a un’azione anti-democratica per permettere l’estensione del Trattato, facendo portare fuori dall’edificio tutti i membri della Dieta che vi si oppongono. L’Anpo viene ufficialmente ratificato il 23, ma, a causa delle feroci critiche ricevute, Kishi rassegna le dimissioni il giorno stesso e viene sostituito da Ikeda Hayato.³

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. La rabbia dei giovani è legata alle politiche del governo, ma lo spettro di un ritorno al caos e alla povertà del dopoguerra ha certamente contribuito a stimolare le proteste (Oguma 2015: 5-9), un elemento che le distingue fortemente da quelle del decennio successivo, promosse da una generazione cresciuta senza l’esperienza della guerra. Nonostante la sconfitta,

¹ Abbreviazione di *Zennihon gakusei jichikai sōrengō* (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 *Nihon koku to Amerika gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku* da cui l’abbreviazione “Anpo” con la 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 inoltre 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.

però, lo spirito che ha permeato le proteste del 1960 diviene tangibile da subito, portando a notevoli cambiamenti in tutto il panorama culturale, compreso 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, dove 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. Seazer⁴ che più tardi diventerà uno dei principali collaboratori di Terayama. Shinjuku diventa il centro della cosiddetta *wakamono bunka* (cultura giovanile) — tanto che gli vengono dedicati saggi, romanzi e album fotografici — in grado di calamitare *performance* di ogni tipo, dai concerti 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 portavoce di questa generazione, lo scrittore Ishihara Shintarō che, con una serie di romanzi, incontra il favore incondizionato dei giovani lettori, arrivati a essere definiti *taiyōzoku* (la tribù del sole).⁵ La rappresentazione attraente e alla moda di questi 'ribelli senza causa' li vede annoiati e indolenti, 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" (Sherif 2009: 39) 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 per 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

⁴ 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. Nel 1969 incontra 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'yū inryoku (Gravitazione universale), nato dalle ceneri del Tenjō sajiki. "J.A." sta per Julious Arnest (Julius Ernest), Seazer si può trovare traslitterato anche Caesar.

⁵ 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.

Nakahira Kō, *Kurutta kajitsu* (Frutto pazzo, 1956, conosciuto anche come *La stagione del sole*),⁶ 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.⁷ 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 (Sherif 2009: 39). 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 andare a vivere da soli e trasferirsi nelle grandi città per proseguire gli studi o cercare lavoro. Queste due culture giovanili non vanno comunque intese come due momenti distinti, ma vivono di intersezioni — soprattutto nei primi anni Sessanta — seppur differenziate dalla specificità spaziale della seconda, legata indissolubilmente alla città di Tōkyō e, in particolare, all'area di Shinjuku.

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, primo fra tutti lo straordinario processo di urbanizzazione che porta moltissimi ventenni a spostarsi nelle maggiori città per motivi di studio o di lavoro.⁸ Molti di questi non hanno interessi politici marcati e non fanno parte di nessun gruppo organizzato, ma partecipano saltuariamente alle dimostrazione

⁶ 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.

⁷ 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 New Wave.

⁸ La popolazione residente nei centri urbani passa dal 28% del 1945 al 72% nel 1970.

perché “were depressed by their still unfamiliar urban lives and sought a form of entertainment that would not cost money” (Oguma 2015: 9). 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 al consolidamento del sistema basato su scuole di preparazione e 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 (Oguma 2015: 5-9).

Il punto di svolta nelle proteste 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” (Marotti 2009: 106). Durante le accese proteste per impedire la visita del Primo Ministro giapponese in Vietnam, uno studente di Kyōto, Yamazaki Hiroaki,⁹ rimane ucciso, legittimando così per la prima volta la violenza degli studenti in risposta alla brutalità (implicita ed esplicita) del potere statale. La manifestazione è coordinata dalla seconda incarnazione del BUND (*Kyōsanshugisha dōmei*, denominato *Kyōsandō*, lett. “Lega comunista”), uno degli attori principali del periodo che, nel dicembre del 1966, si allea con altre due fazioni per fondare il Sanpa (abbreviazione di *Sanpakei zengakuren*, lett. “Zengakuren delle tre fazioni”).¹⁰ Questo gruppo diventerà il 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. È in questa occasione che la stampa inizia 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

⁹ È 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*).

¹⁰ Formatosi dalla fusione di BUND, Chūkakuha e Shaseidō kaihōha.

pubblica alla causa dei manifestanti.¹¹

Nel biennio 1967-68, 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 che vedono coinvolti gli 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" (Marotti 2009: 128).

Tale (auto)rappresentazione raggiunge la sua massima efficacia proprio all'inizio del Sessantotto, quando si verificano, tra il 16 e il 17 gennaio, l'*Hakata eki jiken* (Incidente della stazione di Hakata) e il *Sasebo Entāpuraizu kikō soshi sensō* (Battaglia per ostacolare l'approdo dell'Enterprise a Sasebo). 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 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",¹² questa veniva sistematicamente tradita ogniqualvolta il Giappone permetteva l'attracco di una portaerei americana nei propri porti. Inoltre, la reazione particolarmente violenta della polizia provoca feriti anche tra le file dei giornalisti e dei civili. 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

¹¹ Si veda ad esempio: *Asahi shinbun*, 13 novembre 1967, edizione del mattino, p. 15; e *Yomiuri shinbun*, 14 novembre 1967, edizione del mattino, p. 13.

¹² Ovvero non produrre, possedere o permettere l'introduzione (il termine giapponese usato, *mochikomi*, rende l'espressione ambigua) di armi nucleari sul suolo giapponese.

“the first point at which ‘ordinary citizens’ become victims of the police action” (Marotti 2009: 122). La conseguenza diretta di queste azioni è visibile nelle molte testimonianze di civili che cercano di difendere gli studenti, portando al crollo di quella barriera che esisteva tra manifestanti e semplici osservatori. In netta contrapposizione rispetto al passato l’opinione pubblica arriva a biasimare la reazione eccessiva della polizia,¹³ permettendo l’apertura di un dibattito — promosso dalle azioni degli studenti — sull’uso della forza da parte dello Stato e sulle interconnessioni tra repressione interna e supporto delle guerre in Asia.

1.1.3 *Shinjuku come nuovo epicentro culturale*

Shinjuku¹⁴ inizia a sostituire Asakusa come quartiere dei divertimenti e dello svago giovanile in seguito al terremoto del 1923, fino a diventare il simbolo della crescita economica giapponese negli anni Sessanta. Edificato in periodo Edo come quartiere residenziale, 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 epicentro delle attività legate al sesso (precedentemente relegate nella zona di Nichōme), mentre tutto intorno sorgono bar e sale da thè dove si riuniscono gli intellettuali. Se prima si andava nei ‘quartieri di piacere’ (il più famoso, Yoshiwara, si trovava proprio ad Asakusa) per passarvi intere giornate, ora il ritmo frenetico della vita giapponese consente ai sempre più numerosi *salarymen* solo brevi soste, e Shinjuku diventa rappresentativo di un tipo di svago che si adatta alla crescita economica del Paese. Negli anni Sessanta si impone poi 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” (Ushida 2007: 18), il cui rapido sviluppo edilizio lo rende anche facilmente accessibile, grazie alla costruzione nel 1959 della prima fermata della metropolitana della linea Maru no uchi, a cui si aggiunge nel 1963 la Keiō. 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

¹³ Si veda l’articolo, scritto da uno dei giornalisti feriti, in *Asahi Shinbun*, 17 gennaio 1968, edizione serale, p. 9.

¹⁴ Per le informazioni storiche su Shinjuku si fa riferimento principalmente al testo di Fukasaku (1968).

proprio sotterraneo la sala Sasoriza,¹⁵ 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, nel novembre del 1961, un concerto di Ichiyanagi Toshi che viene considerato il primo *happening* avvenuto sul suolo giapponese, mentre nell'aprile del 1968 ospita il più importante evento intermediale del periodo, "EXPOSE 1968".¹⁶ Molti dei luoghi-simbolo dell'epoca nascono proprio dopo la metà degli anni Sessanta e, pur avendo spesso vita breve, diventano punti di riferimento culturali per le avanguardie artistiche, come il teatro Jikken shōgekijō Modern Art o la discoteca LSD, entrambi aperti nel 1967. L'artista e *filmmaker* 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 very 'intermedia.' It was a mixed-media chaos. It was a melting pot of media, a chaos from which creativity emerged" (Sas 2014: 411, n.25).

Con le Olimpiadi del 1964, Tōkyō diventa una metropoli e si intensificano ulteriormente i lavori edilizi, tra i quali il completamento dell'iconica piazza 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" (Ushida 2007: 32), luogo di ritrovo privilegiato soprattutto da coloro che provenivano da altre zone del Paese, i quali vi potevano trovare una cultura alternativa definita anche *angura bunka*, "cultura sotterranea". Una denominazione appropriata se si pensa al termine inglese *underground* nel senso di "minoritario", "nascosto", e al fatto che spesso i luoghi di ritrovo erano situati nei piani interrati degli edifici. Tra i suoi padri putativi si possono annoverare artisti di spicco come Kara Jūrō, Terayama Shūji e Yokoo Tadanori, o influenti figure culturali come Kanesaka Kenji (critico di cinema) e Uekusa Jin'ichi (critico letterario, musicale e cinematografico). Shinjuku

¹⁵ Il nome è stato scelto da Mishima Yukio in omaggio al film di Kenneth Anger *Scorpio Rising* (id., 1964). *Sasori* in giapponese vuole infatti dire "scorpione".

¹⁶ Costituito da cinque eventi svoltisi tra il 10 e il 30 aprile. Si compone di *happening*, proiezioni di film (tra cui un cortometraggio di Matsumoto Toshio), letture di poesie, improvvisazioni musicali e dibattiti, sempre con un approccio intermediale.

diventa così il “fronte della cultura” (*bunka no saizensen*, Ushida 2007: 25), 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 la storia della produzione del film *Ryōma ansatsu* (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 (Natsu 1974: 45-49).

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 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” (Ōno in Oguma 2009: 92). 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. 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*¹⁷ di Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, la musica *free* di Takayanagi Masayuki e Haino Keiji, le *performance* di gruppi come Hi Red Center e Zero jigen, i poster di Yokoo Tadanori e Uno Akira (Aquirax), i *gekiga* (manga per adulti) di Shirato Sanpei e Tsuge Yoshiharu, 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 e non solo, in quanto metà della sua programmazione è dedicata alle opere teatrali di autori come Kara Jūrō e Satō Makoto. Locali 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* — legata indissolubilmente al clima culturale del tempo (e del luogo). 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 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" (Novak 2008: 18). 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 raggiunge grande popolarità la musica folk dalle forti connotazioni politiche, anch'essa legata agli studenti militanti e a Shinjuku, luogo scelto per grandi concerti-manifestazioni a partire dal febbraio del 1969, quando si origina 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" (Dorsey 2013: 100). 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 è

¹⁷ Nei testi in lingua inglese è frequente la traslitterazione "butoh".

costretta a sgomberare la piazza ricorrendo alla forza. 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 a critical engagement with, and selective deployment of, the newly emerging constellation of media and technology» (Dorsey 2013: 99).

Una tipica espressione del superamento dei limiti di genere e di medium sono i Taj Mahal Travellers, gruppo musicale protagonista di concerti-*performance* durante i 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 rigetto 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 in quelle del *folk movement* attraverso l'utilizzo del *kaeuta*, 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 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 (Dorsey 2013: 100).

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,¹⁸ per riversarsi nelle strade e passare

¹⁸ 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. Dal 1957 circa diviene 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

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 dalla carica politica ed eversiva dirompente. Shinjuku, luogo d'elezione di tali eventi, diventa uno spazio fluido dove sembra che tutto possa accadere e, nel mescolare teatro e musica, *street play* e dimostrazioni, viene continuamente reinventato da *performance* come *Sōshiki* (Il funerale) degli Zero Jigen e *Shōshin jisatsu tero gishiki* (Cerimonia terroristica di auto immolazione)¹⁹ dei Kurohata, o 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* ed eventi come lo "Shinjuku Art Festival" sono tutt'altro che rari. 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,²⁰ il gruppo parodia l'appropriazione statale degli spazi pubblici, presentandosi vestito completamente di bianco per le strade e iniziando a pulire con un atteggiamento così serio che un poliziotto li ringrazia del lavoro (Furuhata 2013: 147). L'interesse principale di questi gruppi è quello di agire in modo consapevole sulla quotidianità per arrivare ad

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 Marotti 2013: 117-151.

¹⁹ 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 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 ponevano però il Giappone nello scomodo ruolo di complice degli Stati Uniti, facendo tornare alla memoria la politica di aggressione del periodo imperialista e i relativi massacri perpetrati (come quello di Nanchino), un rimorso a lungo represso dalla società giapponese prima di entrare nella coscienza popolare (Igarashi 2000: 203-204).

²⁰ 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*), creato nel 1961, per il progetto "Beautification of the Capital Movement" che richiede la mobilitazione dei cittadini per aiutare a pulire le strade della capitale in vista delle Olimpiadi (Igarashi 2000: 148).

aprire quelle che KuroDalaiJee chiama delle “fessure nella città” (*toshi no sukima*, KuroDalaiJee 2010: 482). 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.²¹

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”)²² – ospita settimanalmente sia i film prodotti dall'ATG, massima espressione del cinema dell'epoca, sia gli 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, tra le poche sale a proiettare film provenienti dall'America o dall'Europa e la prima a montare i sottotitoli in giapponese (Ushida 2007: 82). 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 il più importante della zona) che offrono prime visioni a prezzi tre o quattro volte inferiori alla media, 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 costituiva un'esperienza in qualche modo unica, sia in quanto momento di

²¹ Per una trattazione approfondita del caso si veda Marotti (2001).

²² 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 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.

aggregazione sociale, sia per l'irreperibilità dei film stessi. 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,²³ tenendoli in cartellone per circa un mese (*Shinjū ten Amijima* addirittura per 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 formare una sorta di circolo autoreferenziale che trova proprio in Shinjuku il suo epicentro: 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 ambientate altrove, raggiungendo un livello di contiguità difficilmente replicabile. In *Bara no sōretsu* (Il funerale delle rose, 1969) di Matsumoto Toshio i protagonisti fanno parte e si muovono all'interno della comunità LGBT che aveva (e ha tuttora) il suo epicentro proprio nella zona di Nichōme, a Shinjuku, mentre *Tenshi no kōkotsu* (L'estasi degli angeli, 1972) di Wakamatsu Kōji anticipa i lanci di *molotov* ai *kōban* da parte dei militanti estremisti che avverranno poco dopo negli stessi luoghi. In *Shinjuku dorobō nikki* di Ōshima Nagisa²⁴ è esplicito sin dal titolo il richiamo al quartiere, vero protagonista di un'opera che 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* (Eros + Massacro, 1969) di Yoshida Kijū. La scena della fuga dalla finestra in *Tobenai chinmoku* (Il silenzio non può volare, 1966) avviene di fronte al famoso

²³ 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 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.

²⁴ 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* come appare tra i libri che il protagonista ruba.

Shinjuku koma gekijō, mentre in *Arakajime ushinawareta koibitotachi yo* (Agli amanti perduti dall'inizio, 1971) viene pubblicizzato uno spettacolo teatrale dello ATSB. In un altro dei film più rappresentativi del tempo, *Ningen jōhatsu* (Evaporazione di un uomo, 1967), la sbalorditiva scena finale è ambientata in uno dei *kissaten* più in voga della zona, il Ran. Anche Terayama farà di Shinjuku la location principale di uno dei suoi lungometraggi, *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 questo film, l'ultimo proiettato allo ATSB in quanto cinema di bandiera dell'ATG, "è stato realizzato come un'opera che doveva essere presentata in anteprima a Shinjuku" (Ushida 2007: 205). 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 di fruizione e i fruitori stessi.

A questi film partecipano anche numerose personalità del teatro, creando sinergie artistiche tanto forti da influenzare le dinamiche stesse del quartiere 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 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 dalla proiezione di *Gingakei* (Galassia, 1967) di Adachi Masao, diventando in breve tempo "an epicenter of Japan's underground film culture and a hotspot for avant-garde theater, experimental music, and intermedia performances" (Furuhata 2013: 4). Dopo lo svolgimento del programma previsto per la serata, questo spazio si trasforma in 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 gratuitamente. 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'. Vi si riunivano Kusunoki Yūko, Saga Michiko e altri, tra cui anche Mishima Yukio, Takahashi Matsuo, Kara Jūrō, Hijikata Tatsumi, Shinoda Masahiro, Teshigahara Hiroshi; era proprio come un club di artisti che faceva baldoria e da cui sono nati tanti progetti di cinema e teatro [*geijutsu kurabu no yōni sanzameki, eiga engeki no kikaku no ikutsuka wa koko kara umareta*]» (Ushida 2007: 97).

Tra i molti nomi citati non meraviglia trovare quello di Kara, il quale si esibisce con la sua compagnia a poche centinaia di metri dal Sasoriza, all'interno del recinto del tempio Hanazono nell'iconico tendone rosso, il simbolo più famoso del teatro *angura* a Shinjuku. Sono però opere come *Shinjō afururu keihakusa* (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 realtà 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 in platea di una finta *kidōtai* (che spesso perlustra realmente la zona) e con gli attori disposti sul palco in una fila indiana che ricorda quella che si forma abitualmente all'esterno del cinema.

Per comprendere meglio quanto sia effettiva la sinergia instauratasi 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* (Demoni, 1971), *Okasareta byakui* (Angeli violati, 1967) e *Shinjuku dorobō nikki*. Shimizu Kunio dopo la laurea lavora per cinque anni nella compagnia di produzione Iwanami, dove conosce Hani Susumu, per il quale scrive quattro dei suoi film più famosi, come *Kanojo to kare* (Lei e lui, 1963). Firma inoltre la sceneggiatura di *Ryōma ansatsu* di Kuroki ed è coregista 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, solitamente realizzate in pochissimi giorni rinchiudendosi con il regista in hotel e *ryōkan* di Tōkyō. (Terayama H. 1985: 92) Dalla loro collaborazione nascono opere che contribuiscono a rendere Shinoda una delle personalità di punta della sua generazione, a partire da quello che viene considerato il suo primo capolavoro, *Kawaita mizuumi* (Il lago prosciugato, 1960), per proseguire con gli immediatamente successivi *Yūhi ni akai*

ore no kao (Il mio volto rosso sul sole, 1961), *Waga koi no tabiji* (Il viaggio del nostro amore, 1961), *Namida o, shishi no tategami ni* (Lacrime sulla criniera del leone, 1962) e concludersi, dopo un iato di otto anni, con *Buraikan* (id., 1970). Tra le sceneggiature scritte per altri registi è sicuramente da menzionare quella di uno dei film più rappresentativi del periodo: *Hatsukoi. Jigoku hen* (Primo amore. Capitolo infernale, 1968, conosciuto anche come *Nanami*) di Hani Susumu,²⁵ così come quella di *Sādo* (Third, 1978) per Higashi Yōichi, nominato miglior film dell'anno da "Kinema Junpō".

1.1.6 *Politica e cultura: Shinjuku come doppio palcoscenico*

La *Shinjuku bunka* è stata sin qui trattata come un ecosistema ben delimitato spazialmente e temporalmente, senza però connetterlo direttamente ai movimenti studenteschi del tempo che, proprio nel biennio 1968-69, 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 comuni cittadini. La stazione di Shinjuku viene occupata per ostacolare il trasporto di carburante destinato al rifornimento degli aerei 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. Agli occhi dell'opinione pubblica l'episodio segna la riacquisizione della piena autorità da parte della polizia dopo essere stata criticata in maniera esplicita tra il 1967 e il 1968 per i suoi metodi brutali. Molti dei partecipanti non militanti vengono infatti identificati come *fūten*, così che la violenza dei manifestanti viene derubricata a semplice *bōryoku*, in quanto non è più rappresentativa di un atto politico consapevole. 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. 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" (Igarashi 2007: 123).

²⁵ Desser lo inserisce tra i tre film che rivelano l'essenza, il picco e la fine della New Wave. Gli altri due film sono *Eros purasu gyakusatsu* di Yoshida e *Tōkyō sensō sengo hiwa* di Ōshima (Desser 1988: 192). Nonostante ciò Terayama rimase deluso dal risultato finale tanto da disconoscerlo e rifarne una versione solamente audio.

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 alla Tōdai 8.500 uomini del corpo speciale di polizia *kidōtai* per rimuovere le barricate e sgomberare gli studenti che avevano occupato l’aula magna Yasuda. Gli scontri hanno particolare risonanza in quanto 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, 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 (Kakegawa 2008: 43). Nonostante ciò gli Zenkyōtō continuano a diffondersi per tutto il 1969, 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 (Oguma 2015: 11). I gruppi afferenti alla Nuova sinistra, tuttavia, cercano di approfittare della crescita dello Zenkyōtō per portare gli obiettivi del movimento fuori dalle università, verso l’Anpo e la guerra in Vietnam, una mossa che gli aliena le simpatie di molti studenti, i quali iniziano a ritirarsi dall’attivismo. Nell’agosto del 1969 viene poi 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, portando allo sgombero della maggior parte delle università occupate entro la fine dell’anno. Queste misure, unitamente all’intransigenza degli studenti verso qualsiasi forma di compromesso in nome della “negazione del sé” (*jiko hitei*), causano la dissoluzione dello Zenkyōtō già nel 1970, senza che questo abbia raggiunto obiettivi concreti. Tra i motivi del fallimento Oguma individua anche l’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” (Oguma 2015: 1).

Sul versante delle proteste e delle manifestazioni il 24 aprile²⁶ 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. Come l’anno precedente il 21 ottobre viene celebrata la “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 per impedire il viaggio di Satō negli Usa in occasione della seconda ratifica dell’Anpo. Per lo stesso motivo 720.000 persone, tra studenti e lavoratori, manifestano su tutto il territorio giapponese, 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, durante i quali cercano di bloccare l’accesso alle principali fermate dei mezzi pubblici. Alla fine degli scontri si registrerà il più alto numero di arresti mai compiuti in Giappone in un lasso di tempo così breve per un totale di 2.093, dei quali 1.691 nella sola capitale (Kakegawa 2008: 64). 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. Ciononostante il giorno seguente 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, 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 (Desser 1988: 193). 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.

²⁶ 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.

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 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 la 'rivoluzione culturale' del periodo è stata mitizzata, ovvero ne è stata ingigantita la portata sottolineando eccessivamente la sua vicinanza al movimento studentesco (Oguma 2009: 78).²⁷ 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 (Oguma 2009: 78-83). Attraverso una serie di testimonianze conclude infine 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* (Seazer 2005: 46). Per queste ragioni Oguma ritiene 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 passatempi dei militanti 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 opere adatte a un pubblico più maturo, i cosiddetti *gekiga*, come *Ashita no Jō* (Rocky Joe, 1968-1973) e *Kyojin no hoshi* (La stella dei Giants, 1966-1971), entrambi scritti da Kajiwara Ikki, e *Ninja bugeichō* (Manuale di combattimento per *ninja*, 1959-1962) di Shirato Sanpei, tutti accomunati da protagonisti di umili origini, *outsider* che 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,

²⁷ Ad esempio in oltre duemila pagine il nome di Ōshima Nagisa, così come quello di molti altri artisti, non compare neppure una volta.

anti-capitalist mentality” (Oguma 2015: 14). 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 per i film *pinku*, come invece illustra esplicitamente Wakamatsu:

«I miei film sono pieni di tematiche 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» (Wakamatsu 2004: 110).

Certamente anche per i *pinku* si può parlare di svago popolare – nonostante Wakamatsu rientri appieno nel movimento della controcultura, avendo anche diretto 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, in quanto ha avuto tra i suoi collaboratori due futuri membri dell’Armata rossa giapponese come Okamoto Kōzō²⁸ e Wakō Haruo.²⁹ Nel rispondere direttamente a Oguma, anche Yomota Inuhiko sembra sostenere questa tesi, criticandolo su entrambi i punti e accusandolo in particolare di aver scelto arbitrariamente le testimonianze da riportare. Secondo Yomota sono state volutamente omesse le voci di personaggi del mondo della cultura che hanno avuto un impatto effettivo sugli studenti militanti, come Yokoo Tadanori e Shirato Sanpei (Yomota 2010: 24-34). A confermare la vivace 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 Kyōto, al quale vengono invitati tra gli

²⁸ 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 girato da Adachi, suo ex compagno di cella, una volta tornato in Giappone dopo aver trascorso circa trent’anni in Medio Oriente: *Yūheisha / Terorisuto* (Prigioniero / Terrorista, 2007).

²⁹ 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.

altri Terayama e Wakamatsu, o come il concerto di *free jazz* dello Yamashita Trio, tenutosi nel luglio 1969 nella Waseda occupata (Oguma 2009: 92).

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

Nel 1970 si assiste a una diminuzione generale delle proteste,³⁰ 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.³¹ Il 31 marzo 1970 si verifica il cosiddetto *Yodo gō jiken*, il primo dirottamento aereo della storia del Giappone, realizzato da nove militanti distaccatisi dal Sekigunha che prendono il controllo di un aereo diretto a Fukuoka con 138 persone a bordo con l'intenzione di arrivare in Corea del Nord. Tutti i passeggeri e i membri dell'equipaggio vengono rilasciati senza conseguenze prima che l'aereo atterri effettivamente a Pyongyang, dove i nove ricevono asilo politico. Successivamente il Sekigunha e il Kakumeisaha, guidati rispettivamente da Mori Tsuneo³² 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

³⁰ 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 di Narita, fuori Tōkyō. Dopo 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. Gli studenti considerano infatti la costruzione dell'aeroporto come il simbolo del crescente capitalismo giapponese che sradica i contadini dal loro territorio per trasformarlo in aree industrializzate. Erano inoltre forti le connessioni con chi manifestava contro l'Anpo e la guerra, in quanto la necessità di un nuovo aeroporto era dovuta anche al prolungarsi della guerra in Vietnam, per la quale gli Stati Uniti avevano bisogno di maggiori spazi aerei. 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 dei lavori di costruzione, molti si rassegnano a vendere le proprie terre, anche se le proteste continueranno fino al 1978. Ogawa Shinsuke e la sua troupe documenteranno queste lotte con sette documentari in nove anni (1968-77), entrando sempre più a contatto con i contadini per riprendere il potere dello Stato dai loro occhi.

³¹ 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 e uccide un militante politico.

³² 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 contro la sezione del Kantō. Vi ritorna nel gennaio del 1970, quando il Sekigunha è già stato formato, ma non prima di aver fatto *jiko hihan* (autocritica); una pratica a cui erano sottoposti tutti coloro che avevano commesso qualche 'errore'.

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*, ovvero esaminare 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 connotati 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" (Igarashi 2007: 132). 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 (Oguma 2015: 19). La morte di Tōyama Mieko³³ 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 — 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 (Igarashi 2007: 129-132).

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 l'ARU, ma anche per tutto il movimento studentesco giapponese. Nella mattinata quattro dei nove membri rimanenti si dirigono verso la cittadina di Karuizawa per fare provviste, ma vengono riconosciuti e arrestati,

³³ 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).

ironicamente, a causa della loro scarsa igiene. 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 circonda la baita, in un assedio che durerà dieci giorni durante i quali verranno mobilitati 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. Il cosiddetto *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.³⁴ Il capo dell'ARU, Mori Tsuneo, si impicca in carcere il primo gennaio del 1973, mentre Nagata muore nel febbraio 2011 prima che venga eseguita la 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 e normali cittadini non temono di schierarsi dalla parte degli assaliti, simbolo di un'estrema resistenza contro lo stato di polizia giapponese.³⁵ 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.

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 *spettacolo* durante il quale vengono impiegati sul campo oltre 340 giornalisti che trasmettono aggiornamenti costanti per le varie emittenti; una copertura mediatica senza precedenti. Da atto di resistenza diviene spettacolo televisivo grazie al quale lo Stato può 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' [*kokuji*] in cui il potere statale ha salvato la nazione dal 'disastro sociale' [*shakaiteki saigai*]" (Adachi 1974: 170-

³⁴ A livello nazionale fa registrare l'89.7% di *share* (Sharp 2008: 116), mentre a Tōkyō raggiunge il 98.2% (Furuhata 2013: 186).

³⁵ Si veda ad esempio l'articolo "Yonaoshi no kikkake" di Wakamatsu (1972).

171). 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 (Furuhata 2013: 186-187). 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 di una certa stabilità economica. I dieci giorni di confronto tra i cinque radicali e la polizia non rappresentano più una lotta per combattere il potere statale, ma dimostrano 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" (Igarashi 2007: 137). La violenza brutale rivelata successivamente, con gli efferati omicidi commessi dal gruppo, pone fine al sogno rivoluzionario nella società giapponese e diventa, per molti, 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") che apre la stagione del terrorismo internazionale giapponese, guidato da Shigenobu Fusako.³⁶ 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 70 feriti. Due attentatori si fanno poi saltare in aria con delle granate, ma il terzo, Okamoto Kōzō, non ci riesce e viene quindi catturato e condannato al carcere a vita.³⁷ In seguito, nonostante il massacro di Lod

³⁶ Shigenobu Fusako (1945-). Membro del BUND prima e del Sekigunha poi, viene incaricata da quest'ultimo di creare una base internazionale su cui poggiarsi e pensa di coniugare tale richiesta con la ricerca di volontari da parte del Fronte Popolare per la Liberazione Palestinese (in inglese l'acronimo è PFLP). Il 28 febbraio 1971 vola quindi in Libano per raggiungere il marito Okudaira Tsuyoshi che 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, vengono chiamati genericamente Arabu sekigun (Armata rossa dell'Arabia) e sono a tutti gli effetti volontari del PFLP. Okudaira muore nell'attentato di Lod, mentre Shigenobu fonda nel 1974 il Nihon sekigun, il quale non ha più nessuna affiliazione con il Sekigunha. Il gruppo sarà protagonista di attentati terroristici in tutto il mondo che varranno a Shigenobu il titolo di "regina del terrore". Tornata in Giappone, viene arrestata a Ōsaka nel gennaio del 2001. Si trova tuttora in carcere, dal quale, nel 2004, ha annunciato lo scioglimento del gruppo.

³⁷ In contrasto con 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, un dato

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 nelle organizzazioni politiche. Il 15 maggio 1972 Okinawa viene restituita — pur con le basi americane — alla sovranità giapponese, mentre le proteste contro la guerra in Vietnam perdono la loro urgenza. Il benessere economico continua a crescere negli anni Settanta coinvolgendo tutte le classi sociali, il tasso di disoccupazione raggiunge livelli minimi disinnescando l'appello rivoluzionario della Nuova sinistra e rendendo di fatto impossibile quella rinuncia al consumismo da loro auspicata. La fine dell'ARU — 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 operati dal governo che trasformano irrimediabilmente Shinjuku da area libera, contraddistinta da sperimentazioni e resistenza, a luogo addomesticato e normalizzato, a misura di famiglie e turisti. Non è però solo Shinjuku a essere coinvolto in questo processo, infatti a partire dal 1972 (data non casuale), sotto la guida del primo ministro Tanaka Kakuei, il Giappone intraprenderà un processo di omogeneizzazione delle città provinciali, basate sul modello di Tōkyō.

mai ufficializzato essendo il governo israeliano ad avere il controllo dell'indagine. In "Dr. Patricia Steinhoff 4", *Néojaponisme*, 2007. <http://neojaponisme.com/2007/09/13/steinhoffpartfour/#more-13> (ultimo accesso: 05/04/2016).

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 era stato reso possibile il giorno precedente, 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 solo transito 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*). Di conseguenza gli incontri della *folk guerilla* non riusciranno più a riunire la stessa folla e sei dei principali rappresentanti del movimento saranno 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 vietato l'accesso a veicoli a due ruote dalle 19 alle 7 della mattina (Ushida 2007: 37), normalizzando di fatto anche questa zona. Pochi mesi prima, il 3 gennaio, si verifica invece quello che viene ricordato come lo *Shinjuku nishiguchi 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.³⁸ 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 contiene un messaggio politico ancora più forte di quello contenuto nelle opere stesse di Kara e di altri autori *angura* che riflette il loro spirito anti-autoritario, 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 del 1970, quando in molte zone della città vengono creati i cosiddetti "paradisi dei pedoni" (*hokōsha tengoku*). A Shinjuku viene istituito nell'agosto e definisce un punto di non ritorno per la *Shinjuku*

³⁸ L'incidente viene preceduto da un fatto analogo nel giugno del 1968, quando Kara, scaduto il permesso di mettere in scena le proprie opere nell'Hanazono *jinja*, istiga i *fūten* a lanciare pietre contro la polizia all'uscita Est di 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 così che artisti e dimostranti si possano nuovamente impadronire delle strade. Viene sostanzialmente disinnescata la carica eversiva espressa dall'“occupazione” di Shinjuku da parte dei giovani, poiché quello spazio, essendo già stato ‘liberato’ dallo Stato a favore dei pedoni, non ha (più) bisogno di resistenza. Contemporaneamente i marciapiedi della zona 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 scagliare contro la polizia proprio le pietre dei marciapiedi. “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” (Furuhata 2013: 196). Shinjuku diventa quindi un'area dove le famiglie possono passeggiare 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* (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 principali 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 meigaza 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” (Igarashi 2000: 209).

1.2 IL 'MOVIMENTO' DEI PICCOLI TEATRI

1.2.1 *Lo Shingeki e la nascita dell'angura*

Il Giappone vanta una tradizione teatrale tanto ricca e variegata da aver scoraggiato, dopo la restaurazione Meiji, lo sviluppo di un teatro giapponese 'moderno', portando al fallimento dei primi tentativi di incorporare nuove idee (di varia provenienza) nel teatro tradizionale, nonostante il breve successo dello *shinpa* (Nuova scuola) (Takaya 1979: xxx). Il primo teatro di stampo moderno del Giappone — definito *shingeki* (Nuovo teatro) — nasce nel 1924 quando Osanai Kaoru fonda lo Tsukiji shōgekijō (Piccolo teatro di Tsukiji) che mette in scena quasi esclusivamente adattamenti di opere europee e nel quale il testo scritto acquista un'importanza tale da: "creating a gap between text and performance which had never been so pronounced in Japanese tradition" (Ottaviani 1994: 223). Dopo il primo decennio di successi, lo *shingeki* rischia di scomparire a causa della censura del regime nazionalista,³⁹ ma torna in auge negli anni Cinquanta, quando il movimento può essere riassunto attraverso il lavoro di tre compagnie:⁴⁰ il Minshū geijutsu gekijō (Teatro dell'arte popolare, abb. Mingei), erede spirituale della tradizione socialista degli anni venti, lo Haiyūza (Teatro degli attori), fondato tra gli altri da Senda Koreya, continuazione delle sperimentazioni di Osanai,⁴¹ e il Bungakuza di Kishida Kunio, la più letteraria e apolitica delle tre. La florida scena del periodo permette l'emergere di una nuova generazione di drammaturghi giapponesi, come Kinoshita Junji e Asari Keita,⁴² promotori di un teatro finalmente non dipendente da quello occidentale. Tuttavia il successo e la stabilità — anche economica — raggiunta negli anni Cinquanta dallo *shingeki*, ne intaccano ben presto la forza riformatrice, portandolo a 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

³⁹ Il Bungakuza sarà l'unica compagnia *shingeki* a sopravvivere alla guerra, proprio grazie al suo totale distacco dalla politica.

⁴⁰ Per Ted Takaya è erroneo utilizzare il termine *shingeki* per individuare sia il teatro moderno dell'anteguerra sia quello del dopoguerra, poiché tenderebbe a nascondere quello che chiama un "distinct break in tradition between the two periods". Decide perciò di riferirsi a questi due periodi con un più generico "modern Japanese theater" (Takaya 1979: xi).

⁴¹ Lo Haiyūza sarà la prima compagnia a mettere in scena le opere teatrali di Mishima Yukio e Abe Kōbō.

⁴² Fondatore del Gekidan shiki (Gruppo teatrale delle quattro stagioni), compagnia che più tardi rigetterà il realismo dello *shingeki* per diventare la prima a introdurre in Giappone i *musical* di stampo occidentale, riscuotendo uno strepitoso successo che perdura tuttora. Sarà questa compagnia 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*.

allievo verso il suo maestro; l'uso di un palcoscenico convenzionale con il proscenio» (Ortolani 1998: 289).

Così come lo Zengakuren prende atto di una distanza incolmabile dal partito comunista e da quello socialista dopo l'Anpo 1960, allo stesso modo i giovani del mondo teatrale avvertono una frattura simile con lo *shingeki*, non più in grado di rispondere artisticamente alla crisi, in quanto:

«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» (Takaya 1979: xxxv-xxxvi).

Quello che sarebbe diventato il “post-shingeki movement” (Goodman 2003: 7),⁴³ 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,⁴⁴ fondato nel 1959, è il simbolo di questa rottura e anticipa con la sua prima opera alcuni dei motivi fondamentali dell'*angura*. *Kiroku No.1* (Documento numero uno, 1960), scritto e diretto da Fukuda Yoshiyuki, porta infatti 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 esperienza pionieristica segue, nel dicembre del 1961, la fondazione del Jiyū butai (Liberi palcoscenico) da parte di Betsuyaku Minoru e Suzuki Tadashi che nell'aprile dell'anno successivo allestiscono quella che viene

⁴³ Utilizzato per la prima volta da Goodman come adattamento dell'espressione *datsu shingeki undō* coniata da Senda (1976). David G. Goodman, primo commentatore occidentale del teatro *angura*, è stato 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 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 politicizzati 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 e Leiter 2001: 343-353.

⁴⁴ Abbreviazione di Seinen geijutsu gekijō (Teatro dell'arte giovanile), conosciuto internazionalmente come “Youth Art Theater”.

considerata la prima rappresentazione *angura: Zō* (L'elefante, 1962), tuttora stimato come il migliore esempio di teatro dell'assurdo giapponese (Rolf e Gillespie 1992: 12).

A un livello strutturale sono quattro i cambiamenti maggiori apportati dalla generazione dell'*angura* degli anni Sessanta in risposta alla rigidità dello *shingeki*:⁴⁵ 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' (Senda 1983: 422), tutte espressioni del bisogno di allontanare quel senso di paralisi e immobilità che i giovani provavano per il fallimento dell'Anpo 1960. Nonostante questa generazione sia denominata anche *shōgekijō undō* (movimento dei piccoli teatri) e ogni artista a essa afferente abbia contribuito in qualche modo a riformare almeno uno dei quattro 'pilastri' summenzionati, la grande eterogeneità di interessi e tecniche utilizzate dai drammaturghi 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" (Senda 2004: 1). Sarebbe quindi più corretto parlare di figure che si sono interrogate nello stesso periodo sulle principali questioni che affliggevano il teatro moderno giapponese, stimolati in maniera più o meno diretta dall'*Anpo tōsō*.

L'*angura* è stata probabilmente l'espressione artistica che ha affrontato in maniera più diretta una società in rapido cambiamento come quella giapponese degli anni Sessanta, grazie anche all'uso di spazi performativi non convenzionali che hanno permesso di attrarre un nuovo pubblico, composto in prevalenza da giovani (Takahashi in Rolf e Gillespie 1992: 1-2). Un elemento di rottura importante con la tradizione precedente è infatti la componente *itinerante* dell'*angura* che mette in scena i propri spettacoli fuori dai teatri tradizionali, per andare nei *kissaten*, nei tendoni, nei sotterranei, persino nelle campagne, aiutando a cancellare la deferenza — insita nello *shingeki* — nei confronti del teatro moderno europeo attraverso un approccio eclettico. Gli autori del periodo hanno combinato liberamente tecniche e tematiche provenienti sia dal teatro tradizionale autoctono, sia da quello d'avanguardia europeo (Takaya 1979: xxxvi). Tra le prime è importante segnalare il recupero della componente irrazionale del teatro giapponese pre-moderno, di cui fa parte un intero immaginario di divinità e demoni che lo *shingeki* aveva cercato di escludere attraverso il realismo socialista e che l'*angura* implementa per ricattare, negare e trascendere il

⁴⁵ Per una trattazione diffusa di questi quattro punti si rimanda al capitolo successivo.

passato (Goodman 2003: 15-16). Fondamentale è stato poi l'uso di quelle connessioni — che qui saranno definite “intermediali” — con altre forme di espressione artistica come ad esempio 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 che ricercano lo shock dello spettatore (Powell 2002: 177). Tali connessioni hanno portato alla nascita di opere dalla natura composita, intertestuale e meta-teatrale, figlie della soggettività politicizzata dei suoi autori in virtù dell'ambiente circostante, un processo che Eckersall definisce “*shutasei effect*” (Eckersall 2006: 20). È altresì vero che la popolarizzazione del teatro ha comportato una proliferazione incontrollata delle compagnie, spesso attive per pochi mesi, dando particolare rilievo al dilettantismo, un fenomeno ricorrente nell'arte del periodo che, nella sua versione più deleteria, ha sfruttato solo i tratti più superficiali dell'*angura* producendo: “drammi mal scritti e mal recitati, spesso esibendo elementi grotteschi nel costume e nel trucco, nudità scandalosa, musica assordante” (Ortolani 1998: 289).⁴⁶

1.2.2 Principali autori e opere dell'*angura*

A seguire la prima rappresentazione di *Zō*, messo in scena da Suzuki all'*Haiyūza*, nascono una dopo l'altra compagnie formate da giovani con una nuova visione del teatro. Tra i primi vi è Kara Jūrō che già nel novembre del 1962 fonda 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,⁴⁷ Kara respinge molto presto ogni tipo di influenza occidentale, distaccandosi dallo *shingeki* con tematiche e tecniche tipiche del teatro tradizionale giapponese, soprattutto del *kabuki*. Per Kara il vero teatro si deve incentrare sull'attore e sul rigetto di ogni senso di tempo reale, fino a far emergere il concetto che “‘reality’ is nothing more than an arbitrary social construction that can be challenged and altered by art” (Goodman 2003: 229). Kara è spesso considerato l'esponente più rappresentativo dell'*angura* degli anni Sessanta e una figura seminale per il teatro giapponese del dopoguerra in generale, in quanto si è occupato di tutti e quattro i

⁴⁶ 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’. Anche Powell lo relega all'ultimo posto tra i drammaturghi del periodo, dedicandogli meno di una pagina, un fatto 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” (Gillespie 2004: 102).

⁴⁷ L'istruzione universitaria è un altro elemento che accomuna i maggiori drammaturghi del periodo, così come i registi della New Wave, i quali spesso entravano nel mondo dello spettacolo proprio grazie ai gruppi teatrali delle rispettive università.

‘pilastri’ citati in precedenza, risultando come colui “who synthesized these experiments into a comprehensive new style” (Senda 2004: 7).⁴⁸

L’autore è stato infatti uno dei più importanti riformatori dello spazio teatrale, portando il teatro fuori dalle strutture tradizionali a partire dal 1966 e iniziando a utilizzare dall’anno successivo il caratteristico tendone rosso, con il quale viaggia in tutto il Giappone. Kara riconquista così quella dimensione itinerante che era propria del *kabuki* prima che venisse istituzionalizzato nel periodo Edo. Tuttavia il luogo con il quale viene maggiormente associato l’*aka tento* è il tempio Hanazono — nel cuore di Shinjuku — che diventa un vero e proprio simbolo distintivo del paesaggio dell’epoca. L’uso del tendone rosso rappresenta un modo per negare la realtà (Goodman 2003: 229), creando una sorta di anomalia nel cuore del tessuto urbano, nonché un potente simbolo di opposizione al teatro fatto nei luoghi più ‘rispettabili’. Kara considera i membri della sua compagnia come dei moderni *kawara kojiki* (mendicanti del letto del fiume), definizione che veniva data ai primi attori itineranti di *kabuki* nel periodo Edo, trattati come paria dalla società e dal governo. L’autore riabilita così gli *outsider* e permette all’*angura* di affrontare tutti quegli aspetti irrazionali e anomali della vita che il teatro moderno aveva rifiutato.

Oltre che per la sua valenza politica, il tendone è utilizzato anche per rimodellare il rapporto spaziale tra attori e spettatori, riunendoli in una dimensione unica, senza più la separazione del proscenio. La ristrettezza degli spazi porta i suoi spettacoli a diretto contatto col pubblico, con una troupe che trasmette un’estrema immediatezza a chi la guarda. Il corpo dell’attore assume un ruolo centrale che Kara sistematizza nella famosa “teoria delle entità privilegiate” (*tokkenteki nikutairon*, Kara 1975: 4) e si ricollega ai *kawara kojiki* nella loro ricerca sul corpo in quanto fonte espressiva.

Con *John Silver* (id., 1965) rielabora il tema dell’imperialismo giapponese in Asia, dando inizio al ‘periodo manciuriano’ della sua produzione che raggiunge l’apice con *Shōjo kamen* (La maschera della vergine, 1969).⁴⁹ Nell’opera, la perdita d’identità della protagonista è direttamente collegata al passato del Giappone, portando così a riflettere sulle responsabilità del Paese nella Seconda guerra mondiale e sul rapporto con la Manciuria:

⁴⁸ Anche Rolf e Gillespie 1992: 252.

⁴⁹ L’opera viene però messa in scena per la prima volta dal Waseda shōgekijō nell’ottobre del 1969 per la regia di Suzuki Tadashi.

«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» (Poulton 1996: 198).

Kara ha preso spesso spunto dalla narrativa popolare giapponese — familiare al pubblico — e l'ha rielaborata con un linguaggio sfrenato che non obbedisce a convenzioni per provocare risate da basso ventre. Negando il primato della parola a favore della fisicità dell'attore, i *plot* risultano spesso frammentati, refrattari al realismo, al posto del quale propongono una realtà illusoria e fantastica. Questo si collega a una delle tematiche più ricorrenti nella sua opera, la ricerca dell'identità, che conduce però a continui vicoli ciechi, riflettendo il disorientamento dei giovani giapponesi negli anni Sessanta. Il palco, luogo deputato alle trasformazioni, permette di spostarsi continuamente tra passato e presente, tra mondi fantastici e realtà terrena, così che i personaggi non rimangono vincolati alla loro singolarità, ma assumono identità fluide — che si trasformano — per trovare “a historical way out of the present state of reality” (Rolf e Gillespie 1992: 253) e (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 palcoscenici 'periferici' come quelli di Palestina e Brasile, dove “he was looking for people and places where vivifying myths of national salvation still fired people's minds” (Goodman 2003: 233).⁵⁰ Nella seconda metà degli anni Settanta il suo teatro cambia nuovamente, assestandosi su una forma più realistica e nostalgica, legata al mondo della sua infanzia ad Asakusa.⁵¹

Ad anticipare il Jōkyō gekijō di Kara ci sono Suzuki Tadashi e Betsuyaku Minoru che iniziano a collaborare già dal 1958 all'Università Waseda, dove frequentano il Waseda jiyū butai (Libero

⁵⁰ 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.

⁵¹ Talento eclettico, Kara si è dedicato a vari media, tra cinema (principalmente come attore, ma ha diretto anche un film nel 1976), musica, televisione e letteratura, vincendo il prestigioso Premio Akutagawa per *Sagawa kun kara no tegami* (Lettere da Sagawa, 1983). 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).

palcoscenico della Waseda), compagnia molto coinvolta nelle manifestazioni contro l'Anpo. Considerato il più importante drammaturgo dell'assurdo giapponese (Senda 2004: 5),⁵² 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 uno stile fino ad allora inedito in Giappone "that frequently follows the logic of only what is spoken rather than that of the whole situation" (Powell 2002: 181). Tale stile è fondato su un linguaggio semplice ricco di allegorie moderne e su azioni ordinarie che però nascondono l'ironia e l'assurdità della condizione umana, attraverso le quali trova il modo di esprimere anche il proprio dissenso politico (Yuasa e Betsuyaku, 1997: 1). Nel dicembre del 1961 fonda insieme a Suzuki e all'attore Ono Hiroshi il Jiyū butai (Libero palcoscenico) la cui terza produzione 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 ritenerla appartenente all'*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 evidente per la prima volta quella che sarà una costante nelle opere dell'autore, 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" (Rolf 1992: 93). La vittimizzazione in questo caso è quella attuata dallo *shingeki* nei confronti dei sopravvissuti alla bomba, i quali sono sempre rappresentati attraverso la 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 che però conducono al medesimo risultato. Bandita la caratterizzazione dei personaggi e lo sviluppo lineare della trama, tutta la tensione drammatica è sostenuta dai 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.

Dopo una crisi creativa durata quattro anni, Betsuyaku fonda insieme a Suzuki e Ono il Waseda shōgekijō (Piccolo teatro di Waseda) nel marzo del 1966 e allestisce lo *shōgekijō* della compagnia al

⁵² Takaya lo inserisce inoltre tra i cinque più influenti drammaturghi giapponesi del dopoguerra e unico esponente dell'*angura* (Takaya 1979: xv).

secondo piano di un *kissaten*, rifiutando così spazi più convenzionale. Sono di questo periodo alcune tra le opere più apprezzate di Betsuyaku, sempre per la regia di Suzuki, come *Macchi uri no shōjo* (La piccola fiammiferaia, 1966)⁵³ che rappresenta al meglio alcune delle caratteristiche principali dei suoi copioni. 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” (Rolf 1992: 93).

Il successo dell'opera porta però all'emergere di differenze inconciliabili tra autore e regista che diventeranno tra i principali esponenti dei due approcci contrapposti nei quali si può separare l'*angura* degli anni Sessanta: il “teatro del linguaggio”, dove la parola ha ancora un ruolo privilegiato come nelle opere di Betsuyaku e il “teatro dell'azione” che pone maggiore enfasi sulla fisicità dell'attore (Yuasa e Betsuyaku, 1997: 4). Dopo aver lasciato il Waseda shōgekijō nell'agosto del 1969, 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, sua è infatti la sceneggiatura di *Kaigenrei* (Legge marziale, 1973) di Yoshida.

Suzuki — come Kara prima di lui — diventa invece sempre più 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 Kayoko, attrice conosciuta nel 1967 che cambierà la sua visione del teatro. Si inaugura così quello che può essere considerato il periodo dei *collage drama* (1968-71), opere strutturate con la logica del *play within the play* nel quale mescola testi classici del *kabuki* con altri moderni. L'uso di materiali eterogenei 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 (Carruthers e Takahashi 2004: 20).

Attraverso queste opere il regista inizia a sviluppare il celebre “Metodo Suzuki”, una teoria della recitazione per la quale “the whole body of the actor could be trained to produce emotional and

⁵³ Grazie a quest'opera diventa il primo drammaturgo *angura* a ricevere il principale premio teatrale giapponese, il Premio Kishida, nel 1968.

spiritual powers of expression through contact with the earth” (Powell 2002: 183) che troverà piena realizzazione nello *shintai kunren* (addestramento fisico), formalizzato nel 1972. Il Metodo si basa su una serie di posture (*kata*) legate alla posizione dei piedi a contatto con il terreno che permettono all’attore di acquisire una maggiore consapevolezza del proprio corpo, ricollegandosi in questo modo a una tradizione secolare che parte dalla postura dei contadini, con influenze anche dal *kabuki*.⁵⁴ Ne risulta una recitazione lontana dalla tradizione realista, per la quale gli attori non impersonano qualcuno, ma semplicemente ‘agiscono’ (Gotō 1989: 113). Il Metodo Suzuki raggiunge la piena maturità in quello che viene considerato il suo lavoro più rappresentativo del periodo, *Gekiteki naru mono o megutte II* (Sulle cose drammatiche II, 1970), che porta alla consacrazione del Waseda shōgekijō e di Shiraishi, incarnazione perfetta del Metodo, considerata la più importante attrice della sua generazione.⁵⁵

Suzuki ha sottratto il primato al testo scritto in favore dell’attore e della messa in scena con una forma teatrale originale, fondata su un linguaggio fisico che mescola surrealismo post-moderno, esistenzialismo e interculturalismo (Gotō 1989: 105). Tra i principali autori della prima generazione dell’*angura* è stato colui il quale ha maggiormente attinto al teatro tradizionale per rielaborarlo in forma moderna attraverso quello che in letteratura giapponese viene definito *honkadori*,⁵⁶ una strategia che adotterà anche Terayama. Il suo avvicinamento alle forme premoderne del teatro giapponese corrisponde a una crescente avversione per l’urbanizzazione, responsabile per l’autore della perdita di forza drammaturgica da parte del teatro contemporaneo (Carruthers e Takahashi 2004: 20). Nel 1976 prende quindi la decisione di trasferire stabilmente la compagnia nella remota Toga, dove crea nel 1982 anche il primo festival teatrale internazionale del Giappone. La comunità che si viene a formare negli anni assume contorni quasi religiosi e si fonda su una singola figura carismatica – elemento tipico delle troupe *angura* più longeve — tanto da arrivare a prendere il nome di SCOT, Suzuki Company of Toga.⁵⁷

⁵⁴ Per una trattazione più esaustiva del Metodo Suzuki e dello *shintai kunren*, poi esportati in tutto il mondo, si vedano: Suzuki (1986) e l’esperienza personale di James R. Brandon (1978).

⁵⁵ Dopo aver presentato con successo lo spettacolo in Francia nel 1972, il teatro di Suzuki si svilupperà sempre più in direzione internazionale. Produce 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* (Le troiane, 1974).

⁵⁶ Nella poesia classica è la “citazione allusiva” di un altro poema.

⁵⁷ Suzuki è stato, con Terayama, l’autore più internazionale della sua generazione, ma la 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 di incarnare il *nihonjron* (si veda ad esempio Kitazawa 1995: 112) 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

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.⁵⁸ Satō, inizialmente solo autore, scrive la prima opera del gruppo, *Isumene* (Ismene, 1966),⁵⁹ che contiene già 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. Satō vede 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 interrotto e sabotato dagli spiriti autoctoni (Rolf e Gillespie 1992: 331), rappresentati qui da "Altro personaggio A" e "Altro personaggio B" che sembrano agire come dei *kuroko*.⁶⁰ La trilogia iniziata con *Isumene* può essere considerata una rielaborazione dell'esperienza di Satō nelle manifestazioni contro l'Anpo 1960 attuata attraverso l'applicazione della struttura della tragedia greca a tematiche legate all'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 rappresenta un mezzo usato dalle divinità per controllare i giapponesi, tanto da apparire anche nelle opere successive, come *Atashi no bitoruzu* (I miei Beatles, 1967), basato sul famoso *Komatsugawa jiken*,⁶¹ nel quale è evidente uno dei tratti caratteristici dell'*angura*, ovvero la giustapposizione di simboli del folklore giapponese a segni riconducibili alla cultura popolare occidentale.

Satō si distingue da subito come il più politico tra i drammaturghi degli anni Sessanta, invocando un "teatro della rivoluzione" (*kakumei no engaki*) per il quale l'arte deve diventare tramite dell'ideologia della Nuova sinistra giapponese. Al fine di realizzare questo progetto il suo Jiyū gekijō

l'essenza' del teatro classico – uno stile fatto di dignità e quiete – rappresentasse il fondamento della 'giapponesità'. Suzuki, però, nel rielaborare la tradizione ha sfruttato la poliedricità di Shiraishi e il *role play* presente nelle sue opere per toccare questioni universali, aggiungendo alla realtà quotidiana vari livelli di lettura che scaturiscono dallo scontro tra elementi classici e moderni.

⁵⁸ Da questo punto di vista è l'unica troupe a potersi definire davvero "underground."

⁵⁹ Prima installazione di una trilogia basata sull'*Antigone* di Sofocle, insieme a *Chikatetsu* (Metropolitana) e *Hikaeshitsu* (L'anticamera), e conosciuta come *Harō hiirō! Owaranai owari nitsuite no sanshō* (Ciao eroe! Tre episodi sulla fine infinita).

⁶⁰ Figure vestite di nero, a simboleggiarne l'invisibilità sul palco, che hanno il ruolo di 'marionettisti' nel *bunraku* e quello di assistenti di scena nel *kabuki*.

⁶¹ 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 provenendo da una famiglia povera e disagiata, aveva mostrato in gioventù le capacità per poter emergere, ma gli era sempre stata negata la possibilità di farlo a causa della sua condizione economica e della sua origine etnica. Pur trovando il conforto degli intellettuali che si schierano dalla sua parte, la corte, non riconoscendo le attenuanti socio-culturali, 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. Si veda il Capitolo 2.

si fonde nel 1968 con altre due compagnie per formare lo Engeki sentā 68 (Centro teatrale 68, poi identificato come Kokushoku tento 68/71, oggi Gekidan kuro tento, d'ora in poi solo "Kuro tento"). L'intento, espresso soprattutto da Tsuno Kaitarō – il principale teorico del gruppo – è quello di liberare la compagnia dalle convenzioni del teatro moderno (lo *shingeki*) e dalla dittatura degli spazi tradizionali. Portare il teatro fuori dai teatri vuole dire 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* (Jirokichi l'apprendista ratto, 1969-71) che ben rappresenta la concezione del mondo e del teatro del suo autore: "while they seek revolution, they remain the prisoners of the very imagination which supports what they are re-volting against 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" (Goodman 1971: 161). Fondamentale è anche la prima produzione allestita nel tendone nero, ovvero *Tsubasa o moyasu tenshitachi no butō*, (La danza degli angeli che bruciano le ali, 1970), rielaborazione del *Marat/Sade* di Peter Weiss.⁶² Quest'opera, messa in scena nell'ottobre del 1970 quando la ratifica dell'Anpo era già stata approvata, è modellata su una struttura concentrica di "a dream within a dream within a dream" (Goodman 2003: 288) e propone una visione nichilista per la quale gli uomini sono destinati a ripetere sempre gli stessi errori (l'ultima scena è speculare alla prima). Satō riflette sulla disillusione provocata dal fallimento delle proteste facendo emergere i limiti della rivoluzione politica promossa dal movimento studentesco, in un periodo nel quale lo Zenkyōtō sembrava replicare le dinamiche auto-distruttive dello Zengakuren un decennio prima, un processo che si stava verificando anche nelle principali compagnie *angura*. La struttura concentrica dell'opera riflette quindi il senso di ripetizione e immobilismo in cui erano finiti arte e politica, producendo una visione pessimistica che segna la fine dello spazio performativo degli anni Sessanta (Eckersall 2006: 79). Nella seconda metà del decennio successivo, infatti, la compagnia si distacca dagli

⁶² 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).

obiettivi del movimento studentesco per abbracciare una critica del Paese più ampia con la trilogia *Kigeki Shōwa no sekai* (Il comico mondo del periodo Showa, 1975-79),⁶³ nella quale, attraverso celebri episodi del periodo Shōwa come quello di Abe Sada: “Sato and the members of the Black Tent explored the possibility of historicizing twentieth-century Japan, by appropriating many aspects of Brecht’s work” (Uchino 2009: 48).⁶⁴

Altro tassello fondamentale dell’*angura* del periodo sono le opere prodotte da Shimizu Kunio insieme a Ninagawa Yukio (rispettivamente autore e regista) tra il 1969 e il 1974, chiaramente scritte con un senso di empatia verso il movimento studentesco e specchio fedele dei sentimenti dei giovani dell’epoca e del loro spirito di rinnovamento. I due rappresentano inoltre l’ennesima testimonianza dello stretto legame che unisce cinema e teatro in questo periodo, in quanto hanno entrambi collaborato ripetutamente con i registi della New Wave.

Shimizu, solo autore fino al 1976, si distingue dalle figure coeve per l’importanza che attribuisce alla parola e al testo, è infatti il più letterario della sua generazione ispirandosi a drammaturghi come Tennessee Williams e Luigi Pirandello. Le sue opere sono contraddistinte da una notevole complessità tematica alla quale contribuiscono i dialoghi realistici, il lirismo soffuso e la citazione diretta di opere e poesie, soprattutto straniere. Emerge già nei suoi primi testi la centralità (condivisa dall’*angura*) del tema dell’identità, la cui ricerca è sempre sfuggente e problematica, in quanto effettuata attraverso la fallacia della memoria e ancorata alle relazioni sociali.

Il sodalizio con Ninagawa nasce nel 1968 quando i due fondano il Gendaijin gekijō (Teatro dell’uomo moderno) con il quale producono l’anno successivo *Shinjō afururu keihakusa*, uno dei capisaldi dell’*angura* di fine anni Sessanta che fotografa perfettamente lo *Zeitgeist*. A riaffermare ancora una volta la connessione tra cinema e teatro del periodo è il fatto che l’opera sia pensata appositamente per essere messa in scena allo ATSB, il tempio della New Wave, nonché epicentro culturale di Shinjuku. Il copione di Shimizu si struttura a partire dall’immagine di una lunga fila di persone che copre la lunghezza dell’intero 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

⁶³ 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).

⁶⁴ Dopo questa fase Satō svilupperà la propria vocazione internazionale interessandosi principalmente ai teatri tradizionali dei paesi limitrofi all’arcipelago giapponese, cercando un punto di incontro al fine di creare uno “stile asiatico”(Ortolani 1998: 290), poi elaborato nella forma del *monogatari engeki* (Teatro del racconto).

members of the audience” (Senda 2005: 322).⁶⁵ Due elementi rendono esplicita sin da subito la critica all’Autorità (e, contemporaneamente, al movimento studentesco) che contraddistingue l’opera: le guardie vestite in tenuta da *kidōtai* che sorvegliano costantemente la fila e le urla orribili che si odono quando le persone che la compongono scompaiono progressivamente dietro le quinte. L’arrivo di un giovane che incita 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 personaggi c’è anche un uomo di mezza età, forse tra i responsabili della situazione, il quale afferma di aver conosciuto il protagonista durante le manifestazioni contro l’Anpo di nove anni prima. La ferma negazione del giovane esplicita il parallelo con il rapporto conflittuale tra Vecchia e Nuova sinistra durante i primi anni Sessanta, una connessione suffragata dai riferimenti a episodi di lotta studentesca come 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 concluderebbe così, ma la messa in scena di Ninagawa aggiunge un ulteriore collegamento con la realtà, facendo comparire in platea decine di attori in divisa da *kidōtai* che ostruiscono l’uscita agli spettatori. Il regista richiama chiaramente gli accesi scontri tra manifestanti e forze dell’ordine che avevano luogo proprio a Shinjuku in questo periodo, per provocare reazioni — anche violente — da parte del pubblico. Non stupisce quindi il racconto di spettatori che, in un’immedesimazione estrema tra arte e realtà (della quale Terayama sarà maestro), abbiano provocato risse, cantato “l’Internazionale” o, addirittura, formato quei serpentoni umani che si vedevano marciare alle manifestazioni: “the audience mixed together the actual situation on the streets and the world of the play. In fact, perhaps they wanted to mix them”(Ninagawa in Senda 2005: 324). 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) e mette in scena un’opera ispirata all’*Asama sansō jiken*. L’anno successivo produce una sorta di tributo-addio alla Shinjuku degli anni Sessanta, per poi sciogliersi nel 1974, nonostante Shimizu vinca il Premio Kishida.

⁶⁵ Gli spettacoli teatrali allo ATSB iniziavano solitamente alle 21.30, solo mezz’ora dopo la fine dell’ultima proiezione. Per questo motivo fuori dal cinema si formavano lunghe code di spettatori in attesa di entrare, di cui la fila sul palco di *Shinjō afururu keihakusa* ne diventa evidentemente il riflesso.

L'autore fonda poi nel 1976 insieme alla moglie-attrice il Mokutōsha (Compagnia dell'albero invernale), per il quale scrive e dirige soprattutto drammi da camera incentrati sulla famiglia e sulla solitudine, dove può tornare a rielaborare i temi della memoria e del cambiamento nella società giapponese.⁶⁶ Ninagawa invece raggiunge la fama, anche internazionale, specializzandosi nella rielaborazione di testi classici europei. Particolare successo riscuotono i suoi adattamenti di Shakespeare nei quali mescola le convenzioni del *kabuki* e del *bunraku* alle moderne tecnologie, dando vita a sfarzosi allestimenti dal grande impatto visivo.

Tra coloro che hanno radicalizzato maggiormente l'istanza contro la sudditanza dal testo scritto va sicuramente citato Ōta Shōgo che, dopo essersi unito nel 1968 al Tenkei gekijō (Teatro della trasformazione), affina il suo stile fino a cristallizzarlo nel cosiddetto *mokugeki*, teatro del silenzio. L'apice della sua poetica viene raggiunto con *Mizu no eki* (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 e la lentezza dei movimenti dagli attori estremizza ancora di più il silenzio irrealista che si viene a creare sul palco. Le opere di Ōta sono state definite una sorta di *nō* moderno (Senda 2004: 11) e presentano diverse similitudini col *butō*, in quanto richiedono una grande attenzione da parte del pubblico che deve colmare con l'immaginazione i vuoti lasciati dall'assenza delle parole.

Infine, un'esperienza tra le più interessanti, testimonianza dello spirito intermediale dell'epoca e dell'*angura* stesso, è sicuramente quella di 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) con il quale unisce in maniera unica teatro e *butō*,⁶⁷ due arti che in questo periodo "overlapped, joined forces and

⁶⁶ L'ambientazione ricorrente è una piccola città immaginaria sul Mar del Giappone modellata sul suo paese natale a Niigata che, come lo Aomori di Terayama, diventa luogo mitico, governato da forze oscure e da vincoli familiari indissolubili e impossibili da controllare a causa dell'inestricabile corrispondenza tra tempo storico e tempo personale. L'individuo sviluppa così una sorta di odio per il *furusato* che diventa un inferno dal quale tentare di fuggire. Merita una menzione il successivo *Gakuya* (Il camerino, 1977), un'opera dalla spiccata sensibilità *angura* per la struttura multidimensionale grazie al *play within the play*, la presenza di figure ultraterrene ed evidenti connessioni col teatro *nō*. Le tematiche, che la rendono molto vicina a Terayama, sono ancora una volta l'infruttuosa ricerca dell'identità e l'inattendibilità della memoria.

⁶⁷ 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* (Colori proibiti, 1951) di Mishima. La denominazione *ankoku butō* risale invece al 1963 ed è attribuita a Hijikata stesso che 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

greatly transfigured the performing arts in Japan” (Senda 2004: 3). Maro è infatti riuscito a integrare la “teoria delle entità privilegiate” di Kara con i movimenti della “danza dell’oscurità”, mettendone in risalto le caratteristiche comuni: l’influenza dell’orrore atomico, la fascinazione per questioni escatologiche, la dedizione all’anomalia, il ritorno dialettico al premoderno e l’attenzione ai movimenti della parte inferiore del corpo (si ricordi anche il Metodo Suzuki). Inoltre, come nota Goodman, quando Hijikata debutta nei suoi primi spettacoli, si definisce sciamanicamente come un *medium* che porta i defunti sul palco, ricollegandosi a quelle entità trascendenti che appaiono in molte opere *angura* del periodo (Goodman 2003: 358). Nel *butō* gli spettacoli non vengono mai riproposti esattamente uguali, c’è sempre una componente di improvvisazione sulla coreografia prestabilita, una caratteristica che ricorda l’indipendenza dal testo scritto e l’enfasi posta sull’unicità della rappresentazione teatrale tipiche dell’*angura*: “Butoh is at once natural and theatrical. It is now more an aesthetic movement than a specific dance or theater form” (Horton Fraleigh 1999: 6). Quest’ultima affermazione, unitamente all’esperienza di Maro Akaji con il Dairakudakan, può aiutare a comprendere 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 espressione artistica.

1.2.3 Alcune annotazioni sull’*angura*

Gli anni Sessanta hanno rappresentato un decennio di straordinario cambiamento per il teatro moderno giapponese, durante il quale si è assistito a una vera e propria rivoluzione o, come la definisce Senda, una “rigenerazione teatrale” (*gekitekina saisei*, Senda 1983: 414). In questo periodo cambiano le opere, così come il modo di concepirle, la sensibilità con la quale approcciarle e i luoghi dove allestirle. Nonostante non si possa parlare di un vero e proprio movimento, quanto piuttosto di una scena in perenne mutamento che vive di continue sperimentazioni, sono innegabili alcuni tratti distintivi e ricorrenti, sui quali hanno influito il clima legato all’Anpo 1960 e lo spazio culturale venutosi a creare nella Shinjuku dell’epoca.

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 (Tsuno 1970:

offering unprecedented freedom of artistic expression” (Stein 1986: 111).

227). In opposizione a ciò, l'*angura* ha cercato di 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" (Brandon 1985: 73). Allo stesso tempo, però, su questa riscoperta hanno influito anche le avanguardie teatrali che stavano sorgendo, o erano già emerse, nel 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" (Gillespie 2004: 101).

Uno dei maggiori cambiamenti apportati dal teatro degli anni Sessanta è stata la riconfigurazione dei ruoli ricoperti dalle 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 dall'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 nuova costruzione drammatica, infatti, tiene molto più conto delle diverse sensibilità e delle intenzioni comuni del gruppo e, nonostante la presenza di una figura carismatica e accentratrice (a eccezione forse del Kuro tento), l'indice di collaborazione tra i vari reparti è elevato. Un esempio è rappresentato dall'esperienza di Terayama con il Tenjō sajiki che Senda arriva a definire una compagnia composta dallo staff (*sutaffu gekidan*), in quanto circa la metà dei Sessanta membri stabili erano tecnici, una percentuale molto superiore alla media, alla quale si può ricondurre la grande varietà stilistica delle opere della compagnia, così come la capacità di reinventarsi costantemente (Senda 2002: 57). 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 tipico dell'*angura*.

La questione dello spazio teatrale e, di conseguenza, la relazione tra il palco e lo spettatore ha un ruolo altrettanto centrale nelle sperimentazioni del periodo. 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 economiche, dall'altra è legata alla convinzione di dover riavvicinare lo spettatore al palco. Queste strutture permettono a pubblico e attori di condividere lo stesso spazio e la stessa temporalità, fino ad arrivare al concetto sviluppato da Suzuki del *shokkakuteki comyuniqueeshon* (comunicazione tattile), 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 a rivoluzionare la concezione dello spazio teatrale, poiché coniugano le caratteristiche tipiche delle rappresentazioni all'aperto con quelle del teatro tradizionale, alle quali aggiungono 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 dagli *street play* di Terayama che, similmente a quanto avviene con gli *happening* di gruppi come gli Hi Red Center, arrivano 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 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 nei quali viene riconfigurato l'utilizzo degli spazi urbani.

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 e l'influenza avuta dalle contestazioni studentesche — e dalla Nuova sinistra in generale — sullo sviluppo dell'*angura* che si configura così non solo come una reazione allo *shingeki*, ma anche come manifestazione dello spirito del tempo. Tutti gli autori del periodo hanno infatti partecipato in maniera più o meno attiva alle dimostrazioni del 1960 e, seppure le loro opere successive non siano sempre state apertamente politiche, hanno sicuramente interiorizzato i principi fondamentali della contestazione, rielaborandoli in ottica teatrale. Non un teatro politico, quindi, come quello

promosso da un certo *shingeki* attraverso il realismo socialista, ma 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” (Goodman 2003: 352). I drammaturghi *angura*, sulla scia dei movimenti studenteschi, cercano dunque nuove modalità espressive per interpretare 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.

Tale concetto viene espresso attraverso la forte impronta intermediale che contraddistingue la prima generazione dell’*angura* e, come si vedrà in seguito, 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» (Eckersall 2006: 57).

Le fonti dalle quali attingere, creando questa forma di teatro ‘ibrido’, non si limitano al solo teatro tradizionale giapponese o a quello sperimentale europeo, ma 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. Le scenografie ricevono invece una forte influenza dal *poster design* e dalle opere-*collage* di artisti come Yokoo che sfidano l’ortodossia dell’arte moderna giapponese attraverso uno stile iconoclasta, nel quale immagini della cultura Meiji si mescolano con altre appartenenti alla *pop art*. Anche il *butō* viene 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 come in Ōta o, indirettamente, in Suzuki, dando origine a esperimenti originali come quello di Maro Akaji.

È indubbio tuttavia che tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta l’*angura* non possa più definirsi tale, il rigetto dello *shingeki* diventa anacronistico, la volontà di cambiare il teatro

moderno dalle fondamenta si affievolisce, così come scompaiono altre caratteristiche distintive, per andare incontro a una progressiva normalizzazione. Senda individua proprio nell'anno della morte di Terayama, il 1983, lo spartiacque tra la prima e la seconda fase dell'*angura* (Senda 1988: 49). Lo sviluppo economico protrattosi fino allo scoppio della bolla nei primi anni Novanta ha infatti permesso di investire sempre più risorse nell'ambito culturale, con cospicue sovvenzioni al teatro — tradizionale e indipendente — e un forte potenziamento delle strutture, portando alla 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 mentre il quartiere stava diventando la nuova meta dello svago giovanile. Quello che era sorto come un teatro di rottura, sperimentale e contro-culturale, diventa “a commodity for sale” (Uchino 2009: 16), normalizzato all'interno del grande mercato della cultura. E se c'è chi inizialmente si rifiuta di aderirvi, come Kara, molti si appoggiano a queste strutture per ricevere maggiore visibilità, abbassare i costi o sperimentare spazi nuovi, come nel caso di Terayama nel 1979.⁶⁸

Sarebbe perciò più opportuno definire le produzioni degli anni Ottanta semplicemente come *shōgekijō*, inteso come teatro indipendente, il quale nel decennio successivo verrà definitivamente legittimato dallo Stato attraverso una rete di finanziamenti pubblici che ne aiuta il mantenimento durante la recessione. Si assiste così all'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” (Uchino 2009: 22) e i suoi autori diventano quelli che Senda chiama “artisti addomesticati” (*geijutsuka narashi*, Senda 1983: 453).

⁶⁸ Terayama è consapevole della contraddizione insita nell'utilizzo di uno spazio costruito a solo scopo di lucro da parte di chi, come lui, ha sempre professato lo smantellamento dell'edificio teatrale tradizionale. Tuttavia bisogna notare che nell'ultima fase della carriera Terayama utilizzerà spesso spazi enormi per i suoi allestimenti, nel tentativo di continuare a sperimentare con lo spazio teatrale senza confinarsi in un ambiente confortevole e privo di stimoli (come poteva essere il teatro della sua compagnia). Si può così comprendere la sua volontà di utilizzare l'imponente Parco gekijō a tal scopo e la sua conseguente reazione a critiche che non prendono in considerazione l'espressione artistica in quanto tale, ma solo le supposte implicazioni politiche di quella scelta. Terayama 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 contestati per la loro adesione a un progetto statale. Per Terayama, però, pensare che tutti coloro che vi abbiano collaborato fossero implicitamente sostenitori delle politiche degli organizzatori è semplicistico e non tiene conto dell'individualità dell'artista (Terayama 1983b: 233). Per un approfondimento sul rapporto tra Terayama e il teatro Parco gekijō si veda anche Tatsumi (2006: 146-148).

Mettendone da parte gli sviluppi successivi, tuttavia, sarebbe fuorviante affermare insieme a Ortolani che: “il fenomeno dell’angura potrebbe finire nella storia del teatro giapponese come una breve e non molto pertinente propaggine del movimento shingeki” (Ortolani 1998: 295), in quanto ha profondamente cambiato la concezione del “teatro moderno” autoctono, rappresentando al tempo stesso una delle avanguardie più vivaci dell’intero 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” (Novielli 2001: 134). Su questo sistema vanno a convergere, nei tardi anni Cinquanta, tre tendenze principali: quella dei giovani registi che emergono dalle *major*, quella dei registi indipendenti e, non ultima, quella dei registi provenienti dalle università, autori dei film più sperimentali. Insieme contribuiranno alla nascita 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 narrazione sono componenti che non rispecchiano quell’ideale di ‘armonia’ su cui si era fondato il cinema giapponese del decennio appena trascorso (Tomasi in Müller e Tomasi 1990: ix). I personaggi di questi film sono 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 nelle quali i protagonisti sono personaggi insofferenti alle regole che però non si discostano dall’archetipo dell’eroe fragile, con il quale è facile empatizzare. Il contesto del cinema di genere permette inoltre di portare con leggerezza sullo schermo i violenti conflitti che affliggono i giovani dell’epoca, alla ricerca di una immediata

soddisfazione dei propri desideri. Suzuki Seijun esordisce nel 1956 e sarà uno dei maggiori artefici del successo del filone, grazie anche all'introduzione di notevoli innovazioni stilistiche, come la stilizzazione teatrale che produce effetti stranianti. Film come *Koroshi no rakuin* (Il marchio dell'assassino, 1967, conosciuto come *La farfalla sul mirino*), seppur inizialmente criticati, influenzeranno la coeva New Wave, alla quale però Suzuki parteciperà solo come *outsider*, preferendo rimanere nell'ambito del cinema di genere e delle *major*.⁶⁹

L'influenza più diretta per la futura New Wave giapponese è stata però quella esercitata dalle opere di Masumura Yasuzō, il cui *Kyojin to gangu* (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 possibilità e la volontà degli esseri umani che vivono. Vorrei fissare l'immagine della giovinezza e dell'amore non costretto da limitazioni sociali» (Masumura in Satō in Müller e Tomasi 1990: 6).

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* (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

⁶⁹ Questo è vero almeno fino alla realizzazione di *Koroshi no rakuin*, quando Suzuki viene accusato dalla Nikkatsu di aver girato un film incomprensibile e per questo licenziato. Nonostante il clamore suscitato dall'evento e i molti registi della New Wave schierati in sua difesa, il processo si risolverà solo molti anni più tardi in favore di Suzuki, il quale verrà nel frattempo relegato all'ambito televisivo fino al 1977.

cui 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, questa esperienza si rivelerà importante per la successiva creazione di una struttura in grado di produrre e distribuire le pellicole indipendenti del periodo: 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 del 1956 ai 2.870.000 di tre anni dopo (Schilling 1997: 34-35). 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 assistenti tra i quali Ōshima Nagisa, Yoshida Yoshishige e Shinoda Masahiro,⁷⁰ sulle cui pagine pubblicano sceneggiature ambiziose. Le idee di questi giovani sono ben riassunte da Ōshima in 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 personale e soggettiva dell'autore [*Sakka no koseiteki shutaitekina hyōgen*]. 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» (Ōshima 1963. 23).

Secondo Ōshima il cinema nipponico nel dopoguerra 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

⁷⁰ 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.

Ōshima si spinge ancora oltre, per risvegliare un'autentica coscienza soggettiva e mettere in luce le diverse tendenze sociali del Giappone del dopoguerra (Yamane in Müller e Tomasi 1990: 45). Nonostante i registi che hanno fatto parte della New Wave abbiano negato che fosse un movimento cosciente, è indubbio che fossero tuttavia accomunati da principi condivisi: "nel contenuto rifiutiamo la coscienza vittimistica del cinema giapponese tradizionale [*nihon eiga dentō no higaisha ishiki o hitei shi*] [...], mentre dal punto di vista dello stile miriamo all'abbattimento del naturalismo [*shizenshugi no hakai o mezasu*]" (Ōshima 1963: 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 più fronti di crisi. 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 prodotti dalla compagnia, 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 Kyōto⁷¹ 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* (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,⁷² 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

⁷¹ 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.

⁷² 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 Masahiro nell'aprile con *Koi no katamichi kippu* (Biglietto di sola andata per l'amore, 1960), Yoshida Yoshishige 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.

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 del Cinemascope — imposto dalla Shōchiku per far risaltare la specificità del cinema nei confronti della televisione — come una dimostrazione della prassi decostruttiva che contraddistingue la New Wave e del suo radicale distacco dal cinema precedente:

«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» (Satō in Müller e Tomasi 1990: 11).

Questi lavori rientrano per la maggior parte nei cosiddetti *seishun eiga*,⁷³ 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.

Problematizzando i temi tipici dei *taiyōzoku eiga*, in *Seishun zankoku monogatari* i due protagonisti non vengono romanzizzati come ribelli e neppure ritratti come vittime della società, non agiscono per nessun ideale, ma sono mossi dal bisogno di soddisfare i propri desideri. Tutto ciò che rimane loro 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 (Cameron 1969: 8). Il regista non risparmia critiche alla generazione dei padri (nella figura del genitore della protagonista) e di coloro che hanno creduto nelle proteste degli anni Cinquanta per poi abbandonare i propri ideali (il medico), come rappresentato dalla scena dell'aborto. La pellicola, pur non essendo esplicitamente politica — le manifestazioni contro l'Anpo sono presenti ma rimangono sullo sfondo — costituisce il punto di partenza per la trattazione di temi quali sesso, violenza e politica che saranno tipici della New Wave. Questo discorso si arricchisce con il successivo *Taiyō no hakaba* (Il cimitero del sole, agosto 1960), dove emerge un

⁷³ "Film sui giovani" che ne trattano le problematiche, spesso ritratti come individui nichilisti e disillusi che cercano di dare un senso alle proprie vite con la violenza.

altro elemento ricorrente della *Shōchiku Nūberu Bāgu*, ovvero la rappresentazione della gang come metafora delle istituzioni nel loro rapporto con il singolo, al quale viene preclusa la propria individualità attraverso codici di lealtà e obbedienza che portano alla distruzione i propri membri (Desser 1988: 51).

Con il successivo *Nihon no yoru to kiri* (Notte e nebbia del Giappone, ottobre 1960), film fondamentale per la New Wave sia stilisticamente sia per i suoi contenuti sovversivi, Ōshima si prefigge di mettere a confronto gli studenti attivisti del 1952 con quelli del 1960. Prendendo a pretesto il matrimonio tra un comunista della sinistra tradizionale e una giovane dello Zengakuren, il regista esamina e trascende la generazione precedente per mettere in luce quella nuova. Questo compito è supportato da una ambiziosa messa in scena composta da 43 piani sequenza, nei quali Ōshima segue il flusso di coscienza di narratori multipli, oscillando tra presente e passato attraverso ripetizioni di situazioni e personaggi ed evidenziando gli elementi più importanti con un'illuminazione di stampo teatrale. Il regista 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.⁷⁴

Nihon no yoru to kiri è una riflessione critica sulla politica adottata dal Partito comunista giapponese nei confronti del movimento studentesco durante l'*Anpo tōsō* e, allo stesso tempo, un duro attacco alla condotta tenuta dal 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 condotto sotto la direzione del partito comunista; era la nascita di una nuova sinistra, molto più radicale» (Satō in Müller e Tomasi 1990: 8).

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

⁷⁴ Il titolo è inoltre un esplicito rimando a *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia, 1955) di Alain Resnais.

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 tal senso: la nuova generazione dovrà far propria – così come faranno questi registi – una presa di posizione politica che sia sulla scia dello spirito che ha accompagnato le manifestazioni contro l’Anpo. Dopo lo scandalo che accompagna l’uscita del film,⁷⁵ la frattura con la *major* diventa insanabile e Ōshima fonda nel 1962 una propria casa di produzione, la Sōzōsha.

Altra importante personalità a debuttare alla Shōchiku in questo periodo è Shinoda Masahiro che nel 1960 realizza *Kawaita mizuumi*, uno dei risultati più alti della *Shōchiku Nūberu Bāgu*, nonché prima collaborazione con Terayama Shūji in veste di sceneggiatore. Shinoda era infatti rimasto impressionato dai *tanka* per i quali Terayama era famoso all’epoca, trovando nelle sue parole un notevole senso per le immagini (Nagao 1997: 156) che conferma implicitamente quel respiro intermediale caratteristico del linguaggio del poeta. I due scrivono in pochi giorni una sceneggiatura incentrata su tre personaggi: Shimojo, un attivista dello Zengakuren con simpatie per l’estrema destra,⁷⁶ Yoko, una studentessa liceale il cui padre si è ucciso per uno scandalo politico, e Michihiko, un giovane benestante ma indifferente a tutto. Il film rientra tra i *seishun eiga*, sulla scia del successo di Ōshima, ma il tema delle proteste contro l’Anpo è affrontato esplicitamente e assume un ruolo di rilievo nella narrazione. Se Michihiko è il simbolo della decadenza della vecchia classe dirigente, particolarmente interessante è il personaggio di Shimojo che incarna una fascinazione illusoria per le ideologie europee. 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 “in many ways the film predicts the deterioration of the student movement into factional terrorism in the 1970s” (Bock 1978: 345). Tra i due ragazzi si trova Yoko, la quale rifiuta sia l’aiuto violento di Shimojo, sia quello economico di Michihiko, per unirsi infine alle manifestazioni contro l’Anpo, in un atto che ridona speranza alla donna e lascia allo spettatore una sensazione di fiducia nei confronti della nuova generazione.⁷⁷

⁷⁵ 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 (Satō 1982: 220).

⁷⁶ Chiaramente un’idea di Terayama, proprio in quel periodo affascinato dalla figura di Hitler, al quale dedica anche un saggio.

⁷⁷ Il film è rilevante anche in quanto include una delle prime colonne sonore di Takemitsu Tōru che diventerà uno dei più celebri compositori giapponesi. Takemitsu ha infatti lavorato a molti dei film più importanti degli anni Sessanta e non solo, collaborando, tra gli altri, con Ōshima, Yoshida, Teshigahara, Hani, Kurosawa e Kobayashi.

Il successo di *Kawaita mizuumi* permette il proseguimento della collaborazione tra Shinoda e Terayama, il quale 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. Il primo film coniuga il tema delle proteste sociali con l'emergente genere degli *yakuza eiga* e per Shinoda rappresenta: "uno dei primi esempi di pop art nel cinema giapponese. Fu il primo film con una concezione fumettistica" (Shinoda in Müller e Tomasi 1990: 124), anticipando in qualche modo quello stile di cui poi sarà maestro Suzuki Seijun. L'interesse per gli *yakuza* raggiunge l'apice nel suo nono film, quello della maturità stilistica, ovvero *Kawaita hana* (Fiore pallido, 1964), basato su uno scritto di Ishihara Shintarō. Questo storia d'amore e nichilismo tra un criminale e una donna ricca e annoiata segna l'inizio di un processo di rappresentazione ambivalente della donna che ricorda le 'eroine sofferenti' di Mizoguchi, ma anche l'archetipo della 'donna-ragno' caro all'immaginario giapponese, nel quale la passività e l'alienazione del personaggio femminile diventano forze distruttive per l'uomo che se ne innamora. Mentre in *Kawaita hana* quest'atteggiamento è quasi inconsapevole, diventa esplicito in *Utsukushisa to kanashimi to* (Bellezza e tristezza, 1964), trasposizione da Kawabata che consacra la raffinatezza di Shinoda nella composizione dell'immagine, facendolo emergere come il regista più 'classicista' della New Wave.

Associato sin da subito a Ōshima è Yoshida Yoshishige che, con il suo esordio *Rokudenashi* (Buono a nulla, 1960), contribuisce insieme a *Seishun zankoku monogatari* alla fondazione della *Shōchiku Nūberu Bāgu* inserendosi nella scia dei *seishun eiga*. Tuttavia, il film più rappresentativo del suo periodo alla *Shōchiku* è *Akitsu onsen* (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. Per Desser l'uomo rappresenta "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" (Desser 1988: 133). Nei film successivi Yoshida tenta di coniugare in immagini il *seishun eiga* con la propria idea di *yakuza eiga* per approfondire il discorso sull'alienazione e la frustrazione dei giovani provenienti dai ceti meno abbienti. Tuttavia, lo scarso successo di pubblico e i dissidi con la *Shōchiku* lo portano a lasciare la compagnia nel 1964 per fondare una propria casa di produzione, seguito l'anno successivo anche da Shinoda. A questo punto la *Shōchiku Nūberu Bāgu* è già stata svuotata

dei suoi contenuti più sovversivi, per far esordire una schiera di registi definiti da Ōshima in termini dispregiativi come “imitazioni” (*nisemono*, Ōshima 1963: 44) e dopo neppure un lustro la Shōchiku chiude quest’esperienza per tornare a produrre melodrammi.

Il clima di rinnovamento che permea la compagnia 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 incentrati principalmente sui giovani, spesso appartenenti agli strati meno abbienti della società, sia in forma realistica, come quando descrive la discriminazione subita da quattro poveri fratelli *zainichi* in *Nianchan* (id., 1959), sia quando il racconto si fa satira politica. È il caso di *Buta to gunkan* (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. Questo tema viene 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, archetipo di tutte quelle che seguiranno, è Tome, protagonista di *Nippon konchūki* (Cronaca entomologica del Giappone, 1963). Il film segue l’evoluzione 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 nella pellicola rappresenta 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 (Desser 1988: 123).

Il discorso sulla donna come custode delle radici dell’identità giapponese prosegue con *Akai satsui* (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.⁷⁸ La donna finisce per nutrire un sentimento di pietà per il rapinatore, in particolare quando scopre che i furti servono per pagare delle medicine. La violenza risveglia inoltre in lei una sessualità sopita, permettendole di contrastare il marito e ribaltare il patriarcato vigente nella sfera familiare, fin quasi ad assumere le connotazioni delle sciamane della

⁷⁸ Il film ricorda per alcuni versi *Hakuchū no tōrima* (Il demone in pieno giorno, 1966) di Ōshima.

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» (Satō in Müller e Tomasi 1990: 14).

Le protagoniste di *Nippon konchūki* e *Akai satsui* sono "donne-insetto",⁷⁹ lontane dalle estetizzazioni di Mizoguchi o dalla figura di '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 la *major* per fondare nel 1965 la Imamura Production.

Hani Susumu e Teshigahara Hiroshi sono invece figure tanto importanti quanto particolari nel panorama della New Wave, accomunate da una serie di caratteristiche che li rendono assimilabili: entrambi 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 propri progetti autonomamente e collegandosi ben presto alla maggiore realtà indipendente del periodo, la ATG.

Sin dal suo esordio nel 1952 Hani si rivela essere un innovatore del documentario giapponese, dove è tra i primi a introdurre lo stile del *cinéma vérité*,⁸⁰ con il quale realizza teneri ritratti di bambini, facendo emergere la soggettività dei piccoli senza interferire con le loro azioni. Ma il contributo del regista è altrettanto importante nell'ambito del cinema di finzione, dove le

⁷⁹ *The Insect Woman* è infatti il titolo internazionale della pellicola.

⁸⁰ 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 europei indica un particolare metodo di lavorazione 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* è l'approccio sviluppato in Francia da Jean Rouch, nel quale la macchina da presa è usata non solo per catturare spontaneamente il dispiegarsi degli eventi, ma anche per istigare avvenimenti che non avrebbero avuto luogo senza la sua presenza. I registi che ne sviluppano la versione americana — il cinema diretto — seguono invece i loro soggetti per lunghi periodi di tempo, cercando di evitare qualsiasi sorta di intervento con un approccio chiamato della "mosca sul muro" (*fly-on-the-wall*). Inizialmente sostenitori di una retorica dell'oggettività, se ne ritirano ben presto a fronte delle critiche ricevute. I lavori di Hani anticipano entrambi gli stili, distaccandosene. (Nornes 2007: 280 n. 16).

sperimentazioni sul sonoro e sulla macchina da presa, l'estrema libertà che pervade i suoi film, la spontaneità dei ritratti, fanno di lui "l'unico regista giapponese a impersonificare veramente gli ideali delle New Wave autentiche (quella polacca e francese)" (Richie in Müller e Tomasi 1990: 71). Un esempio perfetto è rappresentato da *Furyō shōnen* (Cattivi ragazzi, 1960), suo primo film a soggetto, nel quale padroneggia già uno stile personale, asciutto e anti-retorico, di stampo documentarista, affiancando un ampio uso di camera a mano alle riprese sul posto (in bianco e nero) e utilizzando ragazzi non professionisti per raccontare la vita dentro e fuori un riformatorio. Nelle due opere successive Hani esplora invece l'identità giapponese attraverso ritratti al femminile, simile in questo ai tentativi di Imamura, a dimostrazione della capacità dei registi della New Wave di dare una rappresentazione nuova della donna. Le protagoniste dei due film maturano affrontando le rispettive difficoltà 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. Di particolare interesse è *Mitasareta seikatsu* (Una vita piena, 1962), in quanto, oltre ad essere la prima delle quattro sceneggiature scritte per Hani dall'autore teatrale Shimizu Kunio, è impregnata dell'*humus* politico del tempo. 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 contatto con membri dello Zengakuren e prende parte attiva alle dimostrazioni, viene così collegata a quella del Giappone che acquista l'indipendenza politica necessaria per staccarsi dagli USA. A partire dal 1965 Hani riflette sull'identità nazionale mettendola a confronto con culture diverse in quattro opere ambientate all'estero, ma il suo lavoro più rappresentativo per la New Wave rimane *Hatsukoi. Jigoku hen*, sceneggiato da Terayama e di cui si tratterà in seguito. Hani concluderà poi la sua carriera da regista già nei primi anni Ottanta per dedicarsi alla letteratura.

Teshigahara Hiroshi, figlio di uno dei maggiori maestri di *ikebana*, 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* (La trappola, 1962), 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, riuscendo allo stesso tempo a connotare la pellicola di forti tinte surrealiste. Il regista anticipa inoltre alcune caratteristiche del cinema giapponese degli anni Sessanta e Settanta come l'abbattimento delle barriere tra i generi, i frequenti passaggi tra diversi livelli di realtà e la teatralità della messa in scena, qui espressa nell'interazione tra fantasmi e mondo materiale. *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1964) è invece l'opera in cui il simbolismo letterario di Abe e l'estetica di Teshigahara trovano una perfetta corrispondenza di forma e contenuto. Nonostante la sua parabola allegorica sia universale, nel contesto del Giappone degli anni Sessanta il film rappresenta metaforicamente quel senso di vacuità e imprigionamento provato dai giovani all'interno di una società sempre più burocratizzata. Il finale, amaro e beffardo, sembra non lasciare possibilità di fuga dalla grande fossa di sabbia e l'individuo non può che finire con l'accettare il compito assegnatogli.

Nei due film successivi Teshigahara affronta il tema dell'identità in maniera più esplicita, ma senza rinunciare ai simbolismi, alle allegorie e alle estetizzazioni tipiche della sua collaborazione con lo scrittore. In entrambi sembra che l'affannosa affermazione dell'io possa avvenire solo all'interno delle relazioni sociali, nella tensione che si sviluppa tra l'io interiore e quello che interagisce con l'esterno. Dopo l'insuccesso commerciale del primo film prodotto senza l'apporto di Abe, nel 1972, Teshigahara si allontanerà dalla regia cinematografica e realizzerà in seguito solo altri due lungometraggi.

1.3.3 Cinema sperimentale e altre realtà indipendenti

Molti registi della New Wave hanno esordito all'interno del sistema delle *major* e solo successivamente sono diventati indipendenti nella speranza di trovare maggiore libertà creativa. 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 alla nascita del genere dei *pinku eiga* e all'emergere di gruppi indipendenti, spesso provenienti dagli *eiken* universitari

(abbreviazione di *eiga kenkyūkai*, “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 giapponese, introducendo l’utilizzo della cinepresa come mezzo per approcciare la soggettività degli individui, senza porsi su un piano oggettivo. Questo metodo viene raffinato 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. La ‘voce’ dell’autore arriva a sovrapporsi e coincidere con quella dell’oggetto e la relazione che si instaura tra i due permette l’emergere delle singole soggettività. Ne nascono non solo film politicamente rilevanti nelle tematiche, ma anche esperienze estetiche umanamente emozionanti. In Ogawa l’evoluzione di tale approccio è esemplificata dalla serie di sette documentari girati a partire dal 1968 a Sanrizuka, dove si stavano svolgendo le lotte contro la costruzione dell’aeroporto di Narita. In questa epopea durata nove anni l’interesse dell’obiettivo si sposta progressivamente dalle proteste che coinvolgono studenti e contadini alla quotidianità di questi ultimi, arrivando con *Sanrizuka — Heta buraku* (Sanrizuka: il villaggio Heta, 1973) a quella completa identificazione col *taishō* che Ogawa aveva inseguito nelle opere precedenti. Gli stessi principi guidano Tsuchimoto che, a partire dal 1971, dedica la maggior parte della propria esistenza e dei suoi lavori al caso Minamata.⁸¹ Svelando nel corso degli anni tutti gli aspetti dello scandalo, incluse le questioni mediche e legali, è riuscito al tempo stesso a dare grande risalto al lato umano della vicenda, contribuendo ad abbattere la discriminazione a cui erano soggette le vittime della contaminazione.

Un importante contributo fornito dai documentaristi al cinema del periodo è il modello produttivo da loro creato.⁸² Battendosi contro il sistema cinematografico dominante, infatti, sono giunti a una

⁸¹ Tsuchimoto con i suoi documentari porterà alla luce gli orrori tossici di Minamata, il caso più eclatante di inquinamento nel Giappone postbellico, causato dall’enorme quantità di scorie di mercurio riversate in mare. Il villaggio di Minamata, 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 furono scoperti i primi casi di essere umani che mostravano gravi alterazioni genetiche e disfunzioni varie. Le cause della “malattia di Minamata” vennero provate nel 1959 e individuate nel pesce e nei molluschi con alte concentrazioni di mercurio che le persone ingerivano. Il problema si aggravò quando fu scoperto che la malattia poteva divenire congenita e manifestarsi quindi nei feti.

⁸² Per le opere di Ogawa, ad esempio, la distribuzione viene effettuata creando delle ‘filiali’ in diverse regioni che si occupano di organizzare le proiezioni, trovare i fondi necessari, pubblicare materiale illustrativo e raccogliere donazioni. Grande importanza

concezione politica del fare cinema per la quale produzione, distribuzione e proiezione diventano estensioni dirette delle loro vite, ispirando l'ATG e le altre compagnie indipendenti. Inoltre, l'aver portato l'attenzione su importanti casi di 'insubordinazione' da parte delle più antiche istituzioni sociali — la famiglia e il villaggio — è servito da esempio agli studenti militanti che si sono mobilitati per seguire e supportare queste cause, simbolo di resistenza a un capitalismo che distrugge le tradizioni in nome dell'industrializzazione (Mellen 1976: 439-440).

Per lo sviluppo del documentario del periodo è importante sottolineare anche l'apporto, soprattutto teorico, di Matsumoto Toshio che ha posto 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).⁸³ Con questo termine Matsumoto intende un nuovo modo di approcciare il documentario che, in tempi di fermento politico, deve diventare uno strumento di contestazione atto a esprimere la soggettività (*shutai*) dei registi, non un mezzo per riflettere acriticamente la realtà. Secondo l'autore 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* (Il trattato di sicurezza, 1960). In tal modo Matsumoto darà vita a un filone di opere che si collocano a metà strada tra il cinema documentario e quello sperimentale, espressione diretta della visione del mondo di chi li realizza.

Tra coloro che vi contribuiscono figurano anche registi come Adachi Masao e Jōnouchi Motoharu, entrambi provenienti dal *Nichidai eiken*, il più importante dei gruppi formati nelle università sul finire degli anni Cinquanta, votati al cinema sperimentale e strettamente legati al movimento studentesco. Da questa esperienza si origina 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" (Furuhata 2013: 118). Il VAN è uno degli avamposti dell'intermedialità degli anni Sessanta, dove artisti di vari ambiti collaborano in progetti avanguardistici che superano i confini del singolo *medium*. Non vengono però meno i legami politici del gruppo che presenta a un raduno dello

riveste la gestione del pubblico, al quale a fine proiezione viene richiesto di partecipare al dibattito, compilare questionari ed esprimere il proprio giudizio. In questo modo Ogawa riesce spesso a far passare gli spettatori all'azione, chi semplicemente attraverso il supporto al suo sistema distributivo, chi con l'impegno personale a Sanrizuka. Per un'approfondita analisi di questo sistema distributivo e di interazione col pubblico si veda Nornes (2007: 98-109).

⁸³ Il saggio principale è reperibile in inglese in Matsumoto in Chong; Hayashi; Kajiya e Sumitomo 2012: 142-145. Per un'analisi approfondita del suddetto si veda Furuhata 2013: 27-33.

Zengakuren la propria rielaborazione delle lotte del maggio-giugno 1960, *Dokumentato 6/15* (Documento del 15 giugno, 1961). Il film, che combina immagini documentarie delle proteste con *rappresentazioni* della morte di Kanba Michiko, 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.⁸⁴ Episodi del genere ben rappresentano lo spirito del VAN, un centro pensato come spazio di comunicazione tra i media che supera i confini di arte e politica, diventando la base su cui poggeranno i film sperimentali a venire.

È grazie a esperienze come quella del VAN che gli anni Sessanta diventano il decennio dello *expanded cinema*, con opere che si spingono oltre il *medium* cinematografico per avvicinarsi alla video-arte e all'arte performativa. Anche in questo contesto Matsumoto emerge come uno dei principali teorici, soprattutto quando nei tardi anni Sessanta si dedica a un cinema più sperimentale e meno narrativo, partecipando a eventi intermediali come "EXPOSE 1968", dove presenta *Tsuburekakatta migime no tame ni* (Per l'occhio destro danneggiato, 1968), una multiproiezione che giustappone immagini di natura composita — come in una sorta di mosaico — basandosi su: "direct remediation from other media such as television commercials, graphic designs, comics and newspaper" (Furuhata 2013: 48).⁸⁵ Matsumoto è tra i primi in Giappone a teorizzare un cinema che esca dai propri confini per esprimere un'idea del *medium* fluida, 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 *performance*. Imura agisce direttamente sulla pellicola per manipolarla, oppure interviene sul proiettore alterando il fuoco, bloccando l'immagine o utilizzando lenti differenti. Spesso queste proiezioni sono anche 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. Lo spazio dello schermo viene costantemente frammentato

⁸⁴ Simile in tal senso è *Sain* (lett. "Ostruzione vaginale", 1963), una potente allegoria politica sul trattato del 1960 (Hirasawa 2005: 27) alla cui realizzazione partecipano diverse personalità, tra le quali Akasegawa degli Hi Red Center. 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. L'opera viene infine presentata nel 1965 allo ATSB, diventando il primo spettacolo proiettato dopo le 21 in un cinema giapponese (Ross 2015: 257).

⁸⁵ Per un'approfondita analisi di quest'opera di Matsumoto si veda Furuhata 2013: 69-72.

e ostruito, spesso proprio dalla presenza fisica dell'autore, e la proiezione diventa un *evento*, reso unico e irripetibile anche grazie alla musica dal vivo e alla recitazione di poesie. In questo senso è esemplificativo *Chika ni oriru Shinjuku sutēshon* (La stazione di Shinjuku che scende sottoterra, 1974), nel quale le immagini delle dimostrazioni dei tardi anni Sessanta vengono proiettate sul corpo di Jōnouchi mentre recita poesie, aggiungendo un'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 riunisce i due passaggi per condividerli direttamente con il pubblico, un aspetto esplorato anche da Terayama nei suoi cortometraggi. 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" (Ross 2015: 251). L'evoluzione delle suddette sperimentazioni risulterà importante anche per lo sviluppo del cinema di finzione, e in particolare per i film dell'ATG, che saranno contraddistinti da una spiccata intermedialità nel riadattamento cinematografico di materiale proveniente 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" (Sharp 2008: 9). Questo genere, nato ufficialmente nel 1962, conquista in appena tre anni una porzione rilevante del mercato cinematografico, configurandosi come *outsider* nei confronti della società e dello *studio system*.⁸⁶ I canoni del *pinku* si consolidano nei tardi anni Sessanta e prevedono un numero di scene di sesso prestabilite, una lunghezza che si attesta al di sotto degli ottanta minuti, lunghe inquadrature statiche con pochi inserti, riprese di pochi giorni e una scarsa varietà di *location*, per lo più naturali.

L'immaginazione richiesta ai registi per aggirare la censura ha portato a interessanti sperimentazioni sulle immagini allusive e su nuovi modi di rappresentazione della sessualità per stimolare lo spettatore,⁸⁷ ma è stata soprattutto la grande libertà creativa concessa loro dal punto

⁸⁶ Il *pinku* ha inoltre svolto un ruolo fondamentale in quanto 'palestra' per giovani registi, i quali hanno potuto usufruire di un mezzo attraverso il quale esplorare idee, temi e tecniche altrimenti inimmaginabili in una *major*. 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, e il vincitore dell'Oscar per il miglior film straniero nel 2009, Takita Yōjirō.

⁸⁷ Lo Eirin (*Eiga rinri kitei kanri iinkai*, Commissione di autocensura cinematografica) con l'articolo 175 del codice penale dichiara i

di vista narrativo a permettere la produzione di alcuni tra i film più irriverenti e audaci del decennio. Sfruttando le inquietudini tipiche del periodo, alcuni registi hanno infatti intrecciato provocatoriamente sesso e politica, non senza polemiche. Tra i primi a farlo nel contesto del cinema erotico è Takechi Tetsuji,⁸⁸ protagonista di un famoso processo a causa della realizzazione di *Kuroi yuki* (Neve nera, 1965). L'opera, marcata da un esplicito anti-americanismo, diventerà un modello per tutti i *pinku eiga* di stampo 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 quella di Wakamatsu Kōji che, grazie anche alle sceneggiature di Adachi, produrrà alcuni tra i *pinku* più sperimentali e politicamente espliciti del tempo. Le sue opere, soprattutto quelle realizzate tra il 1968 e il 1972, lavorano all'interno dei codici del genere superandone però i confini, così da renderli essenzialmente "underground films with a sexy touch" (Wakamatsu 2005: 62) e per questo sarà il primo regista di *pinku* a collaborare con l'ATG (per *Tenshi no kōkotsu*), esplicitando quel legame sotterraneo che collega il genere alla New Wave. Wakamatsu, oltre ad aver diretto l'unica sceneggiatura 'rosa' di Terayama — *Chi wa taiyō yori mo akai* (Il sangue è più rosso anche del sole, 1966) — ha avuto un'influenza enorme su tutto il cinema erotico giapponese, in quanto ha dimostrato come anche opere dal budget ridottissimo potessero essere qualitativamente valide, contribuendo a nobilitare il genere e a farlo uscire da quella nicchia poi sdoganata definitivamente dai *roman porno* della Nikkatsu.⁸⁹

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.

peli pubici oscenità (*waitsetsu*), vietando quindi la rappresentazione esplicita dei genitali e dell'attività sessuale. 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.

⁸⁸ 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 sia considerato soprattutto un regista teatrale che ha raggiunto una discreta fama negli anni Cinquanta, tanto da fondare una propria compagnia, la Takechi Kabuki. La sua formazione teatrale si riflette anche nei film dove colori, suoni e corpi sono usati più come elementi espressivi che narrativi.

⁸⁹ Il suo *Kabe no naka no himegoto* (Segreti dietro le pareti, 1965) è infatti il primo film *pinku* a venire selezionato da un grande festival europeo, in questo caso Berlino, scatenando numerose polemiche in patria (Sharp 2008: 90-96).

A partire dal 1962 l'ATG proietta 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 a partire da *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). Lo ATSB diventa in questo periodo il centro della vita culturale di Shinjuku, anche grazie alla gestione di Kuzui Kinshirō che permette l'esibizione di compagnie *angura* dopo le proiezioni. La successiva apertura della saletta sotterranea Sasoriza crea infine uno spazio d'incontro per artisti provenienti da ambiti diversi, permettendo 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 per film), equamente diviso tra la compagnia stessa e il regista.⁹⁰ Questo limite condiziona inevitabilmente le produzioni, ma contribuisce anche alla loro cifra stilistica, caratterizzata da scenografie astratte, ambienti chiusi, un ristretto numero di personaggi e una temporalità ben delimitata (ma non definita). Si tratta in ogni caso di opere provocatorie e innovative che mettono in luce le contraddizioni del Giappone postbellico, spesso 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* (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, finalmente libero di sperimentare.

Tali sperimentazioni sono rese possibili dal fatto che nell'ATG confluiscono le tre correnti precedentemente introdotte: 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*. Si deve proprio all'amalgama degli elementi mutuati da fonti così eterogenee la forte impronta intermediale che contraddistingue queste opere, dalle quali emerge prepotentemente il concetto di *theatricality* come inteso da Furuhashi: "Theatricality so defined can thus extend to any relation between the staged performance and an assembled spectator, mediated or unmediated by the

⁹⁰ Per questo i film prodotti dall'ATG sono conosciuti anche col nome di *issenman en eiga* (film da dieci milioni di yen).

camera, and inside or outside the theater” (Furuhata 2013: 56). In questo modo si inizierà a delineare l’intermedialità tra cinema e teatro del periodo, oggetto del prossimo capitolo.

La *theatricality* si palesa sin da *Kōshikei*, 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 violentato 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. Segue un processo tra il grottesco e il drammatico nel quale vari personaggi — che incarnano le istituzioni giapponesi — cercano di rieducare R a essere ‘se stesso’, convincendolo della sua colpevolezza.

Attraverso un uso accentuato di quello che Burch definisce il *theatrical sign*,⁹¹ una delle caratteristiche principali della New Wave, gli ufficiali re-inscenano insieme a R il crimine, ripercorrendo anche la drammatica infanzia del ragazzo, vissuta in condizioni di estrema povertà. In *Kōshikei* la componente teatrale 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* 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” (Furuhata 2013: 77). 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 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 *rapresentazione*. Ōshima condanna in questo modo il pubblico, nascosto dietro al suo ruolo passivo e quindi implicitamente colpevole.

⁹¹ 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”. Introdotto da Ōshima, il *theatrical signs* per Burch “was to become central in the new Japanese cinema” (Burch 1979: 329).

Il tentativo di far agire 'R come R' svela la visione discriminatoria che i giapponesi hanno dei coreani, presupponendone il fallimento nella società per etichettarli poi come criminali. Emerge così la problematica di individui, gli *zainichi*, a cui viene negato il proprio patrimonio culturale coreano, ma che, allo stesso tempo, non vengono riconosciuti come giapponesi, pur pretendendo che si comportino come tali. Tale 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 (Desser 1988: 154). Secondo Ōshima è stata proprio al questione identitaria, assieme al forte grido di denuncia contro la pena di morte, 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 (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 216), ennesima testimonianza della capacità della New Wave di leggere e intercettare gli umori della realtà coeva.

Questo tema accomuna il film a *Ningen jōhatsu* di Imamura, il quale coniuga gli interessi fondamentali del regista con due approcci contrastanti, ovvero indaga la ricerca dell'identità giapponese (qui intesa in senso più ampio e universale) e il ruolo della donna in essa tanto sul versante realistico quanto 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 un tale 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 of the film's narrative, its ostensible subject, highlight the essentially irrational nature of human behavior, discourse, and interaction" (Desser 1988: 82).

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, passando dalla pretesa invisibilità della prima parte a un'invadenza sempre più insistita, 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*, questo si evidenzia a partire dalla fluidità con la quale i personaggi passano da un ruolo all'altro e dall'inaffidabilità di una supposta realtà dei fatti, 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, 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, sopraffatto dalla forza del cinema e dalla 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*,⁹² generalmente considerato uno dei picchi della New Wave. Yoshida mette in scena la vita di Ōsugi Sakae⁹³ e delle donne a lui vicine, alternando il presente del 1969 al passato (1916-23) per comparare le battaglie politiche e sessuali degli studenti radicali Eiko e Unema con quelle di Ōsugi nel primo Novecento. Passato e

⁹² 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.

⁹³ 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.

presente non sono però univoci, il primo viene re-inscenato confluendo nel secondo, fino a far comparire personaggi storici in ambientazioni contemporanee. Demiurgo del tutto è la fantasia/memoria storica di Eiko che conferma nuovamente la centralità della figura della donna per i registi della New Wave. La sua volontà 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 rappresentato come “the living memory of history which dialectically interacts with the present, the multidimension existence of the modern world” (Desser 1988: 205).

Per la 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 un’interpretazione 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” (Burch 1979: 349). La presenza di figure trascendenti accomuna il film a molte opere *angura*, con la 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 di *Erosu purasu gyakusatsu* è inoltre accentuata dallo stile di Yoshida che fa largo uso di una composizione decentrata dell’immagine e del carattere radicalmente disgiuntivo del *découpage*, con inquadrature che non coincidono quasi mai tra loro. Si viene così ad aggiungere 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 visione del mondo dei giovani sessantottini, a partire dalla concezione dell’uomo giapponese come individuo oppresso da vincoli sociali che ne limitano la creatività, la quale può essere ritrovata solo attraverso la distruzione consapevole del proprio passato culturale. Nonostante Ōsugi si scagli contro lo *status quo*, non riesce tuttavia a integrare le sue invettive con una proposta costruttiva, poiché le radici del suo pensiero affondano nell’anarchia e nel desiderio di distruzione

(Satō 1982: 97). Analogamente, nei registi della New Wave la volontà distruttrice e la ricerca di un'identità sono strettamente collegate 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 e, al volgere degli anni Settanta, a quella del movimento studentesco e della New Wave stessa.⁹⁴

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, in sede di sceneggiatura, della poetessa Tomioka Taeko e, alle musiche, di Takemitsu Tōru. Si tratta di un *jidaigeki* atipico, ispirato a uno dei più famosi lavori di Chikamatsu Monzaemon, incentrato sul tema dello *shinjū* (il doppio suicidio d'amore) e sul legame tra *giri* e *ninjō* a esso correlato.⁹⁵ 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 invece 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*.

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. Il film gioca costantemente con queste dicotomie, esasperate 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. Infatti, se da una parte la loro presenza rivela la natura fittizia degli accadimenti, dall'altra rappresenta anche l'elemento più 'reale' all'interno della finzione del dramma. I *kuroko* 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

⁹⁴ È opportuno 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 la sceneggiatura scritta da Betsuyaku Minoru. Anche in questo caso si tratta di una riflessione su un personaggio storico, Kita Ikki (1883-1937), la cui figura arriva a incarnare nel presente, nonostante idee politiche aliene alla Nuova sinistra, la delusione dei giovani, traditi dall'utilitarismo della classe dirigente.

⁹⁵ 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*.

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, ricoperta 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 segni 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 il trasformismo dei personaggi riveste 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" (Desser 1988: 177).

Il finale, con i protagonisti che giungono nel luogo designato per il loro suicidio, esalta la contrapposizione tra cinema e teatro. La macchina da presa infatti inquadra uno spazio aperto, lo spazio libero del cinema nel quale i due sono momentaneamente liberi dalla finzione teatrale e dai ruoli loro imposti, contrariamente a quanto avviene nello spazio chiuso e limitato del palcoscenico. Il legame/vincolo con il teatro, sancito irrevocabilmente dalla scena iniziale, viene per un attimo spezzato e la marionetta si fa 'carne'. È però la rigidità del teatro stesso a imporre ai due 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.⁹⁶

Paragonandolo 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" (Novielli 2001: 215) vede protagonista Shun, un giovane impotente a causa di abusi subiti da bambino, che si innamora di Nanami, una modella di foto erotiche. Shun è inizialmente incapace di consumare il rapporto con la ragazza, ma

⁹⁶ 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* hanno spesso ispirato 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.

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 narrazione è frammentata da continue divagazioni su particolari apparentemente slegati dalla vicenda principale e da frequenti *flashback* che svelano i punti di vista dei due protagonisti. Dall'incontro delle loro solitudini emerge poi la difficoltà di rapportarsi con l'altro, in quanto entrambi risultano incapaci di comunicare i propri sentimenti a causa di traumi pregressi. La giovane coppia sembra infine trovare la possibilità di creare uno spazio che permetta la comunicazione liberando l'atto sessuale dal fardello del passato. In questo contesto risulta evidente come i problemi sessuali dei protagonisti siano in realtà un riflesso della politica oppressiva del Paese che negli anni Sessanta diventa anche fisica, mortificando la spontaneità dei giovani e imbrigliandoli nell'etica della socialità. L'onnipresenza dell'Autorità vorrebbe spegnere anche gli istinti sessuali che però, come già in *Erosu purasu gyakusatsu*, prorompono nei periodi di instabilità con la loro carica liberatoria. L'esperienza di Nanami nel mondo della pornografia — un tema poco trattato anche dalla New Wave —⁹⁷ permette poi al regista di riflettere sul ruolo della donna all'interno della società e del cinema giapponese. Come il suo lavoro di modella di nudi dimostra, Nanami è sfruttata tanto come fonte di ispirazione quanto come proiezione fisica del desiderio dell'uomo, similmente a quanto avviene in Imamura. La ragazza però rigetta il ruolo passivo assegnatole e, grazie alla sua femminilità, prende parte attiva nella narrazione, aiutando Shun a superare l'impotenza e collocandosi in quella categoria di donne in grado di emanciparsi, spesso protagoniste nei film della New Wave e in quelli di Hani.

Tra le opere dell'ATG finora trattate, *Hatsukoi. Jigoku hen* è sicuramente quella dove il *theatrical sign* è meno preponderante, ma non per questo ne è assente. Nella scena in cui Shun viene ipnotizzato dallo psichiatra, ad esempio, le sue fantasie vengono materializzate su uno schermo, palesando la finzione filmica. In un'altra sequenza i protagonisti guardano il cortometraggio 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

⁹⁷ In questo caso è chiaro l'apporto di Terayama, il cui immaginario pullula di personaggi reietti e 'fuori casta'.

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" (Desser 1988: 197). Non è certo questo però il motivo per il quale Terayama non amò l'opera che considerava, nelle parole del suo collaboratore Morisaki Henrikku: "an obscene, sado-masochistic film, failing entirely to convey the poetic vision of the screenwriter".⁹⁸ Terayama riutilizzerà perciò la sua sceneggiatura per darne una versione personale 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» (Kuzui 2005: 56).

Tuttavia nei primi anni Settanta si verificano importanti cambiamenti in ambito politico e culturale. Il *climax* del movimento studentesco, rappresentato dall'*Asama sansō jiken*, trova il suo contrappunto cinematografico in *Tenshi no kōkotsu* di Wakamatsu, vicino alla realtà di quei giorni più di ogni altro, 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" (Wakamatsu 2004: 17). 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 all'opera è quella di essere stata "too lucid in anticipating things that were about to happen [...] The film was clearly ahead of its time" (Kuzui 2005: 56). Dopo numerosi ritardi il film, prodotto dall'ATG, viene proiettato allo ATSB a soli dieci giorni di distanza dall'*Asama sansō jiken*.

⁹⁸ In "Interview with Henrikku Morisaki", *Eiga Gogo*, 12 ottobre 2008. <http://eigagogo.free.fr/en/interview-henrikku-morisaki.php> (ultimo accesso: 6/10/2017)

Tenshi no kōkotsu diventa così il punto in cui la ‘nuova onda’ del cinema giapponese si infrange, per portare alla luce le contraddizioni insite 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 in occasione della proiezione del film 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” (Furuhata 2013: 193). 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.⁹⁹

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. La metà degli anni Settanta segna infatti una svolta verso un cinema più convenzionale, caratterizzato dalla promozione di giovani registi di talento respinti dalle *major* e da opere che sembrano fuggire dalla realtà urbana in favore di ambientazioni rurali lontane nel tempo. L’ATG ha comunque continuato a costituire per tutti gli anni Ottanta la spina dorsale delle produzioni indipendenti nel Paese e il lavoro da essa svolto tra il 1968 e il 1974 ha prodotto alcune delle opere più significative del cinema giapponese del dopoguerra.

La New Wave ha realizzato film con contenuti e forme capaci di mettere in luce le contraddizioni della società degli anni Sessanta e non è difficile scorgere nella carica innovatrice dei suoi registi lo specchio di una gioventù che cercava di rimodellare, o forse solo distruggere, il concetto di Autorità, spinta da un profondo desiderio di rinnovamento e di ribellione. A tal proposito già nel 1963 Ōshima scriveva: “L’*Anpo tōsō* è stato uno dei più importanti punti di svolta [*motto mo ōkina hitotsu no tenkai*] anche per il destino dell’arte giapponese del dopoguerra” (Ōshima 1963: 186). La radicalizzazione del linguaggio cinematografico derivata da questo stretto rapporto tra cinema e politica (un fenomeno comune ad altri paesi nello stesso periodo), in Giappone passa

⁹⁹ Ad esempio Ōshima nel 1972 è costretto a chiudere la *Sōzōsha* per dirigere poi solo cinque lungometraggi nei trent’anni successivi, mentre Yoshida dopo *Kaigenrei* (1973) impiegherà tredici anni per tornare alla regia cinematografica. 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.

fondamentalmente 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 con la problematizzazione della realtà filmica stessa. Nei film ATG qui analizzati viene spesso annullata la distanza tra passato e presente o addirittura, come in *Erosu purasu gyakusatsu*, tra vivi e morti, in modo da sovvertire l'ordine naturale delle cose. 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 visione. Tale molteplicità dei piani del 'reale' induce a prendere in considerazione l'altro elemento caratteristico, principale oggetto di studio di questo lavoro, ovvero la contaminazione fra i media, combinati con una libertà e una immediatezza precedentemente impensabili (Novielli 2005: 36). Per fornire una rappresentazione sfaccettata della realtà, infatti, i registi della New Wave hanno sperimentato con i diversi linguaggi mediali di fotografia, fumetto e musica, dimostrando un particolare interesse nei confronti del teatro.

I.4 CONSIDERAZIONI FINALI

Nel presente capitolo sono stati introdotti e poi messi in relazione fra loro quattro differenti aspetti del Giappone degli anni Sessanta: *l'Anpo tōsō*, la *Shinjuku bunka*, *l'angura* e la New Wave. La nascita delle due avanguardie artistiche — entrambe in risposta alla tradizione precedente — è infatti collegata inestricabilmente al clima politico dell'epoca, caratterizzato dalle lotte studentesche. Altrettanto importanti per il loro sviluppo 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 della New Wave di una forte coscienza sociale, ma in generale ha reso possibile anche gli straordinari esperimenti intermediali tipici 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 discourse of

direct action in the everyday world was taken up in a variety of forms, including by the protest movement participants themselves» (Marotti 2013: 312).

Di conseguenza, quando all'inizio degli anni Settanta l'*Anpo tōsō* e la *Shinjuku bunka* 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 dello *status quo* con la firma dell'Anpo del 1970 e lo sfaldamento del movimento studentesco dopo i fatti di Asama. In una sorta di effetto domino, ciò ha portato negli anni Settanta a ripensare gli spazi urbani come Shinjuku, normalizzati e modellati a misura di consumatore. Nel Giappone del *boom* economico, infine, 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 dei principali autori hanno sancito la fine della New Wave. Un processo analogo è stato riscontrato nell'*angura* che, per quanto abbia continuato a crescere ed evolversi, si è indirizzato verso una sorta di escapismo ludico, particolarmente evidente negli anni Ottanta. Questo sviluppo è stato accompagnato da sempre più ingenti finanziamenti privati, concretizzatisi nei "piccoli teatri" costruiti nei centri commerciali, i quali hanno così inglobato e normalizzato un movimento nato come contro-culturale e *underground*.

II. FILM D'OMBRE

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

II.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” (Auslander 2008: 11). 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*.¹ Nel primo decennio dall’introduzione del medium cinematografico nel Paese (indicativamente fino al 1912), la dipendenza è stata tale da non permettere lo sviluppo di una vera e propria grammatica filmica. 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” (McDonald 1994: 44). Inizialmente godono di grande successo i cosiddetti *engeki jishsha eiga* (film di teatro dal vivo), ai quali seguono i primi tentativi di adattamento cinematografico 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 muti che richiamano le figure dei *gidayu*, narratori-cantori nel *bunraku*),² 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” (Novielli 2001: 22), dando appunto l’idea di una

¹ Tra gli altri si vedano: McDonald (1994) e Richie (1989).

² 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 Gosho Heinosuke (Satō 1982: 253). Sulla figura dei *benshi* si veda, ad esempio, Anderson (1988).

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. 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" (Burch 1979: 329) 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" (Burch 1979: 334). Burch ha però decontestualizzato questo aspetto dal panorama culturale coevo, escludendo dalla sua analisi il teatro *post-shingeki*.

Desser ha poi proseguito la ricerca collegando i due 'movimenti' di cui rileva, quali tratti comuni, la nascita quasi contemporanea e le connessioni con le proteste giovanili. Nel farlo si è basato sugli studi di Goodman che lo hanno portato 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" (Desser 1988: 174). Tuttavia Goodman ha privilegiato una lettura politica dell'*angura*, un riflesso della sua vicinanza alla più militante di queste compagnie, il Kuro tento, nonostante Senda Akihiko, probabilmente il più importante commentatore giapponese di questa stagione teatrale, abbia notato che la parola "movimento" (*undō*) sia stata utilizzata solo dalla suddetta compagnia (Senda 1983: 446). Di conseguenza, Desser ha esaminato 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* — certamente caratterizzati da un alto grado di teatralità — applicandovi categorie che però non sempre trovano effettivo riscontro nei drammaturghi *angura*, tanto che Furuhata ha rilevato: "When isolated from the concurrent discursive events [...], the historical significance of their experiments [si riferisce, in questo caso, a Ōshima e Matsumoto] is lost" (Furuhata 2013: 47).

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 condividono inoltre alcune delle loro caratteristiche con le 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" (Furuhata 2013: 81). Non a caso in queste opere appaiono spesso scene di spettacoli teatrali, di *happening* o di attori che recitano, così da accentuare il parallelismo tra i due media. Il *filmmaking* si fa gesto politico (in senso ampio) e *performance* teatrale, in grado di affermare quelli che Furuhata chiama "self-reflexive moments" (Furuhata 2013: 79) nel cinema e di far emergere la contiguità tra ciò che avviene sullo schermo e ciò che avviene al di fuori di esso. In tal modo il regista dimostra consapevolezza del medium utilizzato e del mondo che decide di inquadrare, ponendo l'opera cinematografica e lo spettatore sullo stesso piano di realtà.

Partendo dalla cornice teorica sin qui delineata, si procederà ad analizzare 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. Con il 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. Si utilizzerà poi come caso paradigmatico il primo lungometraggio in 35mm di Terayama Shūji,³ *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

³ 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').

tre opere, pur essendo profondamente diverse nella forma e nell'impianto (anti)narrativo, condividono una serie di strategie che portano alla formazione di un linguaggio personale e 'auto-sufficiente'. Terayama 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 processo sarà definito *transmediale*,⁴ in quanto particolare forma di intertestualità che si verifica nelle opere di uno stesso autore realizzate 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.

New Wave e *angura* nascono entrambi in risposta a una tradizione precedente, rispettivamente il sistema delle *major* (e l'umanesimo degli anni Cinquanta) e il realismo dello *shingeki*. In un momento storico come quello del Giappone degli anni Sessanta però, le implicazioni di questi cambiamenti non possono esaurirsi nel contesto di riferimento di un dato medium, ma devono essere poste in relazione con una situazione sociale in divenire. Confrontarsi con lo *status quo* della propria arte riflette infatti le contestazioni degli studenti contro lo Stato che si potrebbero perfino arrivare a considerare come la forza propulsiva da cui scaturiscono le avanguardie del periodo. Bisogna tuttavia tenere 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. Gli studi accademici fin qui svolti sulla relazione tra il cinema (o il teatro) e il movimento studentesco hanno 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 qui analizzati) è differente da quella che ha animato lo *Zenkyōtō movement* nel biennio 1968-69.

Almeno formalmente, però, l'inizio della nuova stagione culturale può essere fatto coincidere proprio col 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,

⁴ Il suddetto termine verrà utilizzato in luogo di "intermediale" tutte le volte in cui si andranno a individuare delle dinamiche intermediali interne all'opera di Terayama.

Kiroku No. 1, per la regia di Fukuda Yoshiyuki, un momento fondamentale per l'inizio dello *shogekijō undō* l'anno successivo, quando Betsukyaku e Suzuki creano il Jiyū butai, la prima compagnia di teatro *underground* (Goodman 1999: 79).

Il panorama culturale giapponese in questo decennio è per sua stessa natura un contesto dominato dall'intermedialità, facilitata 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 del tempo a guardare agli altri media per dare forme nuove alle loro visioni. Analizzare i film di questi autori senza considerare il contesto culturale nel quale vengono prodotti, nonché il relativo 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" (Furuhata 2013: 47).

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. 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. In questo periodo il cinema e la radio (con i *radio drama*) hanno dovuto porre enfasi sulla propria specificità, nel tentativo di distinguersi ed esaltare le rispettive caratteristiche peculiari (Ridgely 2010: 36). 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 (Novielli 2005: 33-34). Questo fenomeno ha quindi contribuito allo sviluppo e all'arricchimento del discorso intermediale, favorito anche da 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, il quale passerà dalla poesia, alla radio, al teatro, per approdare infine al cinema (similmente al già citato Abe).⁵ L'importanza data all'immagine riflette naturalmente il carattere modernista della New Wave che richiama la *Nouvelle vague* 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. Tali sperimentazioni non coinvolgono infatti solo cinema e teatro ma, in un contesto più ampio, anche fotografia, musica, danza, arte performativa e giornalismo.

II.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 nello *shingeki* come da 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'immobilismo della borghesia moderna, dalla quale è necessario allontanarsi:

⁵ 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 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.

«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...» (Terayama in Ruperti 2014: 170, originariamente in Senda 1983: 15).

I drammaturghi *angura* si riversano quindi 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 alla scarsa disponibilità economica delle compagnie, dall'altra rispecchia convinzioni 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" (Terayama 1975: 84). L'utilizzo dei tendoni permette inoltre agli autori di ri-connettersi con la dimensione quotidiana delle persone-spettatori, togliendo il teatro dal piedistallo (rappresentato dall'edificio teatrale classico) su cui lo *shingeki* lo aveva posto. Rappresenta inoltre una forma di provocazione, una sorta di assalto alla sensibilità della società attraverso l'intromissione sul piano della realtà della devianza rappresentata dall'*angura*. 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 tanto alle rispettive avanguardie originatesi in Europa e negli Stati Uniti, quanto 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. Di conseguenza uno degli obiettivi primari dei drammaturghi diventa ben presto il coinvolgimento diretto degli spettatori che, come rileva Watanabe, può prendere numerose forme; dalla partecipazione degli stessi all'azione drammatica all'impiego di non-attori sul palco, dall'utilizzo dello spazio della platea alla confusione volontaria di attori e pubblico (Watanabe 1987: 12).

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 da rendere comunque quest'ultimo quantomeno aperto 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. 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* (entità privilegiate), mentre il secondo arriverà a sistematizzare un vero e proprio metodo, lo *shintai kunren* (addestramento fisico), esportato in tutto il mondo e rappresentato al suo meglio da Shiraishi Kayoko. Questa attenzione alla 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 sull'*angura* (e su Terayama in particolare)⁶ con gli scritti di *Il teatro e il suo doppio*, nei quali si legge che l'attore deve diventare un "atleta del cuore" (Artaud 2000: 242). 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, un aspetto nel quale si riscontrano influenze del teatro europeo, in particolare da Artaud e Beckett. Quest'ultimo, con il teatro dell'assurdo, sarà la principale fonte di ispirazione per Betsuyaku, mentre l'*angura* seguirà l'autore francese nell'affermare che, per la creazione del dramma, "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" (Artaud 2000: 204). Ci si libera così della dipendenza dell'opera teatrale dal testo letterario, privilegiando l'improvvisazione e l'azione rispetto ai dialoghi e alla trama. Terayama, ad esempio, nel suo manifesto 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

⁶ Per una esauriente trattazione dell'influenza di Artaud su Terayama si veda Courdy in Scholz-Cionca e Leiter 2001: 255-268.

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. [...] I prefer to regard the text not as something to be read word for word, but as a map» (Terayama 1975: 86-87).

Lo stile linguistico, di conseguenza, cambia radicalmente e la linearità testuale viene abbandonata in favore di un immaginario poetico (è il caso di Terayama), delle ambiguità lessicali (Satō), dei *non sequitur* (Betsuyaku) e dell'uso frequente di citazioni da canzoni classiche o dalla cultura pop (giapponese e americana, come in Suzuki), con 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 o 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 tale motivo i temi del ricordo e, di riflesso, dell'amnesia ricorrono ossessivamente nelle loro opere. 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 si appropriano del concetto di "multidimensionalità" (Jortner; McDonald e Wetmore 2006: 47), 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" (Rolf e Gillespie 1992: 7). L'approccio multidimensionale, dal punto di vista narrativo e 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*, Senda 1983: 423), 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 temporale "mitologico" è abitato da figure trascendenti, in grado di spostarsi da una dimensione all'altra ribaltando il "paradosso di Godot", ovvero permette a colui che aspetta di trasformarsi nell'aspettato. Si creano così le condizioni affinché le due figure si sovrappongano, fino a coincidere (Tsuno 1972: 114). 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. Secondo Tsuno è in questi termini, e grazie all'impiego di tali strumenti concettuali, che il teatro potrà 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 a rappresentare una vera e propria lotta per ritrovare l'identità perduta, dando luogo a forti riverberi meta-teatrali. 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 ciò 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 spesso la follia; entrambe permettono infatti 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.

II.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 Jacoby considera il suo più importante contributo al cinema giapponese (Jacoby 2008: 311). 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,⁷ ma trama in realtà per rovesciare il governo. Similmente, il protagonista Naojirō aspira a diventare un 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 inoltre 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 si uniscono ad altri 'reietti' della società, come prostitute e ladri, per pianificare una ribellione. 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, importante fonte d'ispirazione per Kara e altri drammaturghi *angura*. 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 per richiamare l'alzarsi e l'abbassarsi del sipario. Le scenografie, in particolare quelle del quartiere dei piaceri, 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 varie passioni umane. Contribuisce a tale scopo anche un uso dell'illuminazione in chiave anti-naturalistica, soprattutto nelle sequenze 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, in quanto accomunate da "a vision of hope, of liberation, precisely by its outrageousness" (Desser 1988: 183). Se questo è vero, allora si può considerare anche la riforma promossa da Mizuno — incentrata sul rispetto dei valori della

⁷ Lo stesso personaggio al quale Satō Makoto dedicherà una trilogia teatrale proprio in questo periodo.

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 attraverso l'opera di normalizzazione degli spazi urbani che trasforma 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 (tra quelle da lui non dirette) nella quale sono più evidenti i prodromi di quel 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 la teatralizzazione della realtà, attraverso la quale attuare una rivoluzione della quotidianità. Il fatto che questa sia promossa da una banda di *outsider*, portatori di una carica eversiva in grado di trasformare la società, richiama esplicitamente il *misemono no fukken* (rivalsa dei baracconi delle meraviglie) delle sue prime opere teatrali (Fig. 2.1).⁸ Anche il rapporto con la madre è 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. Lo dimostrerebbero scene come quella in cui la donna, svestita, chiede al figlio di lavarla, o un'altra nella quale 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, quello del "gettare le donne anziane" (*obasute*),⁹ 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*) da una scogliera. Incredibilmente incolume, finirà per vivere insieme alla coppia.

⁸ 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.

⁹ Basato su un'antica leggenda giapponese. Per un approfondimento si veda il Capitolo 3.



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 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 1979.¹⁰ Infine, il film fa ampio uso di inquadrature che utilizzano il 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" (Sorgenfrei 2005: 48). Ciononostante Kujō Kyōko, ex moglie di Terayama, considera tale atto come l'ennesimo tentativo da parte dell'autore di sperimentare su se stesso l'effetto di azioni scandalose al di fuori dell'opera artistica (Nishidō 2015: 245). *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.

¹⁰ Per una più approfondita trattazione del personaggio di Barbablù in Terayama si veda Ridgely (2013).

II.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 conoscenze 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 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» (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 206).

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* con molte sequenze documentarie, già a partire da *Seishun zankoku monogatari*, del quale Ōshima ricorda l'emozione nel riprendere la scena di una (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» (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 205-206).

Il cinema implica 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 Jimiura Takehiko e Jōnouchi Motoharu. In questi casi lo schermo non è più l'unico mezzo 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 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 (Sas 2012: 140), 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. Cinema e teatro 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" (Furuhata 2013: 188). 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 estetica del primo, mentre al contempo vede riflesso sullo schermo lo spirito del tempo (Ushida 2007: 98). 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 tale 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 (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 l'opera nella stessa dimensione di chi la guarda esplicitando la finzione della diegesi, come in *Ningen jōhatsu*, nel cui finale Imamura 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* (come 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 per presentare la pellicola alla maniera del *gidayū* nel *bunraku*, introducendo così 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 al pubblico il 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 agli spettatori commentando la scena appena conclusasi.

II.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 diverse 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 del biennio 1968-69 — dal Vietnam al terzomondismo — tipico del tempo (Furuhata 2013: 74).¹¹ 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 anche 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 che porta gli altri a prostrarsi a lui, diventa chiaro che si tratta di 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 simply a staging, a sliding into the filmic frame, infusing and abusing its 'realism'" (Turim 1998: 82). 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 Desser ad affermare che "in this film there is no diegesis, save only a strong sense of place, Shinjuku" (Desser 1988: 188).

¹¹ Turim, d'altro canto, legge in questa sequenza un omaggio a *Oktyabr* (Ottobre!, 1928) di Eisentein che rappresenterebbe un primo parallelo tra la rivoluzione sovietica e il movimento studentesco giapponese (Turim 1998: 81).



Fig. 2.2. Nella scena iniziale di *Shinjuku dorobō nikki* (1969) Kara Jūrō mostra alla folla il tatuaggio sull'ombelico a conclusione di 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. Come in *Buraikan*, inoltre, 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 protagonista di consumare il rapporto — similmente a *Hatsukoi. Jigoku hen* — a conferma della 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 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* (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 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 più destabilizzante da questo punto di vista — che Burch considera puro *cinema vérité* (Burch 1979: 334; anche Turim 1998: 85) — 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 (Furuhata 2013: 80). Nonostante la scena sia fortemente basata sull'improvvisazione — il sessuologo racconta di aver ricevuto una pagina bianca al posto della sceneggiatura (Takahashi 1969: 13) — tale 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 di essi il teatro ha un ruolo fondamentale e permette di reinterpretare intermedialmente concetti chiave dell'*angura* come la disarticolazione dello spazio teatrale e l'abbandono della sudditanza dal testo scritto in favore dell'improvvisazione. Non mancano riflessioni sull'attore e sulla recitazione, oltre a 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 in grado di scatenare la forza dell'immaginazione 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 venne scoperto e in seguito 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" (Turim 1998: 87). Il collegamento tra rivoluzione artistica e politica viene poi esplicitato dall'inserimento nel 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 nello 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" (Desser 1988: 94). 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 dall'applicazione del 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" (Furuhata 2013: 81). 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, agendo sul reale, riunisce nella stessa dimensione creazione e fruizione, il dentro e il fuori dello schermo, con contaminazioni provenienti dalla realtà e dalle altre arti.

I metodi di coinvolgimento del pubblico fin qui analizzati sono stati messi in pratica anche da Terayama che, soprattutto nei suoi cortometraggi, raggiunge risultati sorprendenti, tanto da arrivare a una personale forma di 'cinema partecipato'. L'utilizzo filmico di espedienti tratti dal proprio teatro per abbattere la barriera tra creatore e fruitore verrà quindi analizzato in seguito, in quanto può essere considerato uno dei più importanti traguardi raggiunti dal cinema intermediale giapponese del periodo.

11.3.2 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, infatti, fino ad allora l'autore veniva 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, i quali diventano espressione della visione dell'autore grazie a una maggiore libertà creativa.¹² Per raggiungere questo obiettivo è stato necessario sottrarsi al controllo delle *major* attraverso la creazione di case di produzione indipendenti o 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 della compagnia, 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 (Ushida 2007: 139), la prima compagnia a pubblicizzare le opere prodotte mettendo in maggiore evidenza il nome del regista rispetto a quelli degli attori. Tale evenienza è dovuta sicuramente al budget delle produzioni, ma rappresenta anche 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 film della New Wave, infine, hanno anticipato 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 negli anni Ottanta. Infatti, nonostante autori come Ōshima tendano ad accentrare il lavoro sulla propria figura, ciò non significa 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" (Sas 2011: 76). Quel che Myriam Sas scrive riferendosi all'*angura*, vale anche per la New Wave dove, grazie alla creazione di 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

¹² Forte 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 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).

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, una possibilità che permette loro di ripensare il ruolo stesso degli interpreti per 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 [*nichijōsei*] per la quale se anche lo incontrassi all'improvviso all'angolo di una strada non sarebbe strano poter entrare facilmente in confidenza” (Ueno 1989: 37). Tuttavia ciò 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 appaiano occasionalmente attori di una certa fama, si nota infatti un grande eclettismo nelle scelte. Senza 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 invece dal teatro *shingeki*, il cui stile però risulta ben presto incompatibile con le idee dei giovani registi, come testimoniato anche da 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» (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 209-210).

L'impiego di dilettanti ed esordienti permette invece al regista di 'forgiare' l'interprete sul set e superare il problema della recitazione di stampo europeo 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, quasi sempre, di non-attori che fanno parte della vita culturale di Shinjuku, in grado quindi di conferire un maggiore senso di appartenenza al luogo di fruizione dell'opera. Non sono quindi mere ragioni economiche 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 contigui e ciò si riflette sullo schermo cinematografico, dove convivono professionisti e non, autori affermati e perfetti sconosciuti, categorie che diventano presto ambigue. Un'altra caratteristica di questi film è, infatti, il *casting* di artisti e di personalità della scena culturale che non sono attori di professione. In *Kōshikei*, ad esempio, quasi tutti i personaggi sono interpretati da membri dello staff di Ōshima, mentre in *Shinjuku dorobō nikki* 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 spaziano tra l'uno e l'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. Tale pratica riflette lo spirito intermediale degli anni Sessanta e il rifiuto nei confronti di qualsiasi tipo di barriera, artistica e non. Terayama, in particolare, è stato fautore del diletterismo anche a teatro (almeno in principio), reclutando nella sua compagnia attori e membri dello staff senza alcuna esperienza pregressa. Il non professionismo è uno degli elementi ricorrenti nella scena artistica dell'epoca. In campo cinematografico l'ATG ha permesso a registi non di professione, o provenienti dal documentario, di esordire nel lungometraggio di finzione, come nel caso di Matsumoto o di Terayama stesso, il quale, riguardo al suo primo film con la compagnia, ha affermato: "Fare un film amatoriale in cui si ignora quasi del tutto la grammatica cinematografica è una cosa che non era mai stata fatta al di fuori dell'ATG" (Terayama in Ushida 2007: 193).

Parallelamente 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 che riduce le battute a

un mero mezzo utilizzato dall'attore per esprimere e incarnare il dramma, e non il contrario. Gli interpreti non sono più una parte dell'opera, ma diventano il centro del teatro stesso, tanto che si è arrivati a parlare di "scrivere il dramma con il corpo" (*shintai de gikyoku o kaku*, Senda 1983: 433). Similmente, con la New Wave acquistano rilevanza l'improvvisazione e la capacità di esaltare le caratteristiche intrinseche ed estrinseche degli attori. Si pensi ad esempio all'uso che fa Matsumoto del travestito Peter¹³ 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* al posto, o al fianco, di quella considerata fino ad allora corrente, *shintai*. 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 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.¹⁴ Fondamentalmente si può ricondurre il tutto a quella contrapposizione tra "carne" e "spirito" che ha grande rilevanza nelle arti del periodo. Da tale 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 — ma per motivi inversi — 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 (Terayama 1983b: 8). 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. Nella New Wave autori come Imamura e Hani hanno elaborato riflessioni sul tema attraverso personaggi femminili forti e dalla spiccata sensualità. Si tratta comunque di un concetto trasversale che ha influenzato tutte le arti giapponesi

¹³ Dopo l'esordio nel film di Matsumoto avrà una fortunata carriera come attore, aparendo anche in *Ran* (id., 1985) di Kurosawa. Collaborerà anche con Terayama interpretando uno dei personaggi principali di *Les fruits de la passion* (id. 1981).

¹⁴ Per approfondire il concetto di *nikutai* nel Giappone del dopoguerra si veda Slaymaker (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 (1996); Ueno (1989); Igarashi (2000).

degli anni Sessanta e, nello specifico, ha aiutato cinema e teatro a rimettere il corpo dell'attore al centro della creazione artistica.

11.3.3 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 già emerso dai film ATG sin qui analizzati. 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 all'importanza che riveste nell'*angura* la multidimensionalità, una caratteristica che problematizza l'incedere progressivo della Storia per aggiungere dimensioni alternative che collidono con la 'realtà'. 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* (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 le 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. Si tratta non a caso di opere ambientate *in toto* o in parte a Shinjuku, dove tale 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 alle 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 in occasione dell'analisi di *Shinjuku dorobō nikki* può essere infatti applicato anche ad altre opere. Basti qui ricordare il metodo di lavorazione adottato da Hani per la realizzazione di *Furyō shōnen* — incentrato su una decina di ragazzi, tutti attori non-professionisti — del quale il regista 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» (Hani in Müller e Tomasi 1990: 104-105).

Pur trattandosi di un film di finzione, Hani abbandona la pagina scritta prima dell'inizio delle riprese per lasciare sviluppare le situazioni in maniera naturale. Il risultato finale si avvicina a un documentario nel quale, partendo dalla pagina bianca, la 'storia' si crea progressivamente da sé. Ne nasce un'opera altamente emozionante per la sua straordinaria umanità e per l'aderenza al reale con cui Hani tratteggia adolescenze difficili. 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. Questi giovani sono ovviamente consapevoli delle loro azioni criminose, ma all'interno del film esse acquistano un valore quasi catartico. Se nella realtà i reati commessi hanno portati i ragazzi 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 (Senda 1983: 49-50).

L'abbandono del testo scritto è un elemento particolarmente marcato nel cinema non commerciale e non di finzione del periodo. I documentari sperimentali, ad esempio, si mescolano in modo fluido con il cinema espanso e le multi-proiezioni in artisti come Matsumoto, Imamura, Jōnouchi e Adachi. Qui l'improvvisazione – della *performance*, delle immagini – assume un ruolo fondamentale, 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, senza un ordine prestabilito. Esemplificativo è il caso di *Geburutopia yokokuhen* (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 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.¹⁵

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” (Ross 2015: 250). L'intermedialità non è solo una componente connaturata a questo tipo di film-performance, dove ad esempio musica e letteratura vengono inglobate nell'apparato filmico, ma 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

¹⁵ Per una più approfondita trattazione di questa e delle altre opere di Jōnouchi si veda Sas 2011: 148-156.

‘stage’; dramatic black-outs occur, with characters singled out of the pitch darkness by spot-lights» (Burch 1979: 329).

Nonostante si sia qui rivolta l’attenzione alla correlazione tra cinema e teatro, non bisogna tuttavia dimenticare che il cinema della New Wave è ricchissimo di influenze derivanti da numerosi 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 (Novielli 2005: 34). Dal teatro si passa quindi alla letteratura, alla fotografia e ai fumetti. Un buon esempio è rappresentato da *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. Casi più estremi si trovano ovviamente nel cinema sperimentale di autori come Matsumoto e in opere come *Ishi no shi* (La poesia delle pietre, 1963), il cui carattere intermediale è esplicitato sin dal sottotitolo: “poesia in immagini” (*shi toshite eizō*). Quest’espressione si traduce in un’opera costituita esclusivamente da *remediation* di fotografie, similmente a quanto farà Ōshima qualche anno più tardi con *Yunbogi no nikki* (Diario di Yunbogi, 1965), entrambi ispirati concettualmente a *La jetée* (La banchina, 1962) di Chris Marker.

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 e circoscrivere i limiti del medium che sta utilizzando (il cinema) nella subordinazione a quello originario (la fotografia), esaltando la specificità di quest’ultimo. “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” (Bolter e Grusin 2000: 47). In *Ninja bugeichō* (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” (Novielli 2005: 35). Il regista, invece di adattare il fumetto attraverso le

convenzionali tecniche di animazione, decide di fotografare ogni singola tavola per poi riprenderle in successione, lasciando intatte le specificità del medium come le onomatopee scritte, le nuvole di dialogo e gli stacchi presenti tra una tavola e l'altra. Ōshima riesce comunque a creare un'impressione di movimento attraverso il montaggio, i leggeri spostamenti della cinepresa e il sonoro. Con queste strategie mette in evidenza "not the complete absorption of one medium by another, but their coexistence" (Furuhata 2013: 18).

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 l'apporto di Wakamatsu che, in alcuni dei suoi *pinku* più celebri come *Yuke yuke nidome no shojo* (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 al di fuori dello 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 sfruttare il materiale giornalistico a brevissima distanza dai relativi accadimenti (Furuhata 2013: 90).¹⁶ 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. Il cinema permette infatti di rendere esplicito il meccanismo di 'costruzione' dell'informazione e il suo sfruttamento derivante dalla spettacolarizzazione degli eventi, come avvenuto per l'*Asama sansō jiken* con la sua imponente copertura mediatica. Inglobando il "quarto potere" all'interno del tessuto filmico, viene palesato il suo tentativo di controllare la percezione del pubblico, manipolato da un uso sensazionalistico della violenza. Pur non essendosi focalizzato su quest'ultimo medium,¹⁷ Terayama è stato sicuramente uno dei registi più attivi dal punto di vista dell'intermedialità come sin qui delineata, in quanto il suo cinema ha rigettato il testo scritto includendo e rielaborando tutte le altre espressioni artistiche dell'autore.

Un'ultima annotazione sul distacco da un cinema 'scritto' va fatta per quanto riguarda la maggiore importanza attribuita all'immagine nei film del periodo, nei quali la messa in scena e la resa

¹⁶ Il caso più eclatante è costituito probabilmente da *Seirin'ne. Shinitai 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.

¹⁷ 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.

estetica hanno preminenza rispetto alla storia (e quindi alla sceneggiatura). In Giappone, l'appello a conferire priorità all'immagine viene lanciato già sul finire degli anni Cinquanta, quando critici e registi rimodellano il concetto di *eizō* (immagine)¹⁸ con una serie di saggi incentrati sulla convinzione che “the power and strength of the image resided in not speaking like language” (Abe in Furuhata 2013: 45).

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*.¹⁹ La teoria esplora le implicazioni politiche insite nell'uso cinematografico di un determinato paesaggio e sottende una presa di coscienza nei confronti della trasformazione dello spazio urbano nei tardi anni Sessanta e dell'installazione, in esso, del potere statale come figura dominante. Il frutto più maturo del *fūkeiron* è il documentario sperimentale *Ryakushō: renzoku shasatsuma* (A.K.A.: Serial killer, 1969), realizzato proprio dai tre autori sopracitati. L'opera è incentrata sulle vicende di Nagayama Norio,²⁰ il quale uccise quattro persone nel 1968 senza movente apparente. 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” (Ross 2015b: 262). Il film è costituito esclusivamente da inquadrature, quasi sempre statiche, di paesaggi che si suppone abbia visto l'assassino durante il suo percorso. Le immagini sono poi sporadicamente accompagnate da una voce fuori campo che racconta, con tono freddo e distaccato, i principali avvenimenti della vita di Nagayama. Nessuna 'storia' viene *raccontata*, 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 del decennio.

¹⁸ Per una discussione più approfondita sul dibattito concernente l'*eizō* si veda Furuhata 2013: 44-52.

¹⁹ Una testimonianza diretta sull'argomento da parte di Adachi, in inglese, è reperibile in Chong; Hayashi; Kajiyi e Sumitomo 2012: 234-240.

²⁰ Nagayama aveva alle spalle un passato di estrema miseria. Nato nella tristemente famosa Abashiri, in Hokkaidō, viene abbandonato dai genitori da giovanissimo e lasciato con i sette fratelli. Trasferitosi a Tōkyō in cerca di lavoro, tenta due volte di lasciare il Paese per poi finire invischiato nella piccola criminalità. Nel 1968 ruba una pistola dalla base statunitense di Yokosuka, derubando e uccidendo 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 un mostro analfabeta senza emozioni. 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 jūkyūsei* (Un diciannovenne nudo, 1970, conosciuto col titolo internazionale *Live today, die tomorrow*) di Shindō Kaneto.

11.3.4 La maschera e il role play

Prima di spostare l'attenzione su quelle questioni sociali che hanno interessato teatro e 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 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 sé, 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, 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* (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 a 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 raggira 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* (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, causata proprio dallo 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 della sequenza, in quanto si tratta di un inganno perpetrato al 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, incubo 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 Fuekara Soemon, nobile samurai caduto in disgrazia, 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 utile appropriarsi della catalogazione effettuata da Ushida che suddivide i personaggi dei film ATG in quattro gruppi (Ushida 2007: 186). 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* — e in questo caso le varianti sono molteplici. Spesso si tratta di individui che si trovano in ambienti nei quali rivelare la propria identità andrebbe contro l'interesse personale, ne sono un esempio i *gay bar* di *Bara no sōretsu*, dove si usano 'nomi d'arte', o l'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* (La pallottola umana, 1968) di Okamoto Kihachi, *outsider* del 'movimento'. In quest'ultimo, uno dei rari film di guerra della New Wave, la scelta di spogliare un individuo del proprio nome riducendolo a un mero numero di matricola enuclea il tema della disumanizzazione

dell'uomo e l'istanza anti-militarista dell'opera.

Il protagonista anonimo che caratterizza molte opere della New Wave si ricollega all'intermedialità e alla contiguità tra arte, realtà e spazio urbano di Shinjuku (tutti i film summenzionati sono prodotti dall'ATG), in quanto riflette la massa senza nome degli spettatori e sollecita una loro maggiore identificazione (Ushida 2007: 190). 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 voga tra i giovani della *Shinjuku bunka*.²¹ Il quartiere era infatti il luogo prediletto da tutti coloro che volevano reinventare se stessi od obliterare il proprio passato. In ambito artistico, una conseguenza di tale approccio è la comparsa di individui o gruppi che rifiutano riconoscimenti individuali — considerati egoistici e borghesi — in favore di nomi collettivi. È ciò 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* (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

²¹ Si vedano i vari "Gulliver", "Guevara", "Salvador Tali" o lo stesso J.A.Seazer che appaiono anche in numerose produzioni dell'epoca. Tale forma di anonimato ha reso praticamente impossibile rintracciare molti di questi individui una volta conclusasi la stagione della *Shinjuku bunka*.

sometimes against the audience themselves” (Endō 2005: 50).²² 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 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 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* (id., 1969), dove queste figure ricoprono ancora un ruolo vicino a quello della tradizione. Tra i loro compiti figurano: 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* (Eretici, 1971), nel quale diventano simbolo del destino ineluttabile e acquisiscono 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 [*seijika*] il teatro” (Terayama in Satō S. 1973: 22), proprio per la loro forza coercitiva sulla vita dell’individuo. Con una soluzione tipicamente à la Terayama, nel finale i protagonisti ‘umani’ riescono a tagliare i fili che li tengono materialmente legati ai *kuroko*, per poi gettare la loro ‘maschera’ da attori e parlare direttamente

²² Le letture “kurogo” e “kuroko” sono sostanzialmente intercambiabili, si è preferito qui utilizzare la seconda per ragioni eufoniche.

al pubblico. Colui che interpreta il protagonista Yamatarō abbatte la quarta parete e svela la finzione dell'opera chiedendo agli spettatori di salire sul palco, mentre la moglie-prostituta Yamabuki chiude 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” (TSNG VI: 128). L'opera si conclude con gli attori che smantellano la scenografia, in modo da rendere visibili le attrezzature di scena e il retropalco.

Le versioni per l'estero di *Jashūmon* hanno ricevuto molte critiche in quanto, non potendo contare sulla forza dei monologhi finali a causa delle barriere linguistiche, Terayama conferisce ai *kuroko* maggiore libertà di movimento e di interazione, permettendo loro di scendere 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 simili anche in opere successive, come *Ahobune* (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 l'incarnazione dell'autore che decide le sorti dello spettacolo e, allo stesso tempo, di quei vincoli, imposti di volta in volta dalla legge, dalla famiglia, dalla morale, che condizionano la vita degli individui. Come dimostra il finale di *Jashūmon*, per recidere questi fili l'unica soluzione è rappresentata dalla fantasia perché “revolutionary imagination can free us of our bondage and permit us to tear off at least one layer of masks” (Sorgenfrei 2005: 86).

Personaggi che assumono un ruolo diverso da quello loro assegnato 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 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.

II.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 un pronunciato interesse per alcune delle più rilevanti questioni dell'epoca, tra le quali spiccano certamente 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 già discusso. La realtà non viene semplicemente riflessa, ma rielaborata creativamente per modellare un discorso sull'Autorità e sul movimento studentesco, al quale gli autori cercano di trovare delle alternative.

Il tempismo con cui vengono distribuite alcune di queste opere dimostra la capacità 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 l'*escalation* di violenza 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 kudaru toki* (Quando discendiamo il grande fiume spietato, 1972) in occasione del medesimo 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* (Sorellina d'estate, 1972), una riflessione sul sofferto rapporto tra il Giappone e Okinawa, distribuito ad appena tre mesi dalla restituzione della sovranità delle isole al Paese. Per quanto riguarda gli *zainichi* basti dire che Satō Makoto e lo stesso Ōshima hanno prodotto le rispettive opere sull'argomento ben prima che la questione diventasse 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.

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. L'analisi critica dello Zenkyōtō da parte di questi artisti è perciò segnata dal 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 avere memoria di quel periodo. 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 dell'epoca, 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* (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* l'uomo protagonista riesce a coinvolgere tutta la famiglia nelle sue truffe poiché si dichiara inabile al lavoro a causa delle ferite riportate in guerra, mentre *Tobenai chinmoku* critica la democrazia del post-1945 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, ad affrontare esplicitamente le conseguenze della sconfitta 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 dell'immediato 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.

II.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. L'autore 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 entra a far parte dell'esperienza artistica dei due 'movimenti' sin dall'inizio: 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 quale mette 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 *Dokumento 6/15*. Sul fronte dell'*angura*, il primo Anpo è preso in esame soprattutto dai drammaturghi più politicizzati quali 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 — spesso 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 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" (Desser 1988: 106). Il disagio giovanile viene ulteriormente elaborato in *Tōkyō sensō sengo hiwa*, la cui connessione con le proteste è esplicitata sin dal titolo. Il riferimento è alla "guerra di Tōkyō" (cinque giorni di scontri tra polizia e manifestanti nell'ottobre 1969) che appare anche 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 temporalità, con un finale che replica la scena iniziale. I giovani non trovano vie di fuga neppure nel nichilismo e nella sessualità che conducono solo all'autodistruzione, come simboleggia 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 di 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 immaginata un

decennio prima dalla sua generazione. Al volgere degli anni Settanta il movimento viene quindi accusato di aver perso di vista i propri orizzonti e di essersi frazionato a causa di sterili dispute interne.

Gli studenti non sono comunque l'unico obiettivo critico perché, attraverso le esplicite immagini delle proteste, anche l'Autorità viene posta sotto accusa. Un esempio 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. Gli autori, tuttavia, non si schierano apertamente con i militanti, i quali sono rappresentati da un 'ribelle' solitario che agisce in maniera disorganizzata e che viene ucciso senza aver raggiunto nessun obiettivo, chiara metafora della condizione degli studenti. Il successivo *Bokura ga hijō no taiga o 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.

Drammaturghi e registi prediligono quindi confrontarsi con l'attualità e con 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 al passato più prossimo, 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*²³ 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* (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

²³ 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, chiedendo al governo di attuare importanti 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 afferente alla destra giapponese, sembra aver esercitato un certo fascino sui registi del periodo, in quanto è apparso in diversi film quali *Kaigenrei*, *Ai no korīda*, *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.

realizzati da Yokoo.

II.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 (Oguma 2015: 15-16). La 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 e le trova nella difesa delle minoranze e nelle questioni ambientali.

Parallelamente sembra emergere una differente 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 (Ushida 2007: 165). 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' le memorie della guerra, un processo al quale New Wave e *angura* si oppongono con le loro opere, affermando l'importanza di ricordare. Al cinema 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 temi sensibili in maniera ermetica, in modo da permettere allo spettatore interpretazioni personali. 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* (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” (*zen'eitekina hyōgen*) del sé (Ushida 2007: 169). 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* conquista l'attenzione 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 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 seguente, ma il confronto nell'hotel si concluderà solo il 24 febbraio. In quei quattro giorni Kim rilascia numerose interviste telefoniche a giornali e televisioni, denunciando le discriminazioni subite lungo l'intero arco della sua vita, tanto che: “Kim's indictment of Japanese disrecognition reached a larger audience than any prior – and possibly later – Zainichi voice” (Lie 2008: 92). Per lo straordinario supporto ricevuto dai media il *Sumatakyō 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, dove il criminale diventa “a dramatist and an actor, scripting, staging and performing the event” (Furuhata 2013: 68). 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 film come *Kōshikei* di Ōshima (distribuito solo un paio di settimane prima dell'episodio di Kim Hiro) e *Matsukawa jiken* (L'incidente Matsukawa, 1961) di Yamamoto Satsuo,²⁴ e opere teatrali come *Atashi no bitoruzu* di Satō.

Il Giappone, almeno fino agli anni Cinquanta, non vanta una tradizione di film legati alle differenze

²⁴ Ōshima ha scritto per la rivista “Eiga hyōron” una famosa recensione di questo film, tradotta anche in italiano (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 225-228).

etniche, data anche l'omogeneità professata dalle autorità. Tra i registi della New Wave il primo a occuparsi della questione è Imamura che realizza *Nianchan* già nel 1959, seguito pochi anni più tardi da Urayama Kirio con *Kyūpora no aru machi* (Una città di cupole, 1962), il quale però rientra tra i film per le *major*. Desser nota che anche *Tanin no kao* (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* (Desser 1988: 150). 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 (Hea, 1967)* scritto da Terayama, è presente anche un richiamo alla condizione 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* (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 dalla popolazione. Il film si interrompe prima della metà e ricomincia 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 il *Sumatakyō jiken* e il film viene distribuito poco più di un mese dopo i fatti (Furuhata 2013: 77). 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 che confermano di nuovo l'importanza dell'intermedialità con il teatro. Infine, *Kaettekita yopparai* rappresenta 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* (L'assassino di donne nell'inferno d'olio, 1969).²⁵ Terayama scrive invece nel 1969 il summenzionato adattamento di *Hair*, nel quale sviluppa la figura dello *yellow negro* (gli *zainichi*, appunto), con riferimenti al *Komatsugawa jiken* e a Kim Hiro. La Shōchiku, produttrice del progetto, vi rinuncia dopo aver letto il copione, considerato troppo violento (Terayama 1991: 120). Lo spettacolo viene quindi portato in scena una sola volta nel dicembre 1969 e mai più riproposto.²⁶ 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 e 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 machi e deyō* che sarà analizzato in seguito.

Il quarto e ultimo film che Ōshima dedica al tema, nonché 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 di un Giappone che non è più solamente vittima, ma anche aggressore. La caratteristica più sorprendente che accomuna i due lavori è la componente meta-teatrale, in quanto l'elaborazione del crimine di Li avviene sempre attraverso un re-inscenamento del crimine stesso (Fig. 2.3). In entrambi i casi, però, questo sembra verificarsi per favorire 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. In *Atashi no bitoruzu* il protagonista, durante le prove per uno spettacolo basato sul *Komatsugawa jiken*, sfrutta la morte di Li per una catarsi personale (Goodman 2003: 183). Identificandosi con lo *zainichi* cerca infatti assoluzione dal senso di colpa in

²⁵ Adattamento sperimentale di un'omonima opera per il *bunraku* di Chikamatsu Monzaemon del 1721, adattata per il *kabuki* per la prima volta nel 1907.

²⁶ È comunque disponibile una versione del testo in Terayama (1970).

quanto giapponese, ma nell'appropriarsene finisce per rinnovare quello stesso sfruttamento che voleva denunciare attraverso l'arte.

L'espedito meta-teatrale della rappresentazione sembra un'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 dall'episodio di Kim Hiro (Furuhata 2013: 77). 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*.²⁷ 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 criminalità, la condizione familiare disagiata). 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.

²⁷ 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.



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.

II.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 i principali autori del periodo, 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*), che sarà esaminato attraverso il raffronto, l'accostamento e l'integrazione con l'omonima opera teatrale e il volume dallo stesso titolo. Tale 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 contribuisce a creare un sistema di rimandi e contrappunti che verrà qui 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" (Ridgely 2010: 117). 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 caratterizzano tutta l'opera di Terayama, contribuendo alla creazione di una nuova forma di espressione artistica.

II.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 Terayama concepisce insieme a Yokoo Tadanori la realizzazione di un libro, nel formato delle riviste mensili di moda all'epoca, contenente una ventina di saggi dell'autore. 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 la 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 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. Inoltre il testo cambia 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 si avvicina progressivamente a un capezzolo femminile e, toccandolo, fa 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" (Ridgely 2010: 115). È interessante infine notare che nelle edizioni successive, per esempio quelle edite da Kadokawa (1975) e Kawade (1993), 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 spazio solo ai 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 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 tra *documentary* e *drama*, Nishidō 2015: 229) per riferirsi a un'opera che è basata solo in minima parte su una componente narrativa e scritta, per lasciare spazio a quella 'documentaria'. Tale modalità è stata definita dall'autore stesso una sorta di *stage vérité*, continuando così il parallelo con il cinema (TSNG IV: 327). Terayama indice innanzitutto un concorso di poesie per giovani liceali che vengono selezionate e raccolte nell'antologia poetica *Haitēn shishū* (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 del suo *Kegawa no Marī* (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*, TSNG IV: 328). 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 (Itō 2010: 44). 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 ai rispettivi autori l'interpretazione delle poesie testimonia la volontà di Terayama di dar voce ai ragazzi in prima persona e di offrire una sorta di riscatto a coloro che erano fuggiti di casa per unirsi alla compagnia. Portare questi giovani sul palco ribadisce inoltre l'importanza data alla sfera sociale dell'individuo, alla sua interazione diretta con le persone in contrapposizione con l'isolamento provocato dallo studio; un'esortazione che arriva in controtendenza rispetto a un momento nel quale l'istruzione universitaria sembrava ormai una prerogativa irrinunciabile. Ridgely nota che anche la parte 'scritta' dell'opera (alcune scene incentrate su un insegnante e uno studente che si prepara agli esami) punta in questa direzione (Ridgely 2010: 116), così come il titolo stesso, probabilmente tratto da *Les nourritures terrestres* (I nutrimenti della terra, 1897) di André Gide, una delle numerose fonti di ispirazione europee di Terayama, come di altri artisti del periodo.

La versione teatrale di *Sho o suteyo* è fondamentalmente un *collage* di materiali eterogenei, al quale nel tempo 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 presentata 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*, TSNG IV: 328) 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 si distingue quindi per come riesce a mettere 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" (Eckersall 2006: 51).

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 dell'autore, in questo caso l'appena nata Jinriki hikōkisha. Si tratta della prima regia 'professionistica' 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* (L'Imperatore Tomato Ketchup, 1970). *Sho o suteyo* viene presentato allo ATSB il 24 aprile del 1971 e tenuto in cartellone fino al 4 giugno. Nell'ottobre dello stesso anno viene proiettato a Sanremo, dove vince il Grand Prix di una manifestazione organizzata da registi dissidenti – tra i quali Godard – in aperta contestazione con il sistema tradizionale dei festival. Questa prima uscita internazionale lancia la carriera registica di Terayama nel circuito festivaliero europeo, tanto che nel 1972 viene invitato a Rotterdam, Cannes, Londra e Mannheim, dove presenta anche *Tomato kechappu Kōtei* (Satō S. 1973: 32).

Il protagonista della pellicola è interpretato da Sasaki Eimei, giovane non professionista presente anche nella prima versione dell'omonimo lavoro teatrale. Il suo 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 combina scene di finzione con segmenti sperimentali e onirici, *happening* e *rock opera*. Le parti narrative ruotano attorno a un giovane che vive a Shinjuku insieme a una famiglia problematica, composta da 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 nella quale però non gioca, poi, quando viene condotto da una prostituta, 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 innamorandosi di uno degli stupratori, mentore del protagonista. Quest'ultimo si vede infine rubare il carretto dei *ramen* che aveva acquistato con i suoi unici risparmi per far riprendere a lavorare il padre e potersi così emancipare dalla famiglia. Fondamentalmente, però, il film mette in scena:

«il tentativo di un ragazzo di liberarsi dalla famiglia, dalla società capitalistica 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» (Novielli 1994: 155).

Terayama non è un regista di formazione e realizza perciò un film dalla grammatica estremamente libera che vive di continue invenzioni visive. L'autore porta su pellicola parte del suo immaginario teatrale e letterario, producendo riflessioni provocatorie sull'arte e sul medium cinematografico. Ne è un esempio la primissima (non) scena: un intero minuto durante il quale lo schermo rimane completamente nero, mentre in sottofondo vaghi rumori si trasformano gradualmente nel suono della pellicola nel proiettore. Questo inizio ha portato Ridgely all'affascinante riflessione su un impossibile sincronismo tra tre momenti di creazione/fruizione che collassano 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 (Ridgely 2010: 121). 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)²⁸ sfonda la quarta parete e provoca in maniera diretta lo spettatore, sfidando la sua posizione passiva. Tale sequenza verrà analizzata in maniera approfondita nell'ultimo capitolo, in quanto costituisce il primo tentativo da parte di Terayama di applicare le proprie strategie teatrali al fine di annullare la distanza tra creatore e fruitore nella sala cinematografica. Qui basti rilevare la vicinanza dell'autore alla New Wave, 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.

11.5.2 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 ogni tipo, tratte da Terayama stesso, dalle poesie giovanili dell'omonimo spettacolo teatrale, da poeti e pensatori europei 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 [*yomu eiga*]" (TSNG VII: 352), anche se le citazioni non hanno il

²⁸ Come illustrato nel capitolo precedente, il protagonista di *Sho o suteyo* è uno dei tanti anti-eroi anonimi della New Wave, il cui nome non viene mai pronunciato nel corso della pellicola nonostante sia lui stesso a presentarsi come Kitamura Eimei. Al momento del monologo iniziale, però, è ancora un volto senza nome e il fatto che in sceneggiatura il suo personaggio venga sempre chiamato *watashi* (io) rende impossibile distinguere tra Eimei-attore e Eimei-personaggio.

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 può diventare o una mera 'esperienza' da vivere o una parodia delle scritte che si trovavano allora tra le barricate delle università (Eckersall 2006: 51).

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 della compagnia teatrale 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 event* discusso in precedenza, principalmente in riferimento a *Shinjuku dorobō nikki*, ma presenta una connessione altrettanto forte con gli *street play* dello stesso Terayama e con le *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 permette soprattutto di *teatralizzare la città*. La cinepresa rende 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" (Eckersall 2013: 88). 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: i titoli di coda. Terayama li sostituisce infatti con una carrellata orizzontale — senza alcuna didascalia — sui volti di coloro che sono apparsi nel film e su quelli dello staff, tra i quali compaiono numerosi membri del Tenjō sajiki, come J.A. Seazer, e personaggi della controcultura dell’epoca, come Asakawa Maki.²⁹ La presenza esclusivamente visiva di questi individui, 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 vicinanza al mondo al di fuori dello schermo. 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 Mari* del quale è protagonista. Ciò denota, da una parte, il grande successo di 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 già esplorato da Matsumoto in *Bara no sōretsu*. Risalta così l’ibridismo dell’opera e in particolare lo stretto rapporto con il teatro, evidenziato non solo dalla citazione summenzionata, ma anche da una serie di tecniche e tematiche sviluppate all’interno del triplice progetto di *Sho o suteyo* e altrove. Con la mancanza dei nomi o di un apparato scritto al quale ricollegare i volti, la carrellata conclusiva simboleggia anche il rifiuto da parte di Terayama di voler far empatizzare lo spettatore con i suoi personaggi. Come nota Novielli, quest’idea è rafforzata dall’assenza del protagonista che, dopo il monologo finale, ‘rifiuta’ di essere nuovamente *rappresentato* all’interno della finzione filmica (Novielli 1994: 157).

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, da un punto di vista estetico e simbolico, è quella che appare scritta con il gesso su un campo da calcio,

²⁹ 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.

progressivamente cancellata dai giocatori che vi passano sopra (Fig. 2.5).³⁰ Proprio il calcio è il principale mezzo attraverso il quale Eimei, almeno inizialmente, cerca di definire la propria 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 quelli di un 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 conferisce grande rilevanza 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 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, allora lo spogliatoio arriva a 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 ulteriore livello di lettura alla pratica sportiva, in un'interessante comparazione tra calcio e famiglia:

«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 insita nell'azione del calciare [la palla] con i piedi non supera forse il tipo di comunicazione del coccolarsi, parlarsi e guardarsi che c'è nei rapporti umani?» (TSNG VII: 351).

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

³⁰ La citazione recita: "Non concedete la libertà ai nemici della libertà" (*Jiyū no teki ni jiyū o yurusu na*).

famoso *tanka* sulla nazione dello stesso Terayama,³¹ che secondo lo studioso dimostrerebbero “what first appears to be an attack on the will of freedom when that has become impossible” (Ridgely 2010: 123). 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.



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”.

Il discorso intermediale di Terayama non si limita solo al teatro e alla letteratura, ma si estende fino alla musica. Quest’ultima ha infatti un ruolo fondamentale in un film che è stato definito un “collage-like rock musical” (Ridgely 2010: 111) 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

³¹ *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 Ruperti 2015: 149.

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* (Racconto della madre abbandonata) e *1970 nen 8 gatsu* (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 a strumenti tradizionali giapponesi che contribuiscono a plasmare l'atmosfera del film, sospesa ed evocativa nelle sequenze oniriche, elettrizzante ed energica in quelle più movimentate. La definizione di *rock musical* è appropriata in quanto la musica extra-diegetica arriva a diventare protagonista di alcune sequenze, come quella della partita di calcio, dove la cinepresa prende il posto del pallone e viene sballottata da tutte le parti, incrementando il senso di frenesia dato dalla musica. È presente inoltre una scena che è in tutto e per tutto quella di un *musical*, nella quale alcune liceali – compresa Setsu – si tolgono la camicetta cantando gioiosamente una canzone sulla prostituzione. 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 mandando via il padre dalla sua camera per permetterle di truccarsi. In altri casi la musica e le parole dei testi fungono da perfetto completamento alle immagini, arricchendone il significato. Avviene nella scena più esplicitamente anti-americana del film che si apre su 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. Quella che sembra una critica esplicita all'eccessiva americanizzazione della società giapponese nasconde al contempo un'allusione contro i movimenti studenteschi che si battevano contro di essa. I pacchetti di Peace, infatti, erano usati ironicamente come involucri per ordigni artigianali da scagliare durante le dimostrazioni, 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" (TSNG VII: 250-251). Giocando con il nome della marca di sigarette e con la parola giapponese per "pace" — *heiwa* — Terayama ribadisce ancora una volta la sua posizione nei confronti dei metodi dei militanti. Per l'autore le loro manifestazioni non possono portare alla pace perché non sono in grado di 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* (Introduzione ai film per ragazzi, 1974)³² che si inserisce perfettamente nello spirito del cinema sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, tanto da richiamare la pionieristica multiproiezione creata da Matsumoto per *Tsuburekakatta migime no tame ni*. 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 escono dalla scena è virata in verde. Al centro compaiono, in blu, uomini nudi — uno dei quali urina sull'obiettivo — con una ripresa dal basso che accentua il senso di profondità. Infine, 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” (Ross 2015: 261). Dal punto di vista cromatico, però, si può affermare che dalla proiezione contemporanea di questi tre corti nasca idealmente un film 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 al monologo finale, quando il personaggio-Eimei lascia la scena all'attore-Eimei e a quella che Terayama chiama “casa dei ventotto giorni [*nijūhachi nichi no ie*]” (Terayama 1971: 31), una famiglia temporanea costituita dal cast e dallo staff del film. Il rosso identifica soprattutto

³² 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 che compone il cortometraggio è andata perduta.

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 o sogni orrifici 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” (Novielli 1994: 148). La fotografia diventa un ulteriore strumento 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.

II.5.3 *La casa dei ventotto giorni: replicare la finzione nella realtà*

Sasaki Eimei interpreta il protagonista, in un ruolo che è la 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 poesie.³³ Lo stesso vale per altri giovani attori non professionisti che mantengono nelle due versioni il medesimo stile di recitazione, naturalista e brechtiano. Il loro diletantismo aggiunge un'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. La medesima sensazione si evince dal protagonista durante la prima sequenza nel bordello, dove nasconde costantemente il viso mentre viene sedotto dalla prostituta, interpretata invece con naturalezza da Niitaka Keiko, una delle principali attrici del Tenjō sajiki.

Anche dietro la macchina da presa Terayama 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

³³ Sasaki diventerà un membro importante del Tenjō sajiki, rimanendo fortemente legato a Terayama, tanto da essere nominato in tempi recenti responsabile del museo a lui dedicato a Misawa.

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 per il suo primo film a 35mm, come il montatore Uchioka Keiichi, collaboratore 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, Terayama punta a creare la "casa dei ventotto giorni" sul set — un concetto che poi entrerà anche nel monologo finale — facendo vivere assieme i quattro protagonisti durante le riprese (Saitō 1971: 124). 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 sorprendente contiguità tra arte e vita. *Fūten*, ragazzi fuggiti di casa, membri di compagnie teatrali e non professionisti sono riuniti in un'unica 'casa', trovando nell'arte una possibilità di affrancarsi da ogni tipo di famiglia e di 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" (Eckersall 2006: 50). 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 (Morita 2006: 55), rendendo la visione del film simile a un'esperienza teatrale, nella quale il pubblico non può assumere una prospettiva immersiva, ma esterna e distaccata.³⁴

³⁴ Da considerarsi in riferimento al teatro tradizionale, in quanto, come si è visto, i drammaturghi *angura* lavoreranno proprio per annullare questa distanza.

Quelle appena analizzate rappresentano però mere componenti formali, l'intermedialità con il teatro non è infatti 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” (Ridgely 2010: 136). Le pellicole della New Wave tendono a rivelare la finzione del mezzo cinematografico rendendone scoperte le componenti basilari, come il montaggio e i movimenti di macchina, di solito ‘invisibili’ nel cinema *mainstream*. Terayama si inserisce perfettamente in questo contesto e 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” (Ross 2015: 259-260).

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 dei 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*, ovvero di una coppia che cresce figli non suoi, quindi di una famiglia non legata da vincoli di sangue (TSNG VII: 355). 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. 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» (TSNG VII: 312).³⁵

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 sul palco di *Jashūmon*, getta la maschera del personaggio e si presenta in qualità di se stesso. Come conclude la protagonista femminile dell’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 [*fikushon no jinbutsu*]” (Shimizu 2012: 271). 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 al medium e una critica ai suoi metodi di produzione. Questi ultimi riflettono infatti la costruzione delle istituzioni illusorie che governano il mondo (del cinema) — come la “casa dei 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» (Ridgely 2010: 137).

³⁵ La traduzione fa riferimento al monologo recitato nel film che differisce leggermente dalla sceneggiatura riportata come fonte.

Tale 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 del fare cinema come ‘esperienza’, come modo di “uscire per le strade” — non può che concludere, con un marcato accento del Tōhoku, con: “Odio i film! Addio allo schermo che non può vivere che per un’ora e mezza. Addio film” (TSNG VII: 313), sottraendosi poi a un’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 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 l’allestimento di *Kegawa no Marī*, sia per le proiezioni di *Sho o suteyo*. Proprio come l’opera teatrale appena citata (di cui è presente una citazione diretta), il film 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 in *8 ½* (1963) di Fellini, opere dove i piani narrativi si mescolano continuamente e che di certo hanno influenzato Terayama.³⁶ 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 (Shimizu 2008: 189). Come nelle due opere citate, la ricerca di se stessi non può avvenire tramite una narrazione lineare, perciò Terayama mescola cinema documentario e sperimentale — particolarmente legati in questo periodo — precipitando il pubblico nello stesso labirinto in cui si ritrovano i personaggi sul palcoscenico di *Aohige kō no shiro*, o gli spettatori in *Garigari hakase no hanzai* (Il crimine del dottor Caligari,

³⁶ Si legga ad esempio il suo saggio su Fellini: “Enkantekina fukuro kōji” [Un vicolo cieco circolare], in Terayama 2009: 275-276.

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.

II.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 anche se "they are totally independent works, the film heavily relies on its preceding versions for its materials and forms" (Morita 2006: 55). 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 *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 tratti esplicitamente dal *koseki*, ovvero quel registro che tuttora definisce i confini del nucleo familiare giapponese. 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" (Novielli 1994: 147).

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 in generale la memoria concerne sempre il paesaggio della 'sua' Aomori, ma nel cinema tale connessione può essere particolarmente fulminante, come nell'eccezionale scena nella quale Eimei, per sfuggire alla prostituta, apre una tenda della stanza e si ritrova davanti alla campagna del Tōhoku, materializzazione del desiderio di ritorno a un passato 'mitico', tanto agognato quanto illusorio (Fig. 2.6). A seguire, Terayama mostra un ambiguo 'gioco del dottore' assieme alla sorella e una corsa tra i campi per sfuggire a figure inquietanti; una sequenza in cui dimensione onirica e memoria si mescolano fino a diventare indistinguibili.

Eimei è indissolubilmente legato alla famiglia, come se ci fossero degli invisibili *kuroko* a trattenerlo, nella forma di un padre “perdente criminale di guerra” (TSNG VII: 244), 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. Tale caratteristica è legata 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 fase della sua carriera. Se la figura paterna è di solito connotata 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 nella stanza della prostituta.

Tramite questo personaggio 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 l’*obasute*, il “gettare le donne anziane”. 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

tale figura corrisponde alla nonna del protagonista, la quale tiene legato a sé il figlio — padre di Eimei — in maniera vessatoria, opprimendo al tempo stesso la sessualità dell'altra componente femminile della famiglia, potenziale 'contendente' delle attenzioni maschili. La giovane Setsu diventerà infatti una prostituta dopo aver scoperto l'uccisione del suo coniglietto, ordinata proprio dalla nonna e realizzata da 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 venditore porta a porta vestito da prete che le propone di entrare in un ospizio. La donna reagisce 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 riluttante al dialogo tra i due, fino a negare il suo coinvolgimento nella vicenda.

Un altro 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-erotizzare 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" (Ridgely 2010: 132). 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 Ōmi, 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 Ōmi 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 e innamorare del suo

violentatore.

II.5.5 *L'aereo a propulsione umana: un esempio di simbolo intermediale*

L'immaginario transmediale di Terayama sarà analizzato nel dettaglio nel prossimo capitolo in quanto viene elaborato trasversalmente in poesie, fotografie, *radio play*, opere teatrali e film. Tra gli oggetti ricorrenti che lo compongono, in *Sho o suteyo* è particolarmente importante l'orologio a muro, simbolo di una temporalità diversa, la cui distruzione rappresenta il desiderio di Eimei di crescere e di affrancarsi dall'infanzia. L'elemento che dimostra però maggiore forza espressiva nel film è "l'aereo a propulsione umana" (*jinriki hikōki*), un'immagine importante in Terayama, il quale denomina così la sua compagnia di produzione, istituita proprio in occasione di questo film. Il riferimento più immediato nell'opera dell'autore è naturalmente 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 a esso: 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* (Ti amo Ken). In occasione di *Soromon* Terayama distribuisce agli 'spettatori' delle cartine in luogo dei normali biglietti, una messa in pratica fattuale della concezione del testo teatrale come mappa che punta a creare 'incontri' tra il pubblico e gli attori, per 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" (Ruperti 2015: 176). Il pubblico — che a questo livello non può più essere considerato una massa omogenea e spersonalizzata — 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 celebre *Nokku* (Knock, 1975).

Il discorso transmediale di Terayama prosegue sullo schermo con *Sho o suteyo* che sviluppa in un medium diverse strategie simili. Innanzitutto i monologhi d'apertura e chiusura, insieme alla 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, grazie alla commistione di elementi documentari, sperimentali e fittizi, porta a quella teatralizzazione del quotidiano attraverso l'arte che vanifica la nozione di realtà comunemente intesa.

Nel film, "l'aereo a propulsione umana" appare tre volte in altrettante sequenze oniriche, ma viene citato già nel monologo iniziale, nel quale Eimei ricorda un articolo riguardante uno *zainichi* che, tentando di volare con questo tipo di aereo per tornare in Corea, era scomparso dopo pochi metri nel canale di Tsushima. Eimei si identifica con il ragazzo, definendosi egli stesso un "aereo umano", e lo ribadisce la folle corsa lungo i binari della ferrovia durante la quale sogna di volare, una scena girata con camera a mano per accentuarne il dinamismo. Da subito, quindi, il *jinriki hikōki* diventa il simbolo dei suoi desideri e del potere dell'immaginazione che per Terayama è un imperativo: "dobbiamo trovare la forza di sognare anche consapevolmente" (TSNG VII: 356). Ciononostante, tutte e tre le sequenze in cui l'aereo compare sono caratterizzate dalla sua incapacità di staccarsi dal suolo. Eimei viene sempre tenuto a terra da qualcuno, simbolicamente o praticamente: la prima volta dal padre e la seconda dalla ragazza di Ōmi, della quale è probabilmente 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,³⁷ 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* (Ridgely 2010: 123). Elaborando questo spunto si potrebbe affermare che l'incendio segna in Eimei anche la consapevolezza di non poter più tornare a un passato diventato 'mitico', a radici che non esistono più. Rappresentativo è il *flashback* in bianco e nero sull'infanzia 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,

³⁷ Nella sceneggiatura non ci sono però indicazioni in tal senso. Per questa scena il testo recita solamente: "aereo a propulsione umana in fiamme" (*enjō suru jinriki hikōki*). In TSNG VII: 309.

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 propria degli *street play*, palesando infine come tutto ciò che avviene in un film non sia altro che illusione, “un sogno che corrode [*shinshoku suru*] la realtà in cui viviamo” (Shimizu 2012: 281).

L'incendio dell'aereo richiama non solo l'episodio già citato presente alla fine di *Soromon*, ma anche quello delle attrezzature sceniche di *Hashire Merosu* (Corri Melos, 1972) alle Olimpiadi di Monaco del 1972.³⁸ 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 [*rikuryēshon de hiriki de*]. Al loro posto è necessaria un'altra forma di protesta” (Terayama in Satō S. 1973: 26). 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” (Terayama in Satō S. 1973: 26). 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* (teatro della rivoluzione), bisogna piuttosto teatralizzare la realtà per poterla infine trasformare. L'incendio dell'uccello di carta a Monaco può fornire un'ulteriore chiave di lettura a quello dell'aereo di carta in *Sho o suteyo* se lo si considera 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 indotta dal teatro e dal cinema di poter trascendere se stessi e fornire un qualche tipo di 'verità' alla 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

³⁸ 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” (Ryder Ryan 1972: 64). Il racconto delle varie performance, tra cui *Hashire Merosu*, e degli eventi che seguirono l'assassinio degli atleti israeliani in riferimento alle varie troupe teatrali, è presente in Ryder Ryan (1972).

juxtapositions of all cinematic and theatrical styles” (Morita 2006: 58). La negazione e la distruzione del medium, quindi, attraverso i continui ribaltamenti di quotidianità 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.



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 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. *Sho o suteyo*, in particolare, racchiude tutti i maggiori punti d’interesse dell’intermedialità tra New Wave e *angura*. Innanzitutto, presentandosi come “un film da leggere”, si inserisce nel tessuto della città riconcettualizzando lo spazio urbano come teatrale e performativo. Con l’inclusione 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, induce a ripensare il corpo dell’attore grazie all’impiego di 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 contrappunti e rimandi 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 "casa dei ventotto giorni" come emblematica 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 alle questioni politiche più rilevanti per gli artisti del periodo, pur non essendo queste il fulcro tematico del film, al contrario di opere come *Kōshikei*. L'inserimento del monologo di uno dei membri della squadra di calcio, militante in fuga 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 in *Jidai wa sākasu no zō ni notte* (L'epoca a cavallo degli elefanti del circo, 1969), una precedente opera teatrale dell'autore (Terayama 1969b: 106-107). Gli *zainichi* rivestono invece un ruolo centrale nel monologo iniziale di Eimei, il quale afferma addirittura di sentirsi uno di loro per la sua posizione di *outsider* nella società e per lo smarrimento provocato dalla mancanza di un'identità definita. Tuttavia, come dimostrano il finale del film e il sistema transmediale di Terayama, tale ricerca è destinata a rimanere aperta in favore di una concezione fluida dell'identità, di conseguenza, come recita l'ultima riga della sceneggiatura, "Questo film non finisce. Ovviamente non ci sono né titoli di coda, né *end mark*" (TSNG VII: 313).

III. RACCONTI DEL LABIRINTO

Terayamago: il 'sistema transmediale' tra cinema, teatro (e altri media)

III.1 PROFESSIONE: TERAYAMA SHŪJI

III.1.1 *Dall'adolescenza alla fondazione del Tenjō sajiki*

Compilare una biografia di Terayama Shūji è un'operazione complessa in quanto l'autore ha spaziato tra un numero vertiginoso di media e, soprattutto, perché egli stesso ha tentato di trasformare la propria vita in una sorta di opera d'arte che rispecchiasse 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 un volume a parte per via di una produzione artistica gargantuesca che, anche se la si volesse limitare alle sole opere scritte, ammonterebbe comunque a oltre duecento volumi, tra saggi di ogni genere, raccolte di articoli, poesie, sceneggiature e così via. Ripercorrere — o 'ricostruire' — la vita di Terayama è quindi un percorso a ostacoli che però permette di comprendere meglio la natura dei temi e dei simboli ricorrenti nella sua opera, nonché 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 lo spunto fino a sistematizzarlo (Itō 2010: 76). Ci si riapproprierà qui del termine per ampliarne la portata e andare a indicare con esso il "sistema transmediale" elaborato da Terayama nel passaggio 'fluidò da un medium all'altro, ovvero 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. I problemi insiti nel 'narrare' la sua vita nascono già a partire dalla primissima informazione di solito fornita dalle biografie: la data di nascita. Terayama non è l'unico artista giapponese della sua generazione ad aver mentito su questo dato; si tratta infatti di una pratica generalmente utilizzata per porsi più in alto nelle gerarchie di gruppo, come avvenuto nel caso di Ogawa Shinsuke.² Per quasi tutti gli anni Sessanta le biografie di Terayama riportano che sia nato il 10

¹ Nella prima, *Dareka kokyō o omowazaru* (Qualcuno non pensa al paese natio, Terayama 1968b), racconta ad esempio di essere nato durante un viaggio in treno e di non avere quindi un luogo di appartenenza. La seconda autobiografia è intitolata *Keshigomu* (Gomma per cancellare) ed è contenuta in Terayama (1978).

² Ogawa è una figura centrale per il documentario giapponese e la sua esperienza collettiva, prima a Sanrizuka e poi a Magino e

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 (Terayama H. 1985: 9). Anche il luogo natale cambia dall’iniziale Misawa a Hirosaki, entrambe cittadine situate nella prefettura di Aomori, nella regione settentrionale del Tōhoku, 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 ‘autobiografia’, *Dareka kokyō o omowazaru*, (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* (Non la tipica autobiografia).³ 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 (Nishidō 2015: 223). 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 narrative, we find ourselves forced into a fittingly agnostic position about the most basic biographical detail of Terayama’s life» (Ridgely 2010: xxiii).

Figlio di Hachirō, un poliziotto del *kenpeitai*,⁴ il piccolo Shūji è costretto a trasferirsi spesso con la

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 è nato nella rurale prefettura di Gifu - dove ha trascorso solo gli anni della guerra - ma a Tōkyō, e non è stato espulso dal dipartimento di lettere dell’Università Kokugakuin per attività politiche, ma vi si è laureato in economia. Per un approfondimento si veda Nornes (2007: 27-28).

³ La scheda biografica contenuta nel volume continua infatti a riportare il 1936 come anno della nascita, suggerendo che la narrazione riguardante la tardiva registrazione all’anagrafe sia l’ennesimo episodio inventato presente nel testo.

⁴ Il corpo di polizia che sul finire degli anni trenta era diventato sinonimo di “polizia ideologica” impiegata contro i militanti di sinistra.

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.⁵ Le non facili condizioni economiche nelle quali versano i due peggiorano ulteriormente, portando la donna a trovare lavoro in una base militare nella vicina Misawa. La scomparsa di Hachirō, tuttavia, contribuisce a cementare quel rapporto quasi morboso con la madre che accompagnerà Terayama per tutta la vita.

Nel 1948 Hatsu decide di seguire il suo datore di lavoro americano in un'altra base, questa volta situata 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 ojiisan" (Terayama H. 1985: 52), è il possessore del Kabukiza, il più grande cinema/teatro di Aomori, specializzato in film americani e *performance* di cantastorie itineranti. Uno dei camerini della struttura 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.⁶ 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 from his homeland, traditional community, traditional arts, and most of all his mother" (Senda 2004: 13). Iniziano infatti a emergere in questi anni 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 i temi di poesie nelle quali "immagini di un

⁵ Tra le "bugie" contenute nelle sue autobiografie rientra quella sulla morte del padre che Terayama dichiara sia avvenuta per problemi di alcolismo dopo la fine della guerra.

⁶ Riguardo l'influenza degli *hahamono* su Terayama, e in particolare sulle sue prime raccolte poetiche, si veda Kosuge (2013).

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” (Rupert 2014: 153).

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* (Il festival di Chekov, 1954).⁷ 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» (Rupert 2014: 148).

Da questo premio scaturisce una notevole controversia, per la quale Terayama viene accusato di aver plagiato, o quantomeno attinto, ai versi di alcuni famosi poeti contemporanei di *haiku* come Nakamura Kusatao e — un peccato ancora più imperdonabile per alcuni — di aver riadattato i propri *haiku* per i *tanka* della raccolta, ‘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 un dibattito sull’inutilità di limitare la parola a una ‘proprietà privata’, supportati in questa presa di posizione da una tradizione secolare come l’*honkadori*, la citazione allusiva 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” (Ridgely 2010: 34). 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

⁷ Originariamente *Chichi kaese* (Restituitemi mio padre), riceve il titolo definitivo dal promotore del concorso Nakai Hideo.

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 di 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 dei suddetti sintomi lo porta ad abbandonare l'università e a trascorrere gran parte degli anni compresi tra il 1955 e il 1958 in un letto d'ospedale, dove cade più volte in stati comatosi. Al suo capezzale è sempre presente la madre e frequenti sono le visite degli amici letterati, ma la lunga degenza e i limitati contatti con il mondo esterno risulteranno determinanti per assegnare all'immaginazione un ruolo fondamentale nella sua poetica successiva. Le monotone giornate ospedaliere sono inoltre ideali per la scrittura ed 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 alla Waseda, *Wasureta ryōbun* (Il territorio dimenticato, 1955), scrive la prima sceneggiatura (mai realizzata) *Jūkyūsai no burūsu* (Il blues dei diciannove anni, 1958) e pubblica due raccolte poetiche, *Ware ni gogatsu o* (A me, maggio!, 1957) e *Sora ni wa hon* (Libri nel cielo, 1958), nelle quali si palesa “un nuovo stile in cui si esprime la cultura popolare nei tanka” (Terayama 1991: 91). La prima raccolta contiene *haiku*, poesie in versi liberi e *tanka*, mentre la seconda è interamente dedicata a questi ultimi. 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 Tanikawa Shuntarō, al quale rimarrà legato per tutta la vita.

Proprio su suggerimento del famoso poeta, 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 rappresentano una delle poche fonti di sostentamento per gli scrittori. I primi tre lavori riscuotono un immediato successo e ottengono anche dei premi: *Jiono: Tobanakatta otoko* (Giono, l'uomo che non ha volato, 1958),⁸ *Nakamura Ichirō* (id., 1959) e *Otonagari* (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

⁸ Nonostante *Nakamura Ichirō* sia spesso considerato il debutto radiofonico di Terayama, *Jiono* viene messo in onda nell'ottobre del 1958, precedendolo di alcuni mesi. Lo riporta Yamada Taichi in Terayama (1994: 275-276).

configura come la prima manifestazione di quella ‘devianza’ e di quel gusto per lo scandalo che caratterizzeranno l’opera successiva dell’autore. 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 – Uno strano certificato medico, 1960), e la scrittura della sua seconda opera teatrale, *Chi wa tatta mama nemutteiru* (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* (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 importante in quanto conosce Kujō Eiko, attrice della Shōchiku poi divenuta sua moglie, 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, ognuno in base alle caratteristiche del medium nel quale appare, la posizione di Terayama nei confronti delle proteste contro l’Anpo, giunte al loro apice proprio in questo periodo. Pur contrario al Trattato, 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, in quanto pensa che “semplicemente camminando non cambierà niente” (Terayama in Senda 1983: 23). Nei confronti dei militanti ha un atteggiamento dubitativo, se non apertamente critico, distanziandosi in questo dalla maggior parte degli artisti dell’epoca. Avendo assistito all’affermazione dello Zengakuren dall’isolamento del suo letto d’ospedale, Terayama è portato a guardare il movimento in maniera distaccata, senza sviluppare quell’idealismo tipico dei giovani del 1960, e anzi coltivando una grande disillusione nei riguardi 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 vadano al di là delle dimostrazioni. L'unica rivoluzione possibile, per lui, è quella dell'arte che si realizza attraverso il potere dell'immaginazione (Senda 1983: 15). Non è un caso, quindi, che i protagonisti delle tre opere sopracitate siano delle versioni degeneri dei manifestanti, attraverso i quali Terayama esplora le contraddizioni latenti delle proteste studentesche, arrivando a prefigurare le violenze che caratterizzeranno il periodo 1968-1972. La Nuova sinistra sente il proprio attivismo ridicolizzato e critica aspramente l'autore, il quale si difende ricordando l'importanza di visioni alternative e i pericoli insiti in una rappresentazione univoca e omogenea della politica e dei giovani (Satō e Kishikawa 2003: 398).

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* (Cantavamo sempre dalla porta di servizio, 1961), scritto e interpretato insieme a Kujō, o l'innovativo uso della stereofonia radiofonica in *Kometto ikeya* (La cometa Ikeya, 1966), per il quale vince il suo secondo Prix Italia, uno dei più prestigiosi premi internazionali di settore. In televisione scrive programmi non convenzionali come *Anata wa...* (Tu..., 1965) nei quali sviluppa un particolare stile di intervista chiamato *machiroku* che consiste nel porre domande spiazzanti e improvvise, ai limiti del *nonsense*, a ignari passanti, portando in superficie "the existence of distinct voices hidden beneath the ostensible harmony in society" (Iwaki 2015: 74). In questo periodo riscuote inoltre particolare successo come saggista sportivo, con articoli sulle corse dei cavalli e sulla boxe, e diventa un esponente di rilievo della cultura giovanile, grazie all'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 *lede no susume* (Incoraggiamento a fuggire di casa).⁹ L'incitamento di Terayama non è da intendersi in maniera 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" (Ridgely 2010: 102). La sua è un'esortazione a distaccarsi 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,

⁹ 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 *lede no susume* diventa il titolo ufficiale del volume.

facendone “a magnet, almost a guru, for dissatisfied youth. Frantic rural parents telephoned him to ask if their teenagers were there” (Sorgenfrei 2005: 34). Il suo gusto per la provocazione è come sempre contraddittorio e per questo *Gendai no seishunron* viene etichettato come anti-sociale e ‘ipocrita’, anche in considerazione del fatto che proprio in questo periodo Terayama vive insieme alla madre. L’autore, inoltre, non è mai realmente fuggito di casa ma, al contrario, è stato lui a essere abbandonato dai genitori in tenera età, prima dal padre e poi da Hatsu (AA.VV. 1993: 72). Tuttavia è proprio in questi mesi, quando Hatsu si oppone al matrimonio del figlio pretendendo di condividere un appartamento con la coppia, che si configura un’effettiva fuga grazie alla quale Terayama può iniziare a convivere con Kujō per poi sposarla nell’aprile del 1963. Nelle settimane successive la madre lancia ripetutamente pietre alle finestre dei due fino ad arrivare, un giorno, a dare fuoco al loro appartamento, riflettendo il “complex, intense, unbalanced relationship between mother, wife/lover, and son” (Sorgenfrei 2005: 33). Nell’autobiografia di Hatsu l’episodio viene accuratamente omesso, ma nei suoi ricordi è forte il senso di vuoto e abbandono provato dopo l’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 rifiuterà di incontrare la nuora, a testimonianza di un rapporto ai limiti della morbosità (Terayama H. 1985: 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* (Oh, natura selvaggia!, 1966).¹⁰ Si verifica infatti in questa fase il definitivo passaggio dal mondo della poesia a quello del teatro, al quale si era avvicinato sempre di più nel periodo precedente. La dedizione alla poesia, infatti, era legata principalmente all’essere rimasto ‘confinato’ per tre anni in un letto d’ospedale, una circostanza per la quale la sua modalità espressiva principale non poteva che essere quella solipsistica del “monologo” (*monorōgu*, Terayama 1991: 24). 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 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 (Terayama 1983b: 238). La transizione dal monologo al dialogo è

¹⁰ 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.

segnata dall'abbandono (in realtà solo temporaneo) della poesia, dichiarato con la pubblicazione della sua terza raccolta di *tanka*, *Den'en ni shisu* (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 profondamente 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 sajiki (Laboratorio di sperimentazione teatrale – La piccionaia)¹¹ che costituirà il fulcro delle attività dell'autore fino alla sua scomparsa, senza però che questo gli precluda di spaziare tra gli altri media. Tra i membri fondatori, oltre a Higashi (regista) e Terayama (autore), vi sono anche la moglie Kujō, che si occupa della produzione, e Yokoo Tadanori in qualità di 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 tratta di *Aomori ken no semushi otoko* (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 fondazione delle compagnie di Suzuki e Satō che costituiscono, insieme a Terayama, “i quattro re celesti del teatro *angura*” (*angura engeki shi ten'nō*).

III.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,¹² i quali però non sono da intendersi come compartimenti stagni, in quanto si sovrappongono e comunicano fra loro grazie alla sperimentazione di forme espressive sempre nuove che mettono alla prova le teorie teatrali dell'autore. Il Tenjō sajiki si distingue dalle altre compagnie *angura*, almeno inizialmente e con l'unica eccezione di Higashi, poiché non è formato

¹¹ 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 *angura*, quindi *underground* e sotterraneo.

¹² Per riflettere l'enorme varietà delle opere prodotte dal Tenjō sajiki si preferisce qui seguire la suddivisione, basata sui testi della compagnia, che si trova in Sorgenfrei (2005: 36-37), privilegiandola rispetto a quella in quattro periodi comunemente utilizzata.

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 porta sul palco nani, donne-cannone, *bodybuilder* e 'fenomeni da baraccone' di vario genere che enfatizzano la spettacolarità e esibiscono una fisicità esasperata, 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*)¹³ 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 motto "tutti gli uomini sono attori",¹⁴ per il quale accoglie nel suo teatro i figli dello *iede*, mirando a un'ulteriore esaltazione del non-professionismo come forma di 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 nel già analizzato *Sho o suteyo* e in *Jidai wa sākasu no zō ni notte*. Nello stesso periodo Yokoo e Higashi abbandonano la compagnia,¹⁵ facendo di Terayama l'unica figura di riferimento rimasta nel gruppo. Nella terza fase (1969-1971) l'autore porta il distanziamento dal testo a livelli estremi attraverso una maggiore interazione con la realtà circostante, la quale viene teatralizzata per cercare di forzare i limiti del sistema-teatro e abbattere i confini tra realtà e finzione. È il periodo del "teatro fuori dal teatro" di *street play* come *Soromon*. La quarta fase (1971-1977) si sovrappone alla precedente condividendone numerosi elementi, tanto che lo *street play* più celebre — *Nokku* — viene realizzato in questi anni. Terayama continua inoltre a sviluppare il 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

¹³ "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 2014: 156 n. 23).

¹⁴ "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'." (Terayama in Ryder Ryan 1972: 88).

¹⁵ Higashi fonda nel dicembre del 1968 la propria compagnia, i Tōkyō Kid Brothers, con la quale tornerà a collaborare occasionalmente con Terayama. La sua opera *Ōgon batto* (La mazza dorata, 1970), grazie a un'efficace commistione di teatro moderno e *musical*, riscuote uno strepitoso successo in Giappone e all'estero, tanto da venire presentato a Off Broadway.

visione unitaria dello spettacolo, come avviene in *Mōjin shokan* (Lettere ai ciechi, 1973) e *Ekibyō ryūkōki* (Cronaca della diffusione della piaga, 1975). La quinta e ultima fase (1975-1983) è contraddistinta dall'uso di grandi spazi per le rappresentazioni, le quali arrivano ad avere una forma teatrale più tradizionale, anche a causa dell'aggravarsi della malattia dell'autore che torna a riflettere sui temi tipici del primo periodo della compagnia, con opere come *Shintokumaru* (id., 1978) e *Nuhikun* (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" (Terayama 1993: 11).

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 riscuote il medesimo successo la produzione di *Ōyama debuko no hanzai* (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 Niitaka 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*, allestito nel settembre 1967 allo ATSB e diventato ben presto uno dei classici del Tenjō sajiki.¹⁶ 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 lavorare sporadicamente con Terayama come

¹⁶ 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.

poster designer. Higashi rinuncia invece alla regia dell'opera a causa di contrasti con Maruyama e, dopo un'altra collaborazione, lascia la troupe nel 1968 per fondare i Tōkyō Kid Brothers. Terayama viene così portato a occuparsi anche della regia, pur lasciando occasionalmente il compito ai suoi più stretti collaboratori come Hagiwara Sakumi,¹⁷ Takenaga Mosei e, più tardi, Kishida Rio¹⁸ e J.A. Seazer. Per quanto rilevante, l'abbandono di Higashi non rappresenta un evento eccezionale per una compagnia che prevede un ricambio continuo, tanto che nei suoi quindici anni di attività vi si sono avvicendate oltre mille persone. Tra le sue fila hanno militato anche personalità poi divenute celebri 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 del Tenjō sajiki resterà comunque quello formato da Terayama, Kujō, Niitaka, Seazer, Tanaka Michi, Morisaki Henrikku e Kotake Nobutaka. Tuttavia, il caso di Higashi è particolare in quanto 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. Nonostante ciò la donna rimarrà nella compagnia fino alla fine, occupandosi dopo la morte dell'ex-marito di mantenere viva la sua eredità artistica.

In seguito alla scoperta, l'autore si trasferisce nella stessa palazzina della madre, con la quale torna a rafforzare 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 in qualità di 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 un primo piano dedicato a uffici e camerini. Il teatro viene inaugurato il 15 marzo 1969 con la prima rappresentazione di *Jidai wa sākasu no zō ni notte* e diventa in breve tempo "a mecca in Tōkyō's burgeoning underground-theater movement" (Sorgenfrei 2005: 40).¹⁹ Una canzone contenuta nell'opera, *Toki ni wa haha no nai ko no yōni* (Alle

¹⁷ (1946-) Uno dei membri fondatori del Tenjō sajiki, 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*.

¹⁸ (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).

¹⁹ Nel 1976, scaduto il contratto con il proprietario dell'edificio, il Tenjō sajiki 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.

volte, come una bambina senza madre, 1969), scritta da Terayama e cantata da Karmen Maki, diventa un *million seller* lanciando la cantante nel mondo discografico. Rappresenta inoltre l'apice di una delle tante carriere parallele di Terayama, quella di paroliere musicale, durante la quale ha scritto più di cento canzoni. Tra queste sono annoverati anche alcuni 'classici' come *Sensō wa shiranai* (Non conosco la guerra, 1967) dei The Folk Crusaders e *Kamome* (Gabbiano, 1968) di Asakawa Maki, cantante promossa proprio dall'autore con una serie di concerti al Sasoriza.

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 sajiki e il Jōkyō gekijō che porta Terayama e Kara a passare due notti in prigione.²⁰ Il rapporto tra due delle maggiori 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* (Un animale, 1963), gli fornisce consigli sull'opera di debutto e sembra avergli persino suggerito l'utilizzo del tendone (AA.VV. 1993: 176). 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 l'opera *Jagā no me* (L'occhio del giaguaro, 1985).

III.1.3 Il cinema

A partire dall'inizio degli anni Settanta il cinema acquista notevole rilevanza all'interno della carriera di Terayama. Dopo il primo esperimento nel 1960 con *Nekogaku* e un cortometraggio

²⁰ 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* Amando, di fronte al teatro di Terayama. I festeggiamenti però si trasformano in rissa quando decidono di entrare a '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, tra gli altri, in Nagao (1997: 247). Ne è presente anche una versione, probabilmente edulcorata, nelle memorie di Hatsu, testimone della scena (Terayama H. 1985: 123-125). Vi accenna l'autore stesso in TSNG IV: 396.

girato due anni più tardi — ma montato e distribuito solo nel 1969 — *Kanshū* (Criminale in gabbia, 1969), segue nel 1970 il primo lungometraggio, l'unico in 16mm. Si tratta di *Tomato kechappu Kōtei*, basato sul suo successo radiofonico *Otonagari*, rimontato l'anno seguente in due cortometraggi: uno omonimo e *Janken sensō* (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),²¹ e realizza, in co-produzione con l'ATG, il lungometraggio *Sho o suteyo*.

Dopo due anni di lontananza 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* (Il pugile, 1977), primo film per una *major*. Nell'arco di questi quattro anni Terayama realizza ben dodici cortometraggi che vanno a formare il nucleo teorico e sperimentale 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* (Rapporto sull'abbigliarsi a farfalla, 1974), agendo direttamente sulla pellicola in *Keshigomu* (La gomma per cancellare, 1977), trasformando lo spazio della proiezione in uno spazio performativo in *Nitōjo. Kage no eiga* (La donna a due testa – Film delle ombre, 1977), violando l'impenetrabilità dello schermo in *Shinpan* (Il giudizio, 1975, conosciuto anche con il titolo internazionale *Der Prozess*) e rimodellando il rapporto tra lo spettatore e lo schermo in *Rōra* (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* (Labirinto d'erba, 1979), episodio dell'*omnibus Collections privées* (id., 1979),²² e il suo film più bistrattato, *Shanghai ijin shōkan — Chaina dōru* (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

²¹ Richiama nella prima parte il nome della sua compagnia teatrale "Engeki jikkenshitsu" (Laboratorio teatrale) e nella seconda il simbolo, a lui caro, dell'aereo a propulsione umana.

²² 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.

Terayama dirige il suo ultimo lungometraggio, *Saraba hakobune* (Addio all'arca, 1984), che uscirà postumo, ma l'ultima opera legata al mondo delle immagini in movimento è un interessante esperimento con il nascente formato digitale. Si tratta di sedici video-messaggi che Terayama scambia con il poeta e amico Tanikawa, raccolti sotto il titolo di *Terayama Shūji & Tanikawa Shuntarō Bideo retā* (Video Letters, 1983) e interrotti bruscamente dalla prematura scomparsa 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 le sue regie siano concentrate negli anni Settanta, l'interesse per il cinema lo ha accompagnato per tutta la vita, a partire dall'infanzia, vissuta in un cinema di Aomori, per proseguire con l'intensa attività critica degli anni Sessanta, quando scrive numerosi articoli e saggi dedicati ad autori giapponesi e non. Da non sottovalutare, inoltre, sono le nove sceneggiature scritte per autori quali Shinoda e Hani, e l'influenza esercitata dal suo lavoro letterario, come dimostra l'utilizzo di sue poesie da parte di Matsumoto per accompagnare le immagini del cortometraggio sperimentale *Hahatachi* (Le madri, 1967). Infine, pur rientrando in maniera marginale nella New Wave propriamente intesa, la sua appartenenza a essa è ampiamente legittimata dalle tre opere coprodotte dall'ATG, la compagnia che ha contribuito maggiormente a questa stagione cinematografica.

III.1.4 Il successo internazionale

Tra gli eventi che rendono il 1969 un anno fondamentale nella carriera di Terayama c'è la prima trasferta all'estero della sua 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. Per il decennio successivo, però, Terayama rimarrà comunque la figura più riconoscibile all'estero tra quelle della sua 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

nel concetto di *gyakuyunyū* —²³ le sperimentazioni teatrali di Terayama non hanno goduto di questo privilegio, tanto da ricevere accoglienze tiepide da parte dei critici giapponesi per il primo decennio di attività (AA.VV. 1993: 120). Anche per questo la compagnia ha avuto sempre un occhio di riguardo per la partecipazione a festival o *tournee* all'estero, dove ha spesso riscosso ampi consensi. La prima trasferta tedesca segna infatti l'inizio di una fortunata stagione internazionale che porta il Tenjō sajiki a calcare i palcoscenici più prestigiosi già dall'anno successivo, quando 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 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 dell'*angura* giapponese) sui palcoscenici internazionali, tanto da portare Quadri a paragonare l'evento alla vittoria di *Rashōmon* (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. [...] È 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» (Quadri 1984: 251).

L'anno seguente il Tenjō sajiki è l'unica compagnia giapponese invitata alle Olimpiadi di Monaco, dove mette in scena *Hashire Merosu*, per poi portare *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 proficua collaborazione che legherà Terayama con il Mickery per un decennio; un'esperienza che rappresenta "the gateway to Terayama's success on

²³ "Until an artist gains recognition abroad, s/he is unlikely to win approval in Japan" (Stein 1986: 114).

the european experimental theater circuit” (Ridgely 2013: 300 n.6). Da questo palcoscenico partono infatti la maggior parte delle *tourn ee* europee della compagnia, una sorta di ‘seconda casa’ per Terayama che vi allestir  la ‘prima’ assoluta di *Ahen sens * nel 1972 e, l’anno successivo, quella di *M jin shokan* che poi viagger  anche 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.   questo il caso di *Aru kazoku no chi no kigen* (Le origini del sangue di una famiglia, 1973), messo in scena per la prima volta al prestigioso Festival di Shiraz, in Iran, dove l’accoglienza   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” (Khaznadar e De k 1973: 46).²⁴ Lo stesso anno partecipa a Parigi a un simposio con i maggiori drammaturghi internazionali che pu  forse dare la dimensione del successo di Terayama fuori dai confini giapponesi e della sua passione per la cultura europea, dalla quale   attratto pi  di ogni altra figura dell’*angura*: “At a time when other angura troupes were 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” (Goodman 2006: 435).

Nel 1975 porta *Ekiby  ry k ki* in Olanda, Belgio e Germania, mentre l’anno successivo torna di nuovo a Shiraz per presentare *Ah bune*.²⁵ Nel 1977, anno in cui   impegnato in una grande rappresentazione al Teatro Parco di Shibuya, in Svizzera e in Olanda viene allestita una mostra fotografica basata sul suo *Terayama Sh ji gens  shashinkan. Inugamike no hitobito* (Lo studio fotografico delle illusioni di Terayama Sh ji – 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 citt  di Olanda, Belgio e Germania, portando il Tenj  sajiki per la prima volta a Londra e poi in Italia, al Festival dei due mondi di Spoleto. Qui l’autore ne propone una versione rivisitata che si adatti alla struttura classica del Teatro Nuovo, in modo da avvicinare ulteriormente gli spettatori all’opera.²⁶ *Nuhikun* diventa in breve tempo la pi 

²⁴ Nello stesso articolo   presente un commento all’opera (Khaznadar e De k 1973: 48, 50).

²⁵ Qualche nota su questa *performance* si pu  trovare in Kirby (1976: 2-5).

²⁶ Di questa esperienza ne ha scritto diffusamente la stampa italiana. Si citano qui: Aggeo Savio, “Un inferno domestico”, *L’Unit *, 8 luglio 1979; Roberto De Monticelli, “Le macchine della crudelt  fabbricano servi e padroni”, *Il Corriere della Sera*, 9 luglio 1979; Gianni Manzella, “Istruzioni alla Servit . Giochi violenti tra notte e nebbia del Giappone”, *Il Manifesto*, 15 luglio 1979; Rita Cirio, “Spettatori in scatola”, *L’Espresso*, 5 agosto 1979.

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 affermare che Terayama sia infine riuscito a realizzare 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 [*sekai no Terayama*]” (Terayama H. 1985: 110).

III.1.5 *Il rapporto con lo Zenkyōtō movement e la rappresentazione del crimine*

In corrispondenza della stagione teatrale più fortunata per Terayama — tra il 1968 e il 1972 — in Giappone montano le proteste degli studenti, caratterizzate da una violenza sempre maggiore. Pur portando avanti la sua istanza fortemente a-politica, nel senso di una non adesione a movimenti o partiti riconosciuti, Terayama è parte del fermento politico del tempo, tanto che i suoi *street play* possono intendersi come variante performativa delle manifestazioni studentesche per le strade di Shinjuku. Occasionalmente l'autore viene anche coinvolto in prima persona: partecipa a festival culturali giovanili, tiene conferenze nelle università occupate e scrive addirittura un *reportage* dalla Tōdai subito dopo il celebre sgombero dell'aula magna Yasuda (Terayama 1969: 20). Tali attività non vanno tuttavia lette come un appoggio alla causa dello *Zenkyōtō movement*, quanto piuttosto come un “support for youthful rebellion against adult authority” (Sorgenfrei 2005: 42). In questi anni di intensa militanza, infatti, Terayama si aliena sia le simpatie degli studenti sia quelle dei nazionalisti, soprattutto dopo la realizzazione nel 1970 del film *Tomato kechappu Kōtei*, una parabola distopica dalle molteplici letture. La storia di bambini (gli studenti) che sovvertono l'ordine costituito degli adulti (lo Stato) solo per replicare un sistema uguale se non peggiore, può facilmente fare riferimento alla deriva violenta del movimento studentesco. D'altro canto rappresenta anche un chiaro avvertimento contro i pericoli legati ai regimi totalitari e nazionalistici, come è evidente dai simboli di impronta nazista utilizzati dai bambini.

Nelle proteste di fine anni Sessanta Terayama legge una fondamentale perdita d'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. Per l'autore, però, marciare uniti per le strade o lanciare pietre alla polizia non sono azioni efficaci allo scopo e il mancato raggiungimento di qualsiasi risultato concreto da parte degli studenti dimostrerebbe proprio l'inutilità di tali gesti

(Senda 1983: 15). 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.

Proprio il rapporto con la violenza e il concetto di crimine sono fondamentali per la sua riflessione sul presente e costituiscono una parte importante del pensiero teorico di Terayama che, nel suo classico stile provocatorio, 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 [*ei-yū*] ovunque” (Terayama in AA.VV. 1993: 86), come per esempio avviene in guerra. In qualunque altro caso colui che uccide un essere umano è considerato un assassino e, di conseguenza, punito dallo Stato stesso. Terayama si interroga quindi sulla natura del concetto di crimine e sulla sua rappresentazione, arrivando a concepire un interessante parallelo tra realtà e finzione che può far luce anche sui suoi esperimenti teatrali più estremi. L’autore si chiede, infatti, quale sia la differenza tra uno yakuza ricercato dalla polizia e respinto dalla società e un criminale che si macchia degli stessi reati 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, in AA.VV. 1993: 88). Terayama ha analizzato l’incidente di Asama proprio da questa prospettiva, per la quale i membri del Rengō sekigun non riconoscendosi nel Giappone contemporaneo — che anzi rappresenta il nemico da combattere — agiscono per un Paese ideale che esiste solo nelle loro aspirazioni. Per tale motivo i militanti non possono essere riportati 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 altrettanto vano 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. Pur ipotizzando la realizzazione del sogno politico dei militanti, si tratterebbe quindi di una rivoluzione parziale, incapace di apportare cambiamenti strutturali al Giappone. Esattamente come messo in scena in *Tomato kechappu Kōtei*, gli studenti hanno infatti 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” (*ningen no kakumei*, AA.VV. 1993: 87).

Il definitivo rifiuto a prendere una posizione politica esplicita si realizza poi alle Olimpiadi di Monaco del 1972, quando Terayama non accetta 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, ovvero da un punto di vista meramente estetico, il suicidio di Mishima, così come avviene poi 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 appaiono sempre piuttosto distaccate 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 siano stati posizionati dalla polizia (e dai media che seguono l'evento) 'al di fuori' della legge, in un mondo finzionale. La loro funzione diventa così quella di 'educare' gli spettatori che seguono in tutta sicurezza lo 'spettacolo' da casa, in modo tale che "per coloro che guardano non sia altro che un telefilm [*tada no terebi dorama*]" (Terayama 1993b: 11). Un concetto simile torna anche nel saggio su Okamoto Kōzō, l'attentatore di Tel Aviv, apprezzato per aver trasformato la politica in 'finzione', ennesima testimonianza di come "he continually demonstrated his penchant for seeking escape from conventionally accepted social behaviour through imagination and fantasy" (Sorgenfrei 2005: 47).

III.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 una serie di attività 'collaterali' che Terayama continua incessantemente a portare avanti, la sua salute ne risente e comincia rapidamente a peggiorare nel 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* (Cent'anni di solitudine, 1981), personale rivisitazione del romanzo di Gabriel García Márquez. Lavora fino all'ultimo per 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 alla prima

edizione del Toga Festival organizzato da Suzuki Tadashi, contribuendo alla realizzazione del primo festival teatrale interculturale del Giappone, nello spirito di un “festive community theater” (Carruthers e Takahashi 2004: 48). Terayama vi presenta con grande successo *Nuhikun*, ma l’ultimo spettacolo da lui diretto è *Remingu. Kabe nuke otoko* (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, con la pubblicazione sullo “Asahi shinbun” dell’ultima poesia, scritta a pochi mesi dalla scomparsa, *Natsukashi no wagaya* (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 / 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» (Terayama in Ruperti 2014: 185).²⁷

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 per formare il Ban’yū inryoku (Gravitazione universale) che mette in scena le opere dell’autore e quelle dei suoi collaboratori, con J.A. Seazer alla regia. 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: “lo 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 sufficiente [*Watashi no haka wa, watashi no kotoba de areba, jūbun*]” (Terayama 2000: 60). Sul suo sepolcro una scultura in marmo di Awazu Kiyoshi rappresenta

²⁷ Traduzione di Bonaventura Ruperti. Apparso originariamente in Terayama (1982).

un libro aperto.

III.2 LE TEMATICHE RICORRENTI DEL TERAYAMAGO

III.2.1 (Ri)costruzione di una famiglia: il rapporto con la figura materna

Uno dei *fil rouge* emersi dalla biografia di Terayama è il rapporto con la madre, divenuto sin da subito uno dei principali motivi di riflessione nella sua opera, a partire dalla poesia, passando per radio, fotografia e teatro, per giungere infine al cinema, dove trova l'elaborazione più matura nel film *Den'en ni shisu*. Nonostante la tematica venga sviluppata soprattutto nella sua produzione degli anni Sessanta, non mancano esempi più tardi come il film sopracitato, il mediometraggio *Kusa meikyū* o, per il teatro, *Shintokumarū*. Per tracciare le coordinate del *Terayamago*, il sistema transmediale elaborato dall'autore all'interno della propria opera, appare quindi opportuno iniziare proprio da questo aspetto.

La presenza-assenza della figura materna domina già la sua produzione poetica giovanile, corrispondente proprio al periodo in cui Hatsu si trasferisce per lavoro in Kyūshū, lontana dal figlio. Per questo sono frequenti gli *haiku* nei quali compare la parola *haha* (madre), come ad esempio "Mamma dovrebbe arrivare / finché i fiori d'altea / fioriscono sui binari" (Terayama in Ruperti 2014: 152).²⁸ Nei versi del periodo prevale, nei confronti della madre, un sentimento di nostalgia; il giovane Shūji associa spesso la sua figura a quella di 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" (Terayama in Ruperti 2014: 152).²⁹ Terayama trova nella poesia il modo di esprimere i suoi sentimenti nei confronti di un distacco che, a una così tenera età, non può che essere avvertito in maniera traumatica.

Il rapporto con la madre si evolve però con il passaggio da un medium all'altro, andandosi a configurare in maniera sempre più problematica e contraddittoria, come se il giovane, per quanto lo desidera, sia impossibilitato a staccarsi dalla donna, 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 (Sorgenfrei

²⁸ *Haha kuru beshi / tetsuro ni sumire / saku made wa*. Da questo passaggio in poi tutte le poesie riportate da Ruperti (2014) sono tradotte dallo stesso Bonaventura Ruperti, in caso contrario sono traduzioni dell'autore.

²⁹ *Take o kosu / homugi no naka no /haha e yukamu*.

2005: 59-62),³⁰ seppure Terayama affermi di identificarsi maggiormente con il mito di Oreste (Terayama 1983b: 44).

Tuttavia questa tematica, così come quelle che saranno prese in considerazione successivamente, non sarà analizzata per fornire una lettura di tipo biografica alle opere dell'autore, ma per elaborarne l'evoluzione nel passaggio da un medium all'altro. Ricercando rimandi e connessioni, si tenterà di formalizzare un sistema transmediale che dimostri 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 dei differenti mezzi espressivi. È importante a questo proposito ricordare che, pur partendo da questioni biografiche, la più grande innovazione portata da Terayama nel mondo dei *tanka* è stata l'*auto-fictionalizzazione* del sé (Senda 1983: 10). Nelle sue poesie l'autore non dà espressione al proprio io interiore, ma esalta la capacità dell'arte di creare una realtà alternativa che Terayama definisce *kanōsei fikushon* — una finzione possibile, ma non per questo meno 'reale' — 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» (Terayama in Ridgely 2010: 29).

I costanti tentativi da parte dell'artista di scardinare i confini dei media — cercando di mostrarne i limiti per poi superarli — consente la creazione di un sistema transmediale che rende il passaggio

³⁰ 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 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.

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 all'interno della sua opera, è opportuno partire dalle parole dell'autore stesso:

«Di solito, quando si chiede quale sia la cosa più importante a questo mondo, si risponde con 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. Non mi 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 affetto che contiene una tristezza intollerabile [*yarikirenai yōna, awaresa o fukunda aijō*]. L'amore per i figli è puro e commovente sia nelle madri cattive sia in quelle buone. Perciò nascono numerosi drammi. La madre è un dramma infinito [*Haha to iu mono wa, mugen no dorama nan da yo*]» (Terayama in Terayama H. 1985: 186-187).

Terayama è attratto dal legame madre-figlio in quanto lo considera il rapporto più forte al mondo, quello dal quale possono nascere infinite possibilità drammaturgiche. Avendo vissuto in gioventù in una famiglia 'sgheмба', alla quale 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), definito dai legami di sangue e 'ufficializzato' da documenti 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*, Terayama 1983b: 42), 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 troverà poi quella famiglia che non ha mai avuto con la fondazione del Tenjō sajiki (Nishidō 2015: 239), nel quale accoglie *fūten*, figli dello *iede* e giovani senza alcuna esperienza teatrale che condividono però con lui un vissuto simile, come evidenziato nel caso di *Sho o suteyo*. L'avvento di una società moderna di tipo capitalistico a partire dagli anni Cinquanta ha naturalmente influenzato questo slittamento percettivo riguardante la famiglia, tanto che non sono rare opere di drammaturghi *angura*

ambientate nel periodo antecedente alla guerra. Per Terayama la famiglia giapponese è stata spogliata della maggior parte delle funzioni che ricopriva fino all'inizio del Novecento, delegate ad altre istituzioni nella società coeva. 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, con una conseguente esclusione della componente sentimentale. Tale 'sdoganamento' del sesso eterosessuale lo ha fatto diventare stereotipato e 'manieristico', perciò Terayama si dimostrerà maggiormente interessato a esplorare quello omosessuale o particolari forme feticiste (Terayama 1991: 22).

III.2.2 *Obasute: un'applicazione del Terayamago*

Analizzando l'evoluzione del rapporto con la figura materna attraverso i vari media, si può notare come 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, donandogli probabilmente la sua forma poetica più matura. Uno dei versi più celebri, nonché 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?" (Terayama in Ruperti 2014: 152).³¹ Emerge nel *tanka* il tema dell'*obasute* (o *ubasute*), ovvero del "gettare le donne anziane", in Terayama sempre riferito alla figura materna. Questo termine individua una pratica che la leggenda racconta venisse messa in atto in tempo di carestia o di difficoltà e che consiste nell'abbandonare un membro anziano della famiglia 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* (Le canzoni 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* (Racconti di Yamato) e nel *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e

³¹ *Daikumachi teramachi komemachi hotokemachi rôbo kau machi arazuya tsubame yo*. Originale in Terayama (1992: 115).

moderne). Di nuovo nel XV secolo, Zeami, uno dei più grandi drammaturghi di teatro *nō*, dedica al tema un'opera intitolata semplicemente *Obasute* (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 appartenga soprattutto alla sfera della leggenda (Yoshikawa 1998, Yamaguchi 1974), 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 traccia per la prima volta in uno dei saggi raccolti poi in *Gendai no seishunron*, intitolato esplicitamente *Obasute no susume: Okāsan no shitai no shimatsu* (Incoraggiamento all'*obasute*: la sistemazione del cadavere della madre, 1962), nel quale Terayama consiglia ai giovani di separarsi dai genitori prima di legarsi troppo a loro e diventarne dipendenti. La pratica viene poi affrontata in maniera più diretta in *Yamanba* (La strega della montagna, 1964),³² 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 a far circolare il nome di Terayama in Europa. In *Yamanba* l'autore inverte la narrazione tradizionale — per la quale è la moglie a incitare il marito a 'gettare' la madre — facendo scoprire al protagonista che, nel suo villaggio, l'*obasute* è una condizione necessaria affinché possa prendere moglie. Quando quest'ultima si rifiuta però di consumare il matrimonio, tradendo allo stesso tempo il coniuge, la colpa per aver abbandonato la madre torna a perseguire l'uomo. Tuttavia Terayama non è soddisfatto del risultato finale, in quanto:

«il problema della vitalità in eccesso [*yojō seimei*] 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 [*kindaishugi*]» (TSNG II: 346).

Il tema dell'*obasute* percorre trasversalmente tutti i media utilizzati da Terayama e appare infatti a teatro già in *Aohige* (Barbablù, 1968), opera appartenente al primo periodo del Tenjō sajiki, una

³² 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).

sorta di rielaborazione dei temi di *Yamanba*: “nell’adattamento per il teatro ho provato a esaminare di nuovo il problema della vitalità in eccesso, creando un personaggio occidentale chiamato Barbablù che viene messo a confronto con il protagonista” (TSNG II: 346). Il personaggio di Barbablù, che acquista anziane donne per farne della carne da servire ai suoi ospiti, sostituisce narrativamente la montagna, offrendo così la possibilità di salvare la madre al protagonista Hansuke. L’uomo, infatti, dopo non essere riuscito a sedurre la moglie come nel *radio drama*, si pente e decide di sottrarre l’anziana a Barbablù nascondendola nel villaggio. Quando però la donna esce allo scoperto per denunciare il tradimento della moglie, 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 e di non essere riuscito a elaborare criticamente il tema 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’)” (Ridgely 2013: 294). Terayama dimostra così, nel passaggio tra i media, di essere in grado di trasformare e approfondire la tematica in questione utilizzando gli strumenti specifici del medium. In questo caso si avvale di una delle caratteristiche principali del suo teatro e dell’*angura* in generale: il superamento delle forme moderne (teatrali e non solo), attraverso una rielaborazione critica del premoderno.

Una volta trasposto sullo schermo cinematografico, *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. Rispetto agli altri esempi, nel film Terayama mette in luce in chiave satirica una contraddizione fondamentale insita nel figlio-agente — e quindi nella gioventù giapponese — ovvero che la necessità di staccarsi dai propri genitori è sempre accompagnata dall’incapacità di farlo, tanto per questioni emotive, quanto egoistiche. A dimostrazione di ciò la figura del figlio-agente diventa sempre più passiva 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, dalla quale emerge con forza crescente l’incapacità dei figli di assumersi le proprie responsabilità a causa di dubbi personali. 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 nel *radio drama*, dove 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” (Ridgely 2010: 146). Al contrario di *Yamanba*, il *tanka* riesce quindi a palesare quel problema legato alla modernità per il quale la famiglia viene distrutta 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 l'anziana una prima volta, è costretto a 'gettarla' di nuovo per ordine degli abitanti del villaggio. Quella del protagonista diventa quindi un'azione guidata da agenti esterni che lo riducono alla passività e ne annullano l'individualità. In *Sho o suteyo*, infine, l'unica azione compiuta effettivamente dal padre di Eimei è quella di chiamare il prete (un passaggio neppure mostrato dal film), ma per tutta la durata della 'compravendita' egli rimane in silenzio, arrivando perfino a negare il proprio coinvolgimento, in una totale de-responsabilizzazione che si riflette anche nella sua incapacità di relazionarsi 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 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 costituiscono 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 impiegato 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 propria dell'autore quella di aver creato numerosi lavori teatrali nei 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 adoperato 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*, ritenuta 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 Yamatarō³³ 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 sulle montagne la madre Ogin (interpretata da un attore di sesso maschile). Il tutto avviene alla costante presenza dei *kuroko*, sul palco e in platea (dove terrorizzano ripetutamente gli spettatori), che muovono i personaggi con dei fili immaginari — come delle marionette del *bunraku* — rendendo esplicito il meccanismo meta-teatrale dell'opera. Yamatarō, guidato dai *kuroko*, abbandona Ogin 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, ma viene fermato dal suo *kuroko*, con il quale inizia una strenua lotta che si conclude con l'uccisione del 'marionettista': "Recidendo i fili dei *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" (Terayama 1972: 127). La rappresentazione si chiude con una serie di monologhi nei quali gli attori gettano la maschera dei personaggi e distruggono il set, insieme alla finzione teatrale.

³³ Interpretato nelle prime versioni da Sasaki Eimei, il protagonista di *Sho o suteyo* entrato stabilmente nel Tenjō sajiki.

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, sviluppare in maniera compiuta le tematiche principali tipiche della prima fase della compagnia. Il conflitto con la madre, però, appare irrisolto, in quanto se da un lato Yamatarō non la abbandona completamente, dall'altro non si pente della sua azione iniziale. Tuttavia ciò che interessa qui constatare è 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" (Sorgenfrei 2005: 85). Terayama mette così in scena la sua concezione della famiglia come istituzione predeterminata, utilizzando espedienti tipici del medium. In questo caso, i *kuroko* della tradizione teatrale rappresentano quelle forze esterne che guidano la creazione delle relazioni fittizie tra i personaggi-famiglia, ma la funzione che svolgono permette soprattutto di abbattere i confini del medium di appartenenza.

III.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 'deviante' della sessualità, 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. Ricordando la citazione di Terayama riguardante la sua concezione del sesso eterosessuale nella società moderna, non deve 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 *en travesti* interpretato dal reale travestito Maruyama Akihiko, così da far risaltare il tema principale dell'opera: “the satire of sadistic gendering of children by parents within a totalitarian family structure, and the call for gender to be recognized as a contract-based prerogative of the individual” (Ridgely 2010: 111). Marie, infatti, tiene in ‘ostaggio’ nella sua casa il figlio Kin’ya (naturalmente adottato), educandolo alla vita con delle audiocassette che gli fa ascoltare mentre lei è fuori con uno dei suoi uomini. Al giovane è impedito ogni contatto con l'esterno, ma un giorno, mentre è da solo, arriva nella casa un'affascinante “Ragazza-farfalla” che cerca di convincerlo alla fuga e all'iniziazione sessuale. Kin’ya, però, è talmente dipendente e succube della madre da strangolare la giovane e ucciderla.³⁴ Al suo ritorno, Marie veste e trucca Kin’ya da donna, sancendone la definitiva trasformazione.

La “Ragazza-farfalla” e Yamabuki rappresentano le tipiche antagoniste femminili del personaggio della madre e sono spesso ritratte da 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'elaborazione originale 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 però questo sentimento atavico secondo la propria sensibilità, rendendo tali figure sessualmente desiderabili ma, in ultima istanza, irraggiungibili e portatrici di morte. L'uomo è portato alla rovina in quanto controllato ‘fisicamente’ 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.

³⁴ Questo avviene nella prima versione giapponese dell'opera. In quella portata in scena a New York nel 1970, invece, è Kin’ya a essere ucciso dalla “Ragazza-farfalla”, per poi essere ‘resuscitato’ da Marie.

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” (Khaznadar e Deák 1973: 48). Così come avviene per molte immagini poetiche e simboliche in Terayama, anche le antagoniste delle madri tornano, costantemente rielaborate, da un medium all'altro. Al cinema, in particolare, acquisiscono 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 che nel primo veste i panni di una prostituta e, nel secondo, quelli di una infanticida impazzita. La donna-vampiro ritorna anche nel mediometraggio *Kusa meikyū*, dove viene definita una “ninfomane” (*irokichigai*, TSNG VI: 184) che, come le due sopracitate, violenta il giovane protagonista, in un'esperienza per lui 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, tale sviluppo riflette il pensiero di Terayama per il quale “l'amore è un rapporto incestuoso [*kinshin sōkan*]” (Terayama in Senda 1983: 14). Si è già accennato a come l'incesto, soprattutto nel cinema del 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[s] the boy's (and, by extension, Terayama's) search for a normative male identity and gendered social role outside the house” (Sorgenfrei 2005: 67).

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 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 vogliono evitare riferimenti autobiografici, è utile ricordare come Terayama affermasse che Hatsu fosse figlia illegittima e che da questa ‘contaminazione’ derivasse una certa instabilità mentale. La madre soffriva infatti di improvvisi moti di rabbia e reazioni violente, come dimostrerebbe l’incendio appiccato alla casa del figlio (Terayama 1983b: 43).³⁵ L’autore temeva che tale condizione fosse ereditaria, come se si trattasse del marchio che contraddistingue una stirpe ‘corrotta’, dal quale si può ipotizzare l’origine del suo “desire or need to cut off the contamination at its root” (Sorgenfrei 2005: 41). 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’aura divina dell’essere, il quale viene letteralmente mosso da forze esterne al dramma (i *kuroko* sono invisibili in scena). Inoltre, anche in questo caso Terayama attinge a elementi della tradizione teatrale premoderna e li rielabora nella contemporaneità, non solo attraverso la 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*, nel quale “an observing character of the present evokes the ghost of one long dead, drawing the restless spirit into the world of the living” (Sorgenfrei e Terayama 1994: 165). Terayama adatterà poi per lo schermo una storia simile: nella seconda parte di *Den’en ni shisu* la donna interpretata da Niitaka Keiko viene espulsa dal villaggio, costretta a uccidere il figlio ‘impuro’ e condotta infine alla pazzia.

Se la presenza di figure femminili con determinate caratteristiche è una costante nell’opera dell’autore, quella del padre, ‘terzo pilastro’ mancante nella vita di Terayama, è invece connotata da un’assenza che, come la nostalgia per la lontananza della madre, compare sin dalle poesie giovanili: “Padre / soldato scomparso / dalle grandi orecchie! / M’astengo in ascolto / dei flutti in tempesta a primavera” (Terayama in Ruperti 2014: 150).³⁶ Tuttavia, la mancanza della figura paterna non viene riconosciuta da Terayama come una fonte d’ispirazione importante per la 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’ (Senda 1983: 12). Il riferimento

³⁵ Terayama racconta che sua nonna venne violentata dall’uomo presso il quale prestava servizio e da questa violenza era nata Hatsu (Terayama 1983b: 43).

³⁶ *Mimi ōkina ippeisotsu no naki chichi yo haru no dotō o kiki sumashi imu*

principale 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 la figura dell'uomo si è indebolita, si assiste a un generale rigetto del ruolo patriarcale che Terayama intende anche come fuga dalla paternità, alla quale sostituisce l'esperienza collettiva del Tenjō sajiki per vivere una sorta di 'eterna giovinezza' (Terayama 1991: 185).³⁷ 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 trattate in relazione al personaggio della madre. Le poche volte che questi personaggi sono presenti — come in *Sho o suteyo* — si dimostrano deboli, incapaci di relazionarsi con i figli e sessualmente dominati dalla controparte femminile. Il loro indebolimento ha infatti portato a una sorta di ribaltamento delle logiche di potere nella sfera sessuale, in passato considerata privilegio dei padri.

L'assenza della figura paterna si può manifestare materialmente in simboli come l'orologio a parete — analizzato più avanti — o può rappresentare uno stimolo alla ricerca di un succedaneo per qualcosa che si è perso, come in *Garigari hakase no hanzai*, nel quale gli spettatori vagano per le varie stanze allestite sul palco, mentre il Dottor Caligari del titolo non compare mai in scena. Al pubblico di *Ahen sensō*, invece, 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 sulla mancanza di un 'padrone', riportando nuovamente il discorso sull'Imperatore. Per Terayama, infatti, il racconto di questa assenza serve anche per esplicitare il *tennōsei kokka* (Stato del sistema imperiale) attraverso una situazione familiare 'sghemba' che diventa metonimia per la nazione (Senda 1983: 14), in grado di spiegare il profondo rancore che esiste tra genitori e figli di questa generazione.

III.2.4 Aomori: il luogo natio che non c'è (più)

L'approccio transmediale dell'autore si riflette anche in una concezione sincronica della Storia e del tempo, contrapponendola al modello 'classico', diacronico e lineare, attraverso un processo di rielaborazione della memoria. Da questo punto di vista, l'inquadramento di molte sue opere in un

³⁷ Terayama non ha avuto alcun figlio. Durante il matrimonio Kujō è rimasta incinta una volta, ma la gravidanza si è conclusa con un aborto spontaneo.

contesto spaziale e temporale ben preciso — lo Aomori dell’anteguerra — ha un ruolo fondamentale, poiché in esso convivono ricordi d’infanzia, tradizioni e leggende. La ricostruzione ‘mitica’ di Aomori è condotta da Terayama a partire dalle sue poesie, nelle quali vengono fissati i primi elementi caratteristici poi consolidati in *terebi* e *rajio dorama*. Successivamente l’autore li materializza 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 di ambientare molti lavori nel luogo dove Terayama ha effettivamente trascorso l’infanzia non deve essere letta come un riflesso (solamente) autobiografico, in quanto questo implicherebbe la definizione della propria identità, mentre l’autore sembra voler dimostrare esattamente l’opposto. 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, una convinzione ribadita in altra forma anche a pochi mesi dalla scomparsa con *Video Letters*. La scelta di Aomori appare quindi legata soprattutto alle maggiori possibilità drammaturgiche che esso gli fornisce, esattamente come avvenuto per l’esplorazione del rapporto con la madre.

La ricchezza ‘espressiva’ di Aomori è influenzata anche da elementi esterni al mondo poetico dell’autore, da rintracciare nel momento storico di riferimento. 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’Esposizione universale di Ōsaka del 1970. Questa strategia mira anche a ricostruire l’identità giapponese nel dopoguerra, facendo appello al ritorno a delle presunte origini comuni 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 Tarō³⁸ e definitivamente consolidata dall’immenso successo della campagna pubblicitaria “Discover Japan” per Japan Railways, subito dopo l’Expo.³⁹ Tra le regioni più coinvolte da questo punto di vista vi è quella settentrionale del Tōhoku che viene resa

³⁸ (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.”

³⁹ Campagna pubblicitaria elaborata dalla Dentsū e durata sei anni a partire dall’ottobre 1970. Considerata la più influente della storia pubblicitaria giapponese è stata oggetto di un’estesa analisi in Ivy (1995: 34-65).

oggetto di una nuova ‘mitizzazione’ tra gli anni Sessanta e Settanta. Grazie alla presenza dell’*Osorezan*⁴⁰ e di un fiume identificato come il *Sanzu no kawa*,⁴¹ diviene infatti terra di pellegrinaggi buddhisti che contribuiscono a uno slittamento 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 – segnati da un sentimento ambivalente di nostalgia e disincanto — che sviluppa costantemente fino a culminare nella rappresentazione fornita in *Den’en ni shisu*.

Terayama gioca con la 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 spesso dai *tanka* al teatro, dai *rajio dorama* al cinema. Per la radio 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* (Il Monte della Paura, 1962) e *Inugami aruki* (L’*inugami* in cammino, 1963). I tre elementi folklorici presenti nei rispettivi titoli diventeranno poi i nuclei principali “con i quali ho voluto verificare l’essenza indigena [*dochakushoku no jittai*] che mi ha corroso [*shinshoku*] profondamente” (TSNG II: 346). 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 si avvalgono dell’immaginario popolare di un passato premoderno al fine di trascendere il presente. 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

⁴⁰ 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 e si conclude con la “Spiaggia del Paradiso” (*Gokuraku-hama*), sulle sponde del vicino lago Usori. Una volta all’anno le *itako* del Monte Osore si riuniscono per mettersi in contatto con le anime dei defunti. Ha un ruolo importante nella simbologia di Terayama che lo associa anche all’*obasute*.

⁴¹ 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 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.

performative tradizionali come *kabuki*, *bunraku*, *naniwabushi* e *sekkyōbushi*,⁴² satura il palco di personaggi e oggetti appartenenti a un recente passato che andava scomparendo. Il suo è un immaginario apparentemente sospeso nel tempo, che unisce miti ancestrali a oggetti moderni, ma lo si può collocare approssimativamente nei primi due decenni 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 da donne 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 universo coerente sono *Kusa meikyū* e, soprattutto, *Den'en ni shisu*. L'elaborazione di un mondo *altro*, immaginario e immaginifico, permette quel "superamento dell'io" (*watashi no chōkoku*, Senda 1983: 9) 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 un luogo fisico, per sconfinare poi in quello puramente 'metafisico' di *Saraba hakobune*.

III.2.5 La rivalsa dei *misemono* e l'elogio della 'diversità'

Un'altra tematica sulla quale è opportuno soffermarsi, tipica soprattutto del suo teatro, è la "rivalsa dei baracconi delle meraviglie" ovvero, nel linguaggio di Terayama, 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" (Ishii 2004: 23). Al paludato mondo dello *shingeki* — ormai copia del teatro europeo e troppo lontano 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. Tale aspetto accomuna l'autore a Kara Jūrō, entrambi infatti hanno subito il fascino e il potere

⁴² Racconti orali di morale buddhista. Tuttavia già nel periodo Edo diventano una particolare forma di teatro dei burattini scevra da insegnamenti religiosi.

sovversivo del primo *kabuki*, quello dei *kawara kojiki*, un tipo di intrattenimento popolare di epoca Edo di cui fanno parte artisti di strada, acrobati, domatori e incantatori, i quali vengono esclusi dalla vita comunitaria e relegati nei luoghi liminali, ma vitali, dei villaggi. Terayama riporta così nella contemporaneità la componente di spettacolarità (*supekutakurusei*) e di trivialità (*yahisa*) tipica di quelle rappresentazioni, rielaborandola in ottica sperimentale (Nishidō 2015: 328).

Sorgenfrei individua quattro momenti storici 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 da lei denominato “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” (Sorgenfrei in Scholzcionca e Leiter 2001: 270). Questo vale tanto per il *kabuki* nel XVII secolo, quanto per l’*angura* nel dopoguerra, creando così una connessione temporale tra le due forme teatrali. In entrambi i casi la riforma 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 nella sua opera.

Il recupero della tradizione dei *misemono*, e del folklore giapponese in generale, gli ha permesso di porsi nella prospettiva degli emarginati e degli *outsider*, attraverso i quali può trattare aspetti anomali e irrazionali dell’uomo e della società, accentuando la componente scandalistica su cui si basa gran parte del suo teatro. Terayama, d’altro canto, è vicino a queste figure anche perché 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 all’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 fa accogliere il pubblico da 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 attratto (Sorgenfrei in Scholz-Cionca e Leiter 2001: 277). Tuttavia l'intenzione originaria di Terayama è quella di "dare a *Aomori ken no semushi otoko* quell'aura lugubre e sanguigna [*insan to chi no nioi*] che il *kabuki* aveva perso" nel periodo Meiji (TSNG II: 348), 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*, della 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" (TSNG II: 349). La struttura narrativa diventa esile e frammentaria, il realismo viene bandito dalla scena 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" (*sei no obake*, TSNG II: 349).

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 irrisolta, metafora dello smarrimento nella ricerca di quella personale e nazionale. Sessualità 'devianti' sono quella incestuosa del gobbo di Aomori e quella dirimpiente delle *debuko*, ma vengono esplorate anche in *Shinjukuhan Senichiya monogatari* (Le mille e una notte di Shinjuku, 1968) con la figura delle *Misu Toruko* nelle case di piacere (prostitute dei bagni turchi), e in *Hoshi no Ōjisama* (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 [Kin'ya] 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 sexual identity leads to doom» (Sorgenfrei in Scholz-Cionca e Leiter 2001: 280).

Nell'opera di Terayama i confini (di tutti i generi) sono spesso presenti solo per essere poi abbattuti. Anche la sessualità ambigua viene quindi sfruttata per la 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 individui 'in grado' di diventare omosessuali (Terayama 1983b: 249), ai 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 importante anche l'apporto dei *lesbian bar* del distretto, ad esempio 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 esemplificativa del *misemono no fukken* e, allo stesso tempo, della ricerca della propria identità in relazione alla confusione sessuale. Questa "favola della finzione che collassa" (*kuzure ochita kyokō no dōwa*, TSNG IV: 397) è uno dei primi lavori a elevare tale confusione anche sul piano della finzione teatrale, in quanto porta sul palco i veri travestiti di Shinjuku e si conclude con un finale meta-riflessivo nel quale la protagonista scende tra il pubblico rivolgendogli domande su se stessa e sullo spettacolo in cui sta recitando (Itō 2010: 46).

III.3 UN PROGETTO IN PERENNE DIVENIRE: DEN'EN NI SHISU

III.3.1 Introduzione ai quattro lavori omonimi

Il sistema transmediale di Terayama raggiunge probabilmente l'apice in *Den'en ni shisu*,⁴³ nel quale rielabora compiutamente le sue tematiche ricorrenti, quali i rapporti familiari, la nostalgia per il paese natio e la funzione dei *misemono*, producendo un tentativo di ri-definizione dei concetti di

⁴³ 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".

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 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* (Incoraggiamento ad abbandonare il luogo natio. Morire in campagna, 1962). Nel 1965 l'espressione diventa il titolo della sua terza raccolta di *tanka*, mentre nel 1974 viene prodotto il film — terzo lungometraggio di Terayama e sua seconda collaborazione con l'ATG — che 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” (Ridgely 2010: 140). *Den'en ni shisu* può essere preso a modello del *Terayamago* in quanto non coinvolge soltanto i quattro progetti omonimi (saggio, *terebi dorama*, poesia e cinema), ma ingloba 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* del 1962, prodotti quasi in contemporanea 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 da 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 mug* (Sangue e orzo, 1962) e Terayama la definisce “il mio libro delle domande” (*watashi no shitsumon no sho*, Terayama in Kuritsubo 2003: 172), 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), *Inugami*, *Yamanba*, *Komoriuta* (Ninna nanne), *Iedesetsu* (Racconti sullo scappare di casa) e *Terayama Setsu no denki* (Biografia di Terayama Setsu, alter ego della madre). Caratteristica fondamentale del volume è lo *hankashūsei* (Kuritsubo 2003: 148), 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*. Nonostante venga definito una “raccolta di *tanka*” (*kashū*), il volume contiene nella 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” (Ridgely 2010: 142-143), 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 [*hitori no seinen no jijoden no keishiki wo karita kyokō de aru*]. Per liberarci dall’incantesimo della Storia dobbiamo innanzitutto liberarci dei ricordi personali. In questo film, attraverso il ‘tentativo di revisione dei ricordi’ [*kioku no shūsei no tameshi*] di un giovane, ho voluto cercare il luogo natio [*zaisho*] dell’identità del giovane stesso (e contemporaneamente il nostro)» (TSNG VI: 358).

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 abbellimenti, il regista prova una

seconda volta. Emerge, nella nuova visione, un villaggio guidato dalla superstizione e da antiche credenze, a causa delle 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, insieme al quale pianifica l'uccisione della madre. Il giovane viene però 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” (TSNG VI: 130, traduzione in Ruperti 2014: 153).⁴⁴ 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 — uno dei più importanti, come si vedrà — 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” (TSNG VI: 131).⁴⁵ Le poesie sono presentate seguendo sempre la stessa giustapposizione di linguaggi mediali: 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 alle parole della poesia.

Un buon esempio è rappresentato proprio dal *tanka* appena citato, il quarto presentato nel film e l'ultimo prima della comparsa del titolo. Le immagini che accompagnano i versi, 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” (Lofgren 1999: 601). 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.

III.3.2 Il viaggio transmediale del pettine scarlatto

L'esempio più significativo di questo processo è quello che riguarda il “pettine scarlatto” (*makkana kushi*), già citato nel *tanka* “Della mia defunta madre [...]”. Simbolo ricorrente nell'immaginario di 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 *terebi dorama*

⁴⁴ *Atarashiki butsudan kai ni yukishi mama yukue fumei no otōto to tori.*

⁴⁵ *Naki haha no makkana kushi o ume ni yuku Osorezan ni wa kaze fuku bakari.* Originato dalla fusione di “*Uraretaru yoru no fuyuta e hitori kite ume yuku haha no makkana kushi o*” con “*Naki haha no makkana kushi de suki yareba yamabato no umou nuke yamanu nari*”.

che costituisce la prima installazione del 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 verrà esplicitata solo nella pellicola. Tuttavia l'oggetto appare già collegato alla morte, ai campi nei quali è stato sotterrato e al rapporto madre-figlio (Terayama 1994: 113), oltre a essere accostato narrativamente alla fuga del protagonista con una donna sposata, successivamente elaborata nell'opera cinematografica. Nel film, alcune sequenze dopo la comparsa del *tanka* summenzionato, 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 [*ikimono no yō ni oyoide iru*]" (TSNG VI: 133). 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 alla scena un senso di inquietudine e di minaccia incombente. 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" (*Hi wa kurete kane ga naru / Shinda wagako no akai kushi*, TSNG VI: 137). 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 con l'inquadratura fissa su 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 del racconto 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 appena uscito di prigione,

dove era stato rinchiuso per motivi politici. Kachō inizia a raccontare al giovane della sua situazione familiare ai tempi della fine del conflitto, un'esperienza drammatica accomunabile a molti — e a Terayama stesso — ma che, attraverso il 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 era stata portata alla pazzia e poi alla morte dal rifiuto a vendere le terre del marito, caduto in guerra, nonostante la povertà:

«Mi svegliai silenziosamente nel cuore della notte e sotterrai il pettine scarlatta [*makkana kushi*] di mia madre morta nei campi invernali, nella notte in cui erano state vendute [le terre]. [...] Quando si faceva sera, il pettine scarlatta 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 fischiotto, 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 sarei dovuta nascere donna', 'Non sarei dovuta essere la madre di nessuno'» (TSNG VI: 158).

In quest'ultima apparizione del pettine Terayama arriva a combinare in un'unica sequenza poesia, teatro (monologo) e cinema attraverso quella che Kuritsubo chiama "immagine storica residua" (*rekishiteki zanzō*, Kuritsubo 2003: 179), la quale svela retroattivamente il significato del *tanka* presente nella raccolta, fornendogli una narrazione che lo supporta e rafforza. Le immagini poi permettono di far proseguire ulteriormente la storia del pettine fino al presente, collegando madre e figlia. Infatti, mentre la voce fuori campo di quest'ultima racconta di aver dovuto vendere il proprio corpo per sopravvivere nel dopoguerra, sullo schermo si può scorgere l'oggetto tra i capelli della donna che sta giacendo con un uomo. La scena sembra suggerire il fatto che anche a Kachō toccherà la stessa drammatica sorte della madre, una suggestione rafforzata dalle immagini di due bambole legate insieme che scorrono su un fiume ad accompagnare le ultime parole della donna. 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. Infine, la parte del monologo nella quale Kachō dice: "sotterrai il pettine scarlatta di mia madre morta nei campi

invernali, nella notte in cui erano 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, chiudendo così il cerchio e il ‘viaggio transmediale’ dell’oggetto: 「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”; Terayama in Ruperti 2014: 153) 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」 (TSNG VI: 158)

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 afferrarne il senso 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. Dietro al rifiuto di una narrazione lineare si cela la convinzione di Terayama che la realtà 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.

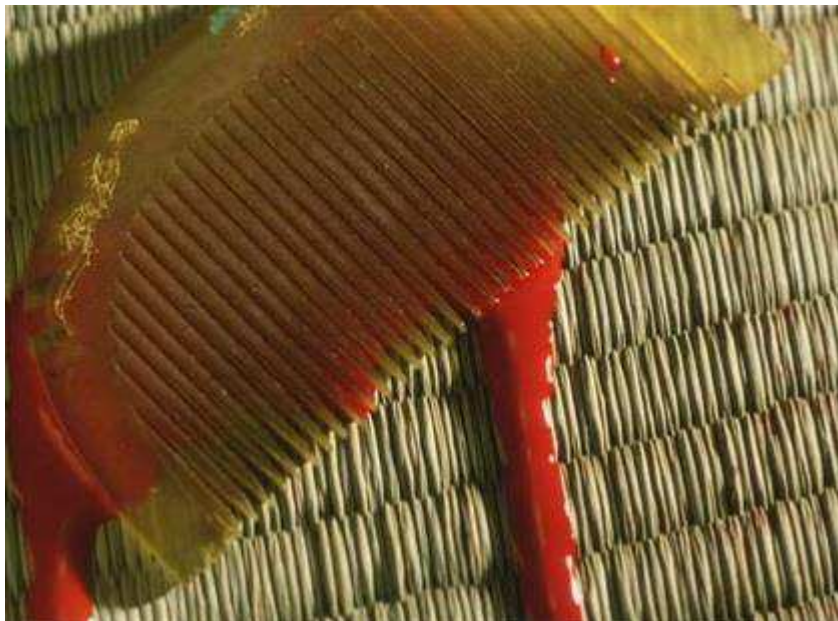


Fig. 3.2. L’apparizione del ‘pettine scarlatto’ macchiato di sangue completa la narrazione intessuta fino ad allora attraverso *tanka*, canzoni, monologhi e immagini, in *Den’en ni shisu* (1974).

III.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 e 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 degli oltre seicento reperti designati come tesori nazionali proprio nel 1962, lo stesso anno nel quale Okamoto effettua il suo viaggio in quelle zone. Terayama si è appropriato di questo oggetto — che nella sua opera viene sempre seppellito o dissotterrato — dandogli una connotazione e una narrazione moderna per farne un'immagine centrale nella rappresentazione del 'nuovo' 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' sulla mappa e di comprendere la narrazione legata alla sua forma caratteristica (Ridgely 2010: 163). Nella 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 possibile immaginare la seconda come un'ascia che ha decapitato la 'testa' della penisola adiacente. Una forma non casuale, secondo Terayama, per il quale "simboleggia la prefettura dove avvengono più 'omicidi familiari' [*kinshin goroshi*] di tutto il paese" (TSNG VI: 360).⁴⁶ Immagini di decapitazione o riferimenti ad asce e falchetti sono frequenti nell'opera dell'autore, che ad esempio 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 / finalmente senza testa" (Terayama 1992: 121).⁴⁷

Oltre al summenzionato, nella raccolta di *Den'en ni shisu* sono presenti altri tre *tanka* nei quali

⁴⁶ Nel film il personaggio chiamato "Ushi" (interpretato dal cantante Mikami Kan) cita esplicitamente il simbolismo legato alle due penisole.

⁴⁷ *Noko no atsuki ha o motewa ga hikishi yoru no himawari tsui ni kubi nashi.*

compare la parola “ascia” (*ono*). 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 spogliarla 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” (TSNG VI: 138). Un falcetto identico, questa volta in mano all’io-regista, appare di nuovo nel finale insieme a una corda, strumenti con i quali l’uomo ha intenzione di uccidere la 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” (Terayama 1992: 117).⁴⁸ 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 lo Aomori della sua infanzia (una versione tanto fittizia quanto lo è la rappresentazione presente) non esiste più e il ritorno a casa è dunque impossibile:

⁴⁸ *Chūko no ono kai ni yuku haha no tame chōshi wa manabiori hōigaku.*

«Se ci rifletto, da quando sono nato non ho pensato neppure una volta di voler ‘tornare a casa’ [kaeritai]. 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’ [onaji basho] ... La mia casa di oggi e la mia casa di ieri non sono la stessa cosa» (Terayama 1991: 84).

Dopo aver ‘smascherato’ la finzionalità della Storia nella ricostruzione che ne viene fatta, sia a un livello personale (i ricordi abbelliti dell’infanzia) sia 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 muiono, ma diventano per la prima volta abitanti del Monte Osore una volta dimenticati dalla memoria delle persone [hito no kioku kara wasurerareta toki]. È qui il luogo dei morti” (Kishida 1975: 152-153). 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 (Shimizu 2008: 29-30).

Per chiarire tale riconfigurazione temporale è utile fare riferimento a due elementi che avvicinano l’opera all’esperienza di Terayama. Nonostante si sia respinta una lettura autobiografica delle sue opere, 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 è contenuto nelle parole dell’io-regista che chiudono il film, 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 della pellicola. Alla data fa seguito il suo indirizzo di residenza: “Città di Tōkyō, distretto di Shinjuku, frazione del Monte della Paura” (TSNG VI: 176), 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 dalle 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' [*genzai no watashi*] inconfondibile non sarebbe stato un problema, ma se fosse [percepito come] un 'io diverso' [*betsu no watashi*], abbellito dal narcisismo e da un po' di timidezza, danneggerebbe solo il soggetto dell'opera [*sakuhin no shudai o sokoneru*])» (TSNG VI: 363).

Tra coloro che non hanno resistito a una lettura autobiografica dell'opera figurano Sorgenfrei (Sorgenfrei 2005: 97) e Morita, il quale arriva a identificare Terayama sia con la figura del regista, sia con quella del critico cinematografico (Morita 2006: 56). Si tratta forse dell'ennesimo depistamento messo in atto dall'autore che, sin dai suoi primi componimenti poetici, ha attinto alla propria realtà interiore ed esteriore, senza però farne un racconto personale o l'espressione di un 'io' specifico. Infatti, nel momento in cui l'esperienza personale viene messa al servizio del racconto per trasformarsi in "storia" (*monogatari*), l'io diventa una personalità fittizia, universale e particolare allo stesso tempo, come accade in *Den'en ni shisu* (Hara 2002: 390). Tale strategia permette di riconfigurare la Storia da un'ottica relativa, rendendola malleabile grazie alla fitta rete di connessioni transmediali che si instaurano tra le varie opere.

Un esempio della relatività della Storia, intesa come semplice movimento diacronico e lineare, è rappresentato dal primo *tanka* del film — "Città dei carpentieri [...]" — che sembrerebbe racchiudere la narrazione di una città immaginaria. Tuttavia, Ridgely ha notato che i quartieri inseriti nella poesia (*teramachi, komemachi, daikumachi*) erano i nomi di aree realmente esistenti ad Aomori sin dall'epoca Edo (Ridgely 2010: 166). Come gran parte dei principali centri urbani del Giappone però, anche Aomori è andata incontro negli anni Sessanta a una rapida crescita (con una conseguente omogeneizzazione) che ha portato, nel 1968, ad assegnare nomi più 'moderni' alle varie zone 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 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, con i cambiamenti occorsi nel frattempo, la risposta diventa negativa,

in quanto “the time gap between the texts had fictionalized the rhetorical question” (Ridgely 2010: 166-167).

Terayama è consapevole della 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 metà 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 raffigurazione illusoria degli avvenimenti, d'altronde i ricordi sono 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,⁴⁹ nella quale una bambina gioca a nascondino con altri coetanei che però, dopo la sua conta, escono dai loro nascondigli come adulti, un'idea riproposta poi a teatro in *Shintokumarū*. La scena risulta essere ancora una volta l'elaborazione di un *tanka*, inserito nel film in una forma leggermente modificata rispetto all'originale da cui è tratto: “Il demone del nascondino / invecchia / senza essere liberato / chi verrà a cercare / alla festa del paese?” (TSNG VI: 143).⁵⁰ 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 fallimento del suo proposito, 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 è l'altro lato della Storia [*Jissai ni okoranakatta koto mo rekishi no ura de aru*]” (Terayama in Itō 2010: 69), ed è parte di noi.

III.3.4 Per una temporalità relativa: l'orologio a muro e la meridiana umana

In questa visione relativa del tempo è centrale un oggetto ricorrente nell'immaginario di Terayama,

⁴⁹ Questa è preceduta da due *tanka* impressi su schermo nero e un *freeze frame* della scena del nascondino.

⁵⁰ *Kakurenbo oni no mama nite oitareba dare o sagashi ni kuru mura matsuri*. L'originale contenuto nella raccolta recita invece: *Kakurenbo no oni to karezaru mama oite dare o sagashi ni kuru mura matsuri* (Terayama 1992: 124). Il “demone” nel nascondino giapponese è colui che conta.

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, e non l'accumulo, di immagini. Anche in questo caso l'origine è autobiografica; è infatti proprio un *hashiradokei* a permettere a madre e figlio di riconoscere la propria casa, distrutta dopo i bombardamenti di Aomori nel 1945 (Sorgenfrei 2005: 49) e 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 legata all'orologio nella raccolta *Den'en ni shisu* (dove sono presenti almeno tre *tanka* che lo citano esplicitamente) per poi riproporla ed elaborarla anche negli altri media. Compare a teatro in *Garigari hakase no hanzai* nella forma di un orologio umano, metafora dell'imprigionamento a cui sono sottoposti gli spettatori, impossibilitati ad avere una visione completa dello spettacolo, in quanto articolato in più 'stanze'. Gli orologi sono inoltre presenti in maniera quasi ossessiva nel cortometraggio *Kanshū* che contiene 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 portandolo alla stasi, ma può anche simboleggiare il desiderio diacronico dell'uomo di ritornare a un passato che, come illustrato precedentemente, non esiste più. D'altronde, è l'autore stesso a esplicitare questa duplice lettura denunciando la sudditanza dello sguardo dell'uomo al quadrante. Infatti, quando un individuo guarda un orologio quello che vede è un oggetto che gli impone degli standard ai quali adeguarsi, non sta guardando il Tempo, il quale trascorre diversamente per ogni persona (Terayama 1983b: 152-153).



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 cruciale, nonostante solo un *tanka* lo citi esplicitamente nel film: "Rintocca di colpo / la pendola / che porta a vendere, / mentre la cinge di lato / traversando / la landa desolata" (Terayama in Ruperti 2014: 153).⁵¹ Questa poesia ha un valore particolare, in quanto è l'unica a non essere presentata in coppia ed è anche l'ultima a comparire sullo schermo. Come la maggior parte degli altri *tanka* appare prima come testo, poi come voce fuori campo e infine viene collegata alle immagini: uno zoom in avanti sul muro della casa dove una volta era appeso l'orologio e una panoramica sulla madre che vaga per il Monte Osore tenendo stretto l'oggetto (un'immagine apparsa fugacemente anche in *Kanshū*). Per comprendere pienamente la sequenza bisognerà prendere in considerazione anche un altro medium, la musica, e in particolare il testo della canzone che accompagna la scena, nel quale è contenuto un richiamo diretto a *Jashūmon*.⁵² Le strofe, unite alle immagini e al *tanka*, rivelano il fatto che la sequenza è da intendersi 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 sta cercando di riportare il giovane all'interno della sua dimensione temporale

⁵¹ *Uri ni yuku hashiradokei ga fui ni naru yokodaki ni shite kareno yuku toki.* (TSNG VI: 166).

⁵² "Sul Monte Osore pieno di orologi a muro / lo 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" (TSNG VI: 167). Il richiamo è nella frase "Quando morirai madre?" (*Shinde kudasai okaasan*) ripetuta più volte anche nell'opera teatrale citata.

(rappresentata dall'orologio) dopo che il ragazzo ha deciso 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?" (TSNG VI: 143). 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 del tempo familiare in cui lei stessa si è 'rinchiusa'. D'altronde, il distacco dalla figura materna si rivela ancora una volta essere 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 donna, 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 e ne esemplifica il passaggio alla forma cinematografica. L'orologio a muro, così come il *butsudan* pulito ossessivamente dalla genitrice, rende tangibile l'assenza del padre, il quale domina e intrappola madre e figlio in una temporalità opprimente, uno spazio chiuso che è ventre materno, ma anche gabbia. Identificando l'orologio — un oggetto probabilmente risalente all'epoca Taishō — con il padre, ne risulta che la famiglia non appartiene alla contemporaneità, ma è rimasta sospesa in un periodo nostalgico non più esistente.⁵³ La fuga dal paese natio si configura, quindi, come una fuga dalla casa paterna, dalla sua temporalità

⁵³ A questo proposito c'è un *tanka* che esplicita la situazione temporale della famiglia limitata dall'assenza del padre: *Tomoshi no hi ni hagaki kaku te o mirare tsutsu samishi karazu ya chichi no kindai* (Terayama in Kuritsubo 2003: 182). 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.

opprimente e, in ultima istanza, dal rapporto con la madre.

In *Den'en ni shisu* sono presenti, inoltre, due personaggi distinti che fungono da controparti femminili della figura materna. 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 giovane 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 di Kachō (presente quasi parola per parola anche in *Shintokumaru*): “Madre, per favore, torna in vita e partoriscimi un'altra volta” (TSNG VI: 158). Secondo Shimizu, per esprimere in immagini questo concetto, Terayama attua 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 (Shimizu 2008: 27). 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 defunta madre di partorirla di nuovo, poiché la sua vita è diventata ormai irrecuperabile.

La giustapposizione dei sentimenti di Kachō con le bambole sul fiume è inoltre speculare alla 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 nuovamente ma, come per il ritorno alla propria casa natia, si tratta di un processo illusorio e impossibile che infatti porta la donna alla pazzia. Nel finale del film il personaggio di Niitaka diventa centrale per il protagonista, arrivando a incarnare quella figura della prostituta-vampira tipica del teatro di Terayama, in quanto costringe “l'io di venti anni prima” all'iniziazione sessuale all'interno di un tempio sul Monte Osore. La storia di questa donna, trasposizione del tema dell'*inugami* sul grande schermo, 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 sul luogo dell'episodio.

Nel film 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 dello *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 è in grado di creare una realtà parallela liberamente modellabile, attraverso la quale coprire lo scarto tra realtà e finzione (Shimizu 2013: 116). Nella prima parte della pellicola il rapporto con la madre è offuscato dalla storia d'amore con la vicina, portando lo spettatore a pensare che sia questo il fulcro narrativo del film. Tuttavia, una volta che i due "io" si incontrano, i rimandi tra i vari media acquisiscono significato e diventa chiaro che è la madre la reale destinataria dell'amore del protagonista. Si delinea così una rappresentazione sfaccettata e problematica della famiglia, contraddistinta da un rapporto oppressivo e sessualmente ambiguo con la madre, la quale dorme vicino al figlio e si avvicina fisicamente a lui in almeno tre scene. L'eterna tensione tra amore filiale e necessità di rendersi indipendenti da esso è esemplificata dall'ultima sequenza, senza che per questo si possa definire risolta. L'io-regista infatti non riesce a uccidere la madre neppure all'interno della finzione cinematografica, la 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. Perché non solo la madre, ma persino io non sono altro che il protagonista di una piccola storia inventata da me stesso [*watashi jishin ga tsukuridashita ippen no monogatari no shujinkō ni suginai*]. E perché questo è solo un film. Però io che non riesco a uccidere nemmeno una madre anche se dentro un semplice film, chi sono?" (TSNG VI: 176).

III.3.5 *Lo spazio libero del circo*

Il mondo del circo e dei *misemono* in generale, al quale viene data notevole importanza soprattutto nella prima fase del Tenjō sajiki, è 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 in essa) 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 alla variegata umanità ritratta 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 e 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 — ricalca invece quella a scacchi tra la Morte e il protagonista di *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo, 1957) di Bergman (Morita 2006: 56). Tuttavia in *Den'en ni shisu* i richiami e le influenze si ibridano con elementi culturali autoctoni e sono poi ricontestualizzati all'interno dell'immaginario dell'autore 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 de 'l'incoraggiamento a fuggire da casa' [*jede no susume*] da parte di persone che hanno ormai superato il confine dell'ordine [*chitsujo o ekkyō shite shimatta*], provocando la folla con tecniche artistiche pericolose. La prima volta che ho visto un orologio da polso in vita mia era sul polso villosa di un domatore di elefanti del circo. Quando esclamai '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 [*jibun no jikan wo mochi aruiteiru*]. Guarda, tutti qui portano un tempo [un orologio] diverso'» (Terayama 2009: 317).

Come si è discusso precedentemente, 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, un mese prima dell'inizio delle riprese di *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 che ne ricalca chiaramente il modello tra il ragazzo protagonista e la "Donna cannone" (*kūki onna*, lett. "donna d'aria"):

«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 quale poter credere [*dare no o shinyō sureba ii ka wakaranai mono...*] Ognuno ha il suo orologio e tutti viaggiano insieme...» (TSNG VI: 142).

Alla scena fa seguito quella nella quale la madre cerca di convincere il ragazzo a rinunciare all'orologio da polso per continuare a condividere con lei la temporalità casalinga. 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 innesta il potere salvifico dello scandalo (Senda 1983: 17). Ne risulta quindi un mondo libero, dove anche la sessualità viene vissuta in maniera gioiosa, come dimostra la sotto-trama riguardante la "donna cannone" che instaura relazioni amorose 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', in quanto prova piacere quando le viene soffiata aria nel costume, un'azione con la 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* (Kishida 1975: 156), ovvero un filtro caleidoscopico 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 si configura come uno spazio *altro* grazie alla sua qualità 'itinerante'. Spostandosi in continuazione, le persone che ne fanno parte 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 siano individui che "si sono nascosti tranquillamente nella quotidianità della strada" (Terayama 2009: 316), 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 soggetti emarginati dalla quotidianità — e per questo discriminati — in Terayama rappresentano coloro che non vogliono adeguarsi agli standard imposti. Il mondo del circo è però evanescente e, così come compare all'improvviso nella vita del protagonista, altrettanto

velocemente svanisce, 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 dedicata al circo.

III.4 MADRE-INFERNO: CONCLUSIONI SUL TERAYAMAGO

Attraverso l'analisi delle principali tematiche, figure e simboli ricorrenti dell'opera di Terayama è stata definita la rete di connessioni transmediali che va a formare quello che è stato denominato *Terayamago*. Nell'applicazione di tale sistema al multiforme progetto di *Den'en ni shisu*, si è assunta come base d'analisi l'opera cinematografica al fine di esplorare come poesia, teatro, fotografia e musica confluiscono al suo interno, insieme all'immaginario dell'autore, andando a creare segni significanti e narrazioni che si arricchiscono proprio in virtù dei suddetti collegamenti. Se dal punto di vista strutturale Terayama ha sempre cercato di forzare i limiti del singolo medium per scardinarne i confini e permettere un passaggio fluido tra i media, lo stesso procedimento viene applicato alle tematiche trattate. Il rapporto di amore e odio con la madre, l'illusorietà dei ricordi e della nostalgia per il paese natio, la devianza di *misemono* e travestiti sono tutti elementi che nella sua opera non producono risposte e non hanno alcun 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 *remediation* di fotografie nel flusso delle immagini. Proprio all'inizio del film, subito dopo la lettura dei primi due *tanka*, appare la famosa foto della madre stracciata e ricomposta, la quale torna a più riprese nell'opera di Terayama e sarà inserita nel suo libro fotografico dell'anno successivo, *Terayama Shūji gensō shashinkan. Inugamike no hitobito*. Con questa raccolta l'autore dimostra ancora una volta la capacità di creare intere narrazioni lavorando sulle connessioni che ogni singolo elemento instaura con i suoi precedenti lavori. Elaborato tra il 1973 e il 1974, il volume è suddiviso in sei capitoli, ognuno dei quali esprime in immagini statiche alcuni dei concetti fondamentali della poetica di Terayama utilizzando personaggi ricorrenti del suo immaginario. Il primo ad esempio riflette la sua celebre frase "in realtà anche ciò che non è successo è parte della storia" in una serie di 'finte' cartoline spedite da varie parti del mondo, mentre il terzo è dedicato a scene erotiche e ai nudi di "Toruko no Momo chan" (Momo dei bagni turchi),⁵⁴ una figura tra il reale e il fantastico divenuta celebre 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 ritratti attraverso un immaginario nel quale erotismo e crudeltà, perversione e lirismo si intrecciano inestricabilmente, come avviene nelle sue più celebrate opere teatrali. A risaltare, però, è soprattutto la seconda sezione, denominata *Minashigo no hanzai* (I crimini dell'orfano), dedicata interamente all'adolescenza e alla madre. Oltre alle fotografie d'infanzia, Terayama ne inserisce altre scattate appositamente per la raccolta e aventi per soggetto la propria madre, Hatsu. Nel volume la sua figura 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 (Terayama H. 1985: 126).

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 svolge una triplice funzione: narrazione che arricchisce il discorso legato al rapporto con la madre, rappresentazione simbolica del concetto di memoria ed elemento strutturale del *Terayamago*. Come narrazione l'immagine racconta 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

⁵⁴ Con "Toruko" si intendevano negli anni sessanta case di piacere assimilabili ai moderni *soapland*.

dell'autore, in contrapposizione alla supposta 'oggettività' del medium fotografico. L'immagine arricchisce transmedialmente anche la riflessione sulla memoria e sui ricordi che è centrale nel film. 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).

Si può infine paragonare questo *collage* a quello realizzato da Terayama con i *tanka*, nei quali 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 tessuto filmico, 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» (Ridgely 2010: 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 la donna e la fallacia della memoria.

L'apparizione dei *tanka* e delle fotografie sullo schermo corrisponde spesso a punti di svolta della narrazione, nella quale Terayama inserisce con un effetto straniante queste cesure che Kuritsubo chiama "immagini-tanka" (*tankatekina eizō*, Kuritsubo 2003: 169), paragonabili alla punteggiatura di un testo, la più importante delle quali è naturalmente l'interruzione del film stesso. Terayama evita così che il flusso delle immagini possa andare a formare un insieme lineare e coerente — una *storia* della quale lo spettatore cercherebbe il *sensò* — per mettere invece in risalto il suo sistema transmediale che porta a interrogarsi sui concetti messi in scena attraverso un'attiva ricerca delle corrispondenze tra le "immagini-tanka" e, quindi, tra i media utilizzati. Nel film questo viene esemplificato 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 entra in relazione con il mondo infernale dell'Osorezan e col rapporto madre-figlio. L'interazione di questi elementi, all'apparenza scollegati e anti-narrativi, crea uno spazio dialettico nuovo, un linguaggio 'sciamanico' — l'autore lo paragona a una *itako* (Kuritsubo 2003: 155) — 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 significativa.

Tale sistema raggiunge la sua massima efficacia nei cortometraggi, i lavori cinematografici più sperimentali dell'autore, nei quali può dare libero sfogo all'interazione fluida tra i media, abbandonando qualsiasi residuo di testo o di narrazione. La capacità di fondere cinema e teatro nei suoi lavori brevi grazie alla rielaborazione 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» (Ross 2015: 261).

La comprensione delle 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 di quelle dinamiche intermediali che si verificano tra New Wave e *angura* negli

anni Sessanta e Settanta, anche grazie all'esistenza di uno spazio performativo comune come Shinjuku e alla straordinaria contiguità tra arte e realtà coeva. Nel suddetto contesto Terayama è stato infatti l'unico a sperimentare in maniera continuativa con questi e altri media, riuscendo così a elaborare un sistema personale e auto-sufficiente, il *Terayamago*, che è l'espressione più fulgida dell'arte intermediale del periodo.

IV. (NESSUN) POSTO PER GLI SPETTATORI

L'avvicinamento dello spettatore allo schermo e il 'cinema partecipato'

IV.1 IL RAPPORTO CON LO SPETTATORE NELLE TEORIE TEATRALI DI TERAYAMA

Nell'opera teatrale e cinematografica di Terayama il rapporto con lo spettatore riveste un ruolo fondamentale per comprendere tanto le sperimentazioni dell'autore, quanto il suo approccio intermediale all'arte. Non è un caso che nel suo primo testo di scritti teatrali — *Meiro to shikai. Waga engeki* (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 soprattutto nell'ottica 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 possiamo creare solo metà dell'opera. L'altra metà la realizza il pubblico” (Terayama 2009: 343-344). 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* investono il teatro, trasformando il pubblico in un semplice ‘studente’, separato dalla realtà teatrale dell'opera (Terayama 2009: 349-350).² Lo spettatore non deve guardare e imparare, ma deve interagire, vivere il teatro come un'esperienza per creare quei cosiddetti “incontri” (*deai*) che permettono la nascita della drammaturgia (Terayama 2009: 341).³

IV.1.1 La ‘teoria dello spettatore’ (*kankyakuron*) e prime applicazioni

Le modalità attraverso le quali realizzare tali incontri vengono elaborate da Terayama in più fasi. La prima si può individuare tra l'inizio della sua carriera teatrale e l'apertura del Tenjō sajikikan nel 1969, con opere che utilizzano soprattutto attori non professionisti e che per questo si può dire portino sul palcoscenico il pubblico stesso (i dilettanti quindi), delle quali *Sho o suteyo* è uno degli esempi più evidenti. *Jidai wa sākasu 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

¹ Nel presente lavoro viene utilizzata la seguente versione del testo: Terayama 2009: 331-397.

² Sas contesta però a Terayama una visione distorta del teatro di Brecht (Sas 2011: 114-117).

³ 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 tale aspetto si veda il capitolo “Theories of Encounter: Breaking the Everyday”, in Sas (2011: 97-126).

successiva. Gli attori infatti prima salgono a turno su un ring/palcoscenico rivolgendosi direttamente agli spettatori in otto riprese/atti, poi si uniscono al 'coro' collocato nella platea di questa "opera-musical" (*ongakugeki*) che Terayama definisce "un'adunata spirituale" (Terayama 1969b: 86). Non c'è ancora però un vero coinvolgimento del pubblico, come invece avviene nel successivo *Garigari hakase no hanzai*, nel quale il Tenjō sajiki rifiuta completamente i 'posti per gli spettatori', tanto da essere la prima opera per la quale l'autore utilizza il termine "teatro partecipato" (*kankyaku sanku geki*, TSNG IV: 395). 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*, TSNG IV: 395) - 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, la quale comprende anche gli avvenimenti che non sono accaduti, 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 a rimanere in scena 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 structures and constructs of reality" (Rolf e Gillespie 1992: 231), 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. Ciò 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 in 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» (Sas 2009: 109).

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 [*kankeiteki sonzai*] e quello che crea queste connessioni non è altro che la forza dell’immaginazione teatrale [*engekitekina sōzōryoku*]” (Terayama 2009: 350). 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.⁴ 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 prelevato dal suo posto per “fargli indossare i vestiti di scena e renderlo ‘personaggio.’” (Terayama 1972: 106). Tra gli incidenti più celebri 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.⁵

Terayama afferma che, dalla comparsa di Artaud in poi, il “posto per il pubblico” non può essere più considerato una “zona sicura” (*anzen chitai*, Terayama 2009: 341). Questo concetto viene messo in pratica nelle opere successive, nelle quali il contatto con lo spettatore - sia verbale che fisico - provoca dei veri e propri *shock* che portano a reazioni anche violente o generano ansia,

⁴ Si legga, ad esempio, l’esaustivo resoconto della rappresentazione di Merin (1972).

⁵ Terayama utilizza proprio questo episodio - e la successiva conversazione con lo stesso critico - per introdurre il *kankyakuron* (Terayama 2009: 335-341).

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 (Terayama 2009: 341) - 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* (La guerra dell'oppio, 1972) dove allo spettatore "viene presentata la realtà [*genjitsu*] per poi intrappolarlo progressivamente nella finzione [*kyokō*]. 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" (TSNG VII: 348). 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 is is [sic] also a flexible span of time» (Terayama 1975: 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 ciò 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 [*deai no gūzensei*]" (Terayama 1973: 126). Tale espediente permette di comprendere 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 rito collettivo per riportarlo a una

dimensione assolutamente personale.

Le opere in cui la dimensione di 'esperienza individuale' è più evidente sono quelle definite *mienai engeki* (teatro invisibile) e, in particolare, *Mōjin shokan*, dove il pubblico viene rinchiuso in uno spazio completamente buio insieme agli attori. Nonostante si configuri come una rappresentazione opposta agli *street play* - contrapponendo allo spazio aperto di questi ultimi la claustrofobia di una stanza chiusa - 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» (Sas 2011: 57. Corsivo dell'autore).

Questa volta, però, il *deai* con lo spettatore viene realizzato escludendo la vista ed esaltando tutti gli altri sensi, contravvenendo così al pensiero 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 spettatore, togliendo a quest'ultimo la possibilità visiva di distinguere la separazione tra palco e platea. *Mōjin shokan*, oltre a rappresentare un'esplorazione del concetto di oscurità e di memoria, costituisce anche un'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.⁶ L'esperienza è concepita ancora una volta per provocare reazioni emotive forti, in questo caso accentuate dalla completa oscurità ottenuta ignorando anche le norme di sicurezza, con la copertura dei segnali delle uscite di emergenza. Allo stesso tempo, però, l'opera stimola l'immaginazione dei partecipanti che, privati della vista, devono ricostruire

⁶ 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" (Marton 1975: 114).

una storia 'invisibile' con gli altri sensi.⁷

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 importante 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 allestimenti di grandi dimensioni 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" (Terayama in Khaznadar e Deák 1973: 50).

Una delle opere che, sin dal titolo, fa del rapporto palco-spettatore il suo perno è *Kankyakuseki* (Il posto dello spettatore, 1978), un *sanka geki* (dramma partecipato) nel quale lo spettatore contribuisce alla realizzazione di uno spettacolo 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 di scambio tra chi guarda e chi viene guardato (Senda 1983: 24). 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 nella 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" (TSNG VII: 334). Ciò 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" (Ruperti 2014: 179). Un'idea che verrà ulteriormente elaborata una volta applicata al medium cinematografico.

IV.1.2 *Shigaigeki: la teatralizzazione della città*

Sin dalle sue origini *l'angura* ha sentito la necessità di portare il teatro fuori dall'edificio teatrale

⁷ Una parte narrativa viene scritta in occasione della terza versione dell'opera, definita *Shanghai hen*, portata in scena per la prima volta nel luglio del 1974 a Tōkyō.

tradizionale, sia come forma di rivolta contro lo *shingeki*, sia come riflesso di un periodo politico particolarmente movimentato, caratterizzato dalle proteste degli studenti nelle strade, *all'aperto*. Nascono così i vari tendoni itineranti di Kara e Satō, i piccoli teatri, le performance di gruppi come gli Hi Red Center e, non ultimi, gli *shigaigeki*, in inglese definiti *street play*.⁸ Ultimo sviluppo di quella tendenza di avvicinamento allo spettatore palesata in *Garigari hakase no hanzai*, i suoi *shigaigeki* hanno ricevuto un forte stimolo proprio dalla stagione della contestazione giovanile (Terayama 1991: 55). 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 delle 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 Handke con *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (Insulti al pubblico, 1966) e del Living Theater con *Paradise Now* (id., 1967).⁹

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", Senda 2002: 58).¹⁰ L'autore inserisce infatti il germe del dramma teatrale all'interno della quotidianità come agente estraneo, creando situazioni che mescolano realtà e finzione in modo che "l'obiettivo principale del Tenjō sajiki sia la rivoluzione del principio di realtà quotidiana [*nichijō no genjitsu gensoku no kakumei*] senza passare per la politica" (Terayama 1991: 55). Si oppone cioè al "teatro della rivoluzione" per proporre piuttosto

⁸ In italiano si parla, in maniera fin troppo generica, di "teatro di strada".

⁹ 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 (Berthune 1994: 149).

¹⁰ La parola *jiken* 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...

una “teatralizzazione della rivoluzione” (*kakumei no engekika*), attraverso forme provocatorie e quasi violente. Anche queste opere infatti non mancano di creare scalpore - come *Iesu* (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* circa 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* (Tokyo anno zero, 1970), il già discusso *Jinriki hikōki Soromon* (l’unico riproposto in varie versioni, anche all’estero) e *Chikyū kūdō setsu* (Racconto dalle cavità della Terra, 1973) in progetti sempre più ambiziosi con i quali “Terayama Shūji ci ha insegnato come guardare le strade di tutti i giorni con gli occhi nuovi dello straordinario [*shinsenna hinichijō no me*]” (Terayama 1991: 36).

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 (Senda 1997: 56). 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.¹¹ 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.¹²

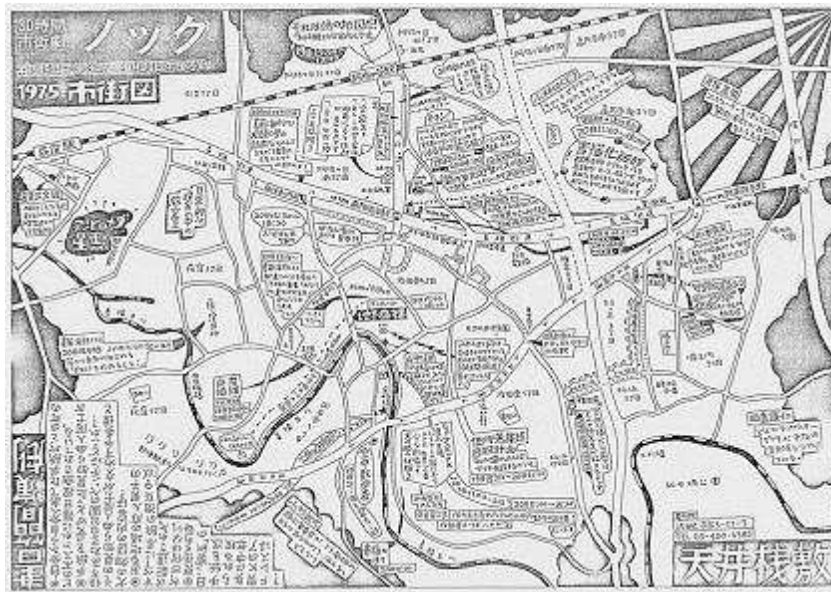


Fig. 4.1. Il 'testo come mappa' e la 'mappa come testo'. La cartina consegnata agli 'spettatori' di Nokku (1975) con la quale 'cercare il teatro' nelle strade della città.

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 un'ulteriore dimensione all'opera, quella 'mediale', grazie alle denunce che portano la questione su tutti i quotidiani. Il concetto di

¹¹ Senda ad esempio racconta di aver scambiato un normale negozio di orologi per una di queste *performance* (Senda 1997: 57).

¹² Sorgenfrei 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" (Sorgenfrei 2005: 146).

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" (Rolf e Gillespie 1992: 235).

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* (Terayama 1983b: 224-225), così da poter agire sulla 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" (Terayama 2009: 440)¹³ 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* (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" (TSNG VII: 336). 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. 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. Il teatro, quindi, non è considerato un semplice riflesso della società, ma lo è nella misura in cui è la realtà stessa che si sta teatralizzando, così che, se si apre un

¹³ *Ichi mētoru shihō ichi jikan kokka*. In un'intervista rilasciata a Senda l'anno prima di morire, Terayama dichiara di voler realizzare uno *shigaigeki* in un piccolo villaggio, dove si sarebbe trasferito insieme a un paio di attori, allo scopo di teatralizzare l'intero paese un abitante alla volta, trasformandolo completamente attraverso una "rivoluzione senza principi" (*kōryō no nai kakumei*, Senda 1983: 20).

quotidiano, si può trovare un dramma in ogni articolo (TSNG VII: 340), conseguenza diretta di quei *gekijōgata hanzai* di cui si è discusso in precedenza. Con il “teatro epistolare”, l’autore non solo instilla il teatro nella quotidianità dell’individuo, ma rivela l’intrinseca teatralità del reale, resa tale proprio dall’esponentiale crescita dell’apparato mediale che si verifica dagli anni Sessanta in poi.

IV.1.3 *Saraba eiga yo: il palcoscenico e⁽¹⁾ lo schermo*

Saraba eiga yo (Addio ai film!, 1968),¹⁴ opera solitamente considerata minore all’interno del suo *corpus* teatrale, rappresenta il perfetto ponte di collegamento per poter in seguito comprendere l’applicazione transmediale delle teorie teatrali riguardanti il rapporto con lo spettatore (*kankyakuron*) al medium cinematografico. L’opera 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” (Shimizu 2013: 200). 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 [*fuzai*] delle immagini” (Terayama 1968: 116). La presenza dello schermo è importante in quanto, nonostante Terayama affermi che il tema principale dell’opera sia la sessualità ‘immatura’ dei giapponesi (Terayama 1968: 116) - tra i due uomini c’è una chiara tensione omoerotica - 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

¹⁴ 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.

stesso” (Terayama 1968: 120). L’unica 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 (Terayama 1968: 123-124)¹⁵ che Shimizu giustamente legge come una metafora per stimolare l’immaginazione del pubblico (Shimizu 2012: 265). Il *blackout* può essere visto, infatti, 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 “sostituti” (*dairinin*, Terayama 1968: 120),¹⁶ ovvero tutte quelle figure che svolgono un’attività al posto di un dato individuo. 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 propria vita in un ‘film personale’, 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 [*dairinin*] di qualcuno”, Terayama 1968: 122) 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 [*monogatari no byōki*]” (Terayama in Senda 1983: 25).

Da questa prospettiva, il grande schermo bianco che (non) riflette le 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 a 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

¹⁵ 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.

¹⁶ In questa occasione Terayama utilizza anche la parola inglese “Stand in”.

platea. È come se avvenisse un ribaltamento dei ruoli, per cui questa volta sono gli attori a guardare incuriositi cosa accade “al di là dello schermo” (Terayama 1968: 126).¹⁷ 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 realizzata per metà dal pubblico. *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.

IV.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),¹⁸ 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 teatrale per sperimentare continuamente al fine di creare nuovi “incontri”. In un’intervista rilasciata a Senda poco prima della sua scomparsa, Terayama afferma di essere sempre stato maggiormente interessato al teatro rispetto al cinema, perché mentre quest’ultimo ambisce 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 (Senda

¹⁷ 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.

¹⁸ Senda utilizza sia il *kanji* di “metà”, sia quello di “anti” (entrambi hanno la stessa lettura in questo caso) 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 (Senda in Terayama 1991: 38).

1983: 28).

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 culminanti nei cortometraggi del periodo 1974-1977. Per Terayama il rapporto tra l’opera e lo spettatore riveste un’importanza decisiva nel suo approccio all’arte ed è naturale che lo stesso avvenga 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.

IV.3 PRIMA FASE: LA PROVOCAZIONE VERBALE DELLO SPETTATORE

IV.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*, Shimizu 2012: 270). 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?’” (TSNG VII: 240). 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 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» (TSNG VII: 240).



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;¹⁹ tanto che i numerosi incidenti provocati dalle sue *performance*,

¹⁹ Si veda ad esempio il capitolo: "Hanzai ni okeru 'kankyaku' no kenkyū" (Ricerca sullo 'spettatore' nel crimine) in Terayama (2009: 442-453).

direttamente o indirettamente, hanno tra i loro obiettivi quello di smascherare 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 tale 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" (Ridgely 2010: 119). 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* (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. Tale vicinanza viene ulteriormente sottolineata da una frase presente in sceneggiatura (ma non recitata da Eimei nella

versione finale): “Il sabato, dopo la fine delle proiezioni notturne, nell’alba di Shinjuku, vado in cerca della prosecuzione delle scene di quei film” (TSNG VII: 240-241). Considerato il fatto che *Sho o suteyo* è co-prodotto dalla ATG - e quindi proiettato principalmente allo ATSB di Shinjuku - si può comprendere 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 luogo, 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” (Ridgely 2010: 121). 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 (Ushida 2007: 181). 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 già citata frase “Nessuno sa il mio nome” 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...” (TSNG VII: 241-242). 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 a teatro 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 un modello imposto altrettanto vincolante. La fittizia “casa dei 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 [*genjitsu*]. Perché la realtà in quanto tale non esiste, giusto? Non esiste forse solo la verosimiglianza [*genjitsu rashisa*]?” (TSNG VII: 354). 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 e dall'altra denuncia la finzionalità del reale. Lo spettatore prende così coscienza che quello che sta guardando è un film, ma, contemporaneamente, anche un qualcosa che fa parte del suo stesso mondo, di quella stessa realtà che esiste al di fuori della sala cinematografica. Terayama arriva quindi a “both affirms and negates the contiguity between the screen space and the space of the auditorium” (Furuhata 2013: 189). Infine, il fatto che l'ultima frase del monologo (“il mio nome è...”) rimanga sospesa non enfatizza solamente l'anonimato di Eimei, con il quale il pubblico può identificarsi, 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 nella 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 [*dandan eiga no naka to soto no kubetsu ga tsukanaku natte itta*]» (TSNG VII: 312).

Terayama ha reso indistinguibili queste due realtà (o 'finzioni', come probabilmente avrebbe preferito l'autore), perciò la risoluzione del conflitto interiore non può avvenire 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 che nella prima fase, esemplificata da *Sho o suteyo*, l'avvicinamento si sia compiuto, ma solo a un livello puramente teorico e ideale.²⁰

²⁰ Bisogna tuttavia notare che Ridgely sembra arrivare a conclusioni opposte: “Rather than the audience suspending their disbelief

IV.4 SECONDA FASE: FILMMAKING AS EVENT

IV.4.1 *Den'en ni shisu: portare la 'performance cinematografica' nella realtà*

La seconda fase è caratterizzata da un approccio più attivo che agisce *sul* film, in quanto elemento materiale formato dalla pellicola, attraverso esperimenti che avvengono sia dentro che fuori lo 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.

Innanzitutto è opportuno prendere in considerazione la scena specifica di un lungometraggio come esemplificativa di questo punto. *Den'en ni shisu* è il film nel quale la maggior parte delle tematiche e dei simboli ricorrenti dell'autore trovano la loro espressione cinematografica più efficace. 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 emblematiche del cinema del periodo. Ebbene, il finale di *Den'en ni shisu* rappresenta forse l'apice di tale processo, tanto che Furuhashi arriva a definirlo come la sequenza che "encapsulates the spirit of the 1960s avant-garde filmmaking" (Furuhashi 2013: 190). Per raggiungere tale risultato, Terayama utilizza il meccanismo del film nel film, attraverso il quale mette in scena 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 riportare la Storia all'interno di un film e le pareti della casa/set cadono, trasportando lo spettatore dalla fittizia Aomori al vero centro della Shinjuku dell'epoca, dove sfilano personaggi dell'opera, attori del Tenjō sajiki e persone comuni. L'io-regista e la madre continuano a mangiare incuranti mentre scorrono i titoli di coda (Fig. 4.3).

Nonostante *Den'en ni shisu* sia un passaggio fondamentale per l'autore 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 sopra descritto. 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

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 2010: 131).

contro i film”, *Den'en ni shisu* si configura come una pellicola 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 nello 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 impreparato lo spettatore che deve quindi 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 dei due “io” sullo schermo. Lo spettatore perde, insieme alle coordinate temporali, anche quelle spaziali e identificative, 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» (Novielli 1994: 161).

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 cadono, ma questo, nonostante “fa[ccia] pensare alla liberazione dagli stretti confini della casa, [...] si rivela invece un'amplificazione di questi stessi limiti” (Novielli 1994: 161).

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 vent'anni prima creando 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 addirittura arrivare ad affermare che Terayama chiuda simbolicamente l'epoca di Shinjuku come epicentro culturale del Paese. Ciò 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 tale 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 cinema come *evento* è infatti il tratto 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 essa. 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 tale procedimento, quanto piuttosto la teatralità insita nell'atto del filmare in un contesto culturale come quello della Shinjuku dei primi anni Settanta, la cui vitalità viene qui catturata sullo schermo forse per l'ultima volta.



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, ciò 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*.

IV.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» (Ross 2015: 262).

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* 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 registi come Imamura e Jōnouchi.

È opportuno premettere inoltre che Terayama ha vissuto 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 suoi cortometraggi - siano stati quanto meno influenzati anche da un'esperienza del genere (Terayama 1983b: 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" (Ross 2015: 259). 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 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 la figura 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, invece, questa figura ricopre un ruolo simile a quello del regista all'interno del processo

artistico, il quale dovrebbe arrivare a comprendere anche gli spettatori, in quanto “co-creatori dell’opera” (*kyōsakusha*, Terayama 1983b: 212-213).

Meikyūtan (Racconto del labirinto, 1975), definito da Terayama il “film delle porte” (*doa no eiga*, Terayama in Asai 1981: 10), 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 16mm ed è caratterizzato dall’assenza di una struttura narrativa e temporale lineare, in favore della libera associazione di immagini e di senso. Nei suoi 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 tale espediente, per Terayama, si può dedurre dalla sua indicazione di proiettare comunque l’opera su una porta anche nel caso di sale di maggiori dimensioni (come quelle dei festival di Cannes e di 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 (Nakajima 1993: 131). La porta, dentro e fuori la dimensione filmica, è quindi l’elemento centrale dell’opera e diventa correlativo oggettivo di uno schermo che permette l’accesso a uno spazio altro. 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 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” (Ross 2015: 260-261).²¹ 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 a 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”.²² 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” (Terayama in Asai 1981: 10).

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’espedito permette di nascondere e svelare il mondo a piacimento, a volte saturando il quadro fino a non far distinguere nulla, altre volte lasciando visibili solo i contorni delle cose. Questa tecnica, utilizzata anche nel successivo *Shokenki* (La macchina

²¹ 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.

²² Terayama utilizza sia la parola *eigeki* che *gekiei* assieme alla forma dubitativa (*kamoshirenai*), a sottolineare che nessuno dei due media ha il sopravvento sull’altro (Terayama in Asai 1981: 10).

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 sovrimpressioni), solo una porta nera e una donna di fronte a essa (Fig. 4.4). Scompare così anche ogni categoria, 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" (Novielli 1994: 153), lo spettatore non è più al di qua dello schermo, ma anche al suo interno.

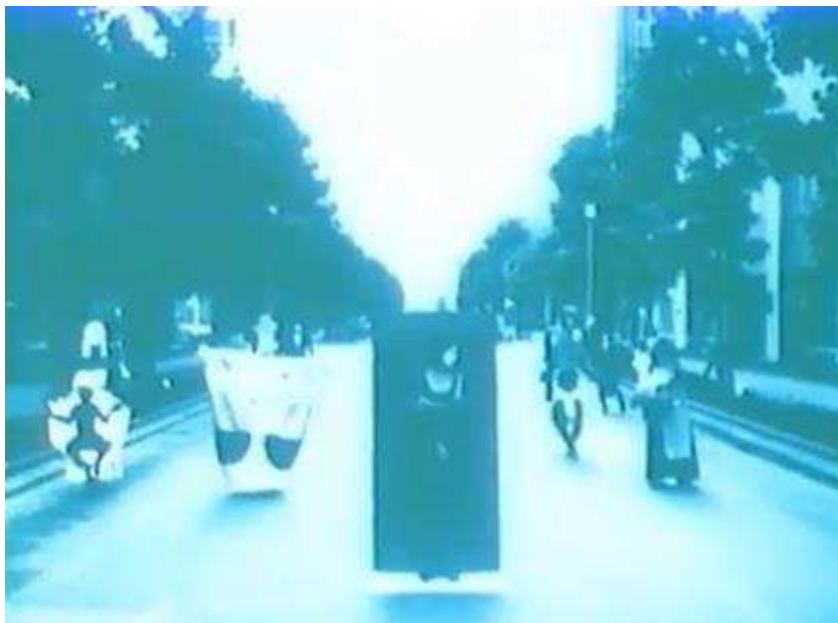


Fig. 4.4. Nella scena finale di *Meikyūtan* (1975) i personaggi della finzione si riversano nella 'realtà', mentre la porta, al centro, unisce le due dimensioni.

IV.4.3 *Chōfukuki*: la sala cinematografica come spazio performativo

Chōfukuki (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, Terayama 1983b: 213). 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» (Ross 2015: 259).

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 la “traduzione in immagini più diretta delle sue poesie” (Novielli 1994: 165), 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.²³ Terayama mette in scena ancora una volta la *fictionalizzazione* della memoria, “la psicanalisi di un ricordo [*omoide no seishin bunsekika*]” (Asai 1981: 5) 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 tipici *freak* e *outsider* 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. L’autore, infatti, concepisce il corto come “un tentativo di ‘ostruzione’ [*saegiru*] tramite qualcosa da portare nello spazio tra il proiettore e lo schermo” (Asai 1981: 5). 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, 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

²³ *Gantai ni / shichō kakushite / sanga kuyu* (Nascosta nella benda sull’occhio/la morta farfalla/[lui] attraversa monti e fiumi). In Terayama (2008: 72).

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" (Asai 1981: 5), 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 qualvolta 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" (Ross 2015: 260), 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 un'ulteriore ombra (Nakajima 1993: 128).

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 confondersi, crea 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 spettatore. Si può anzi arrivare ad affermare che egli venga portato *dentro* la seconda dimensione del corto, se si considerano alla stregua di spettatori quei 'personaggi' che si agitano davanti alle immagini 'primarie'. 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.

IV.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*, Asai 1981: 6), 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*) (Hirose 2005: 176), 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 (Hirose 2005: 176). 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 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 [*sōzō kūkan*] [...] anche lì si possono aggiungere vari gesti creativi [*sōzō kōi*]. Se si usa quello spazio, il pubblico può entrare a far parte [*komitto suru*] del film" (Terayama 1983b: 213). 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.

IV.5.1 *Rōra*: violare lo schermo

Con *Rōra* (Laura, 1974)²⁴ si arriva finalmente a quello che è stato definito *kankyaku sanku no eiga* (film della partecipazione spettatoriale, Terayama 1983b: 214), 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 opere 'impegnate', 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 16mm 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 *underground* di sicuro pensate che ci siano dei nudi. [Risata] Siete persone con delle aspettative e allora vi accontento un po'» (TSNG VII: 317).

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 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, tanto più se si pensa che, secondo Hagiwara Sakumi, l'idea per il corto sia nata assistendo a un *peep show* a Parigi.²⁵ L'autore ha appagato spesso il voyeurismo degli spettatori con pellicole (e opere teatrali) nelle quali l'eroticismo ha un ruolo importante, ma la scelta delle tre prostitute conferma ancora una volta la sua capacità di coniugare immagini che fanno appello alle pulsioni carnali con un lato teorico molto pronunciato. Shimizu attribuisce questo tipo

²⁴ 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, rappresentazione della consumazione dell'amore tra attrice e spettatore, al quale Terayama si sarebbe ispirato. Tra le possibili traduzioni rientrano anche "Rolla", "Lola" e "Roller." Per un'analisi dei riferimenti riguardanti ognuna di queste varianti si veda Ridgely (2010: 207-208 n. 32).

²⁵ Commento audio contenuto nel dvd: *Terayama Shūji jikken eizō wārudo* [Il mondo delle immagini sperimentali di Terayama Shūji], Vol. 1, Dagereio shuppan, 2006.

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 (Shimizu 2008: 190-191). 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 tale 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,²⁶ membro storico del Tenjō sajiki qui anche aiuto regista, presente nella sala cinematografica nella 'parte' di uno spettatore. In risposta alle donne 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 *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" (Ridgely 2010: 119). L'uomo viene infatti molestato e spogliato completamente dalle 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

²⁶ (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.

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 (Shimizu 2012: 273). Attraverso l'intermedialità Terayama scardina le caratteristiche specifiche del medium cinematografico per farle interagire con quelle teatrali, sfidando così la passività solitamente associata all'atto della proiezione con elementi tipici del teatro come la spontaneità e la vitalità.

Con *Rōra* Terayama arriva a violare la supposta impenetrabilità dello schermo - del quale mette in discussione le proprietà materiali - e a riformulare la funzione della sala cinematografica, abbattendo le costrizioni del medium 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 all'interno dello schermo comunicano con quelle fuori pur appartenendo a dimensioni differenti, ma lo spettatore può addirittura entrare e uscire da esso, in quanto ne viene modificata la percezione per trasformarlo in un "mondo che si può toccare con mano" (TSNG VII: 319). 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 basato su questo 'trucco' rischia di far diventare l'opera "troppo teatrale" (*engekiteki sugiru*, TSNG VII: 320), ma comprende che l'unico mezzo attraverso il quale realizzare "l'incontro" con lo spettatore sia proprio l'intermedialità che, annullando la distinzione tra creazione e fruizione, consente la partecipazione attiva del pubblico alla realizzazione dell'opera (come nei suoi *shigaigeki*) e supera 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" (Ross 2015: 261).

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" (Nakajima 1993: 90) 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 ancora più rilevante oggigiorno, in un'epoca nella 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 [*fukusei geijutsu*]” (TSNG VII: 320), dimostra che questa modalità di fruizione renderebbe l'opera irrimediabilmente monca, poiché lo spettatore non vedrebbe altro che 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” (Terayama in Nakajima 1993: 130). Il problema dell'abbigliamento e del passaggio delle stagioni solleva una questione ancora più pressante, 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” (Nakajima 1993: 89). 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 l'intera 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 (Shimizu 2013: 211). 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.



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.

IV.5.2 *Shinpan*: lo spettatore come co-creatore dell'opera

Un altro esempio di *kankyaku sankā no eiga* è rappresentato da *Shinpan* (conosciuto anche come *Der Prozess*)²⁷ che arriva 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*, Terayama in Asai 1981: 9) e non potrebbe essere altrimenti, essendo questi una presenza ricorrente in ogni scena dell'opera. Terayama aveva già utilizzato l'oggetto per nel suo precedente lavoro breve, *Hōsōtan* (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

²⁷ 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.

metonimia [*kan'yu*] del linguaggio, delle armi, degli organi sessuali, ecc..." (Terayama 1983b: 213). Il corto presenta una serie di scene, narrativamente scollegate, nelle quali dei personaggi compiono movimenti ripetitivi con piccole variazioni che Shimizu paragona al processo di produzione delle immagini nei manga e negli anime (Shimizu 2012: 275). 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 differenti, riguardanti le passioni umane. Come nota Hirose, infatti, quando un chiodo viene piantato sembra sempre che la sua punta sia rivolta verso il relativo oggetto del desiderio (Hirose 2005: 180). 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 lo colpisce con un martello, 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 in sala invita gli spettatori a piantare chiodi sullo schermo cinematografico, un'esperienza resa possibile dal fatto che quest'ultimo è composto da una tavola di legno verniciata di bianco, davanti alla quale è stata lasciata una cesta di chiodi e martelli a inizio proiezione (Nakajima 1993: 130). Trascorso questo lasso di tempo "lo schermo diventa un muro di chiodi e [il corto] si conclude" con i titoli di coda (Asai 1981: 9). 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' [*jiken*] unico e

non ripetibile” (Hirose 2005: 175) perché a ogni *performance* cambiano gli spettatori, così come la quantità di chiodi e il *pattern* con il quale vengono fissati, in modo tale che ogni proiezione “nasconda la possibilità di espandersi [*tenkai*] in maniera sottilmente diversa” (Shimizu 2013: 214). Una delle differenze principali che distinguono l’esperienza teatrale da quella cinematografica è la distanza dallo spettatore. Laddove nella prima 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. Terayama tuttavia ha lavorato costantemente, attraverso gli esperimenti nei lunghi e nei cortometraggi, per abbattere tale 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 inglobarlo nel processo creativo, come avviene negli *shigaigeki*. In *Shinpan* lo spettatore non solo assolve questo ruolo, ma la sua presenza è necessaria in quanto deve “preservare [*hozon suru*] il film” (Terayama 1983b: 214) 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.²⁸ 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. In tal modo il parallelo tra il gesto dei fruitori e quello dei personaggi diegetici 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 filmico per portare il medium oltre i

²⁸ Kishida tuttavia fornisce una lettura assai diversa di quest’azione che intende come un’analogia dell’immortalità, per la quale i chiodi che vengono estratti sono quelli di una bara per permettere la resurrezione dei morti. (Kishida in Asai 1981: 9).

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 maggiormente diretti a esplorare il processo stesso della proiezione, la valenza politica dell’immagine e il rapporto tra immagini ‘imposte’ e pubblico passivo.

Sono numerosi 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. Tuttavia, come nota Hirose confrontando *Shinpan* con due opere di Valie Export, *Ping Pong* (id., 1968) e *Auf+Ab+An+Zu* (Su+Giù+Acceso+Spento, 1968), nonostante anche in queste ultime sia presente un attore nel ruolo dello spettatore che svolge delle azioni collegate alle immagini, tra le due dimensioni rimane comunque una distanza invalicabile e lo schermo preserva la sua inviolabilità (Hirose 2005: 178). 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” (Müller R. 1994: 226 n. 14).

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. Questa riconfigurazione del rapporto tra schermo e pubblico, 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 evidente oggi, nell’ottica di un recupero del rapporto con l’apparato cinematografico tradizionalmente inteso.

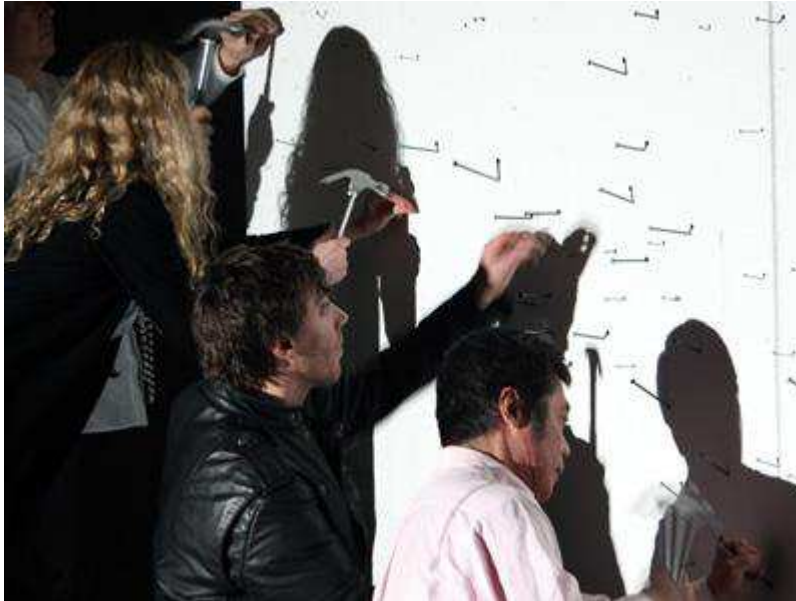


Fig. 4.6. Nell'aprile 2012 *Shinpan* (1977) è stato riproposto a Londra, in occasione di una retrospettiva su Terayama. Nella parte finale della proiezione gli spettatori vengono invitati a piantare chiodi sullo schermo bianco. La performance è parte integrante dell'opera e la completa. Il primo da destra 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. 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 il gesto del martellare 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 concepita in un *workshop* ad Atene e portata in scena in Olanda, Belgio e Germania, sostituisce le linee di dialogo presenti nel corrispettivo giapponese con l'azione del piantare chiodi. Terayama cerca così di 'tradurre' il contenuto di ogni battuta 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 *Deafman Glance* (Lo sguardo del sordo, 1972) di Robert Wilson, un'opera di cinque ore senza alcun dialogo, dalla quale però si differenzia per l'intenzione che sottende tale 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" (*kotoba no nai*

engeki, TSNG VI: 328) 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*, TSNG VI: 329). *Ekibyō ryūkōki* inizia con quella che può essere considerata 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 (Artaud 2000: 145). In tal modo *Ekibyō ryūkōki* esplicita il parallelo tra la diffusione della piaga e la "contagiosità dell'illusione patologica" (*byōteki gensō no densensei*, Hirose 2005: 179) 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 fissare 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 l'utilizzo di tende nere che non separano solamente 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 contiguità 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' [*monogatari sakusha*] durante la rappresentazione" (TSNG VI: 331), 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 principale' [*shuyaku*] di quest'opera è l'immaginazione dello spettatore" (TSNG VI: 331) 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 a 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” (Ross, 2015: 259). Per *Shinpan* vale, infatti, il medesimo discorso effettuato nel caso di *Rōra* sull’irrapresentabilità dell’opera in assenza di determinate condizioni. Entrambi 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’ [*jiken*] nello spazio della proiezione” (Hirose 2005: 175) 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 (Nakajima 1993: 131).

IV.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 attribuito 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”. Da questo punto di vista è significativo un passaggio delle note di lavorazione per *Aru kazoku no chi no kigen*, dove 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” (Terayama e Ōshima 1973: 51). 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 dall'inizio 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 nascono le espressioni artistiche 'improvvisate', come gli *happening* e il *free jazz*. L'obiettivo diventa quello di produrre un'arte che appaia sempre nuova agli occhi dei fruitori. 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 57, dimostra la volontà di distanziarsi dalla norma per arrivare alla radice della specificità cinematografica. Un approccio ancora più innovativo - e che testimonia quel 'clima intermediale' di cui si è trattato - se si pensa che tali esperimenti non risentono (ancora) dell'influenza del cinema sperimentale internazionale coevo, all'epoca non ancora importato.

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 quasi 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 Terayama consisteva in una provocazione (un gatto cade da un edificio e muore), atta a far riflettere lo spettatore sull'azione del guardare e su ciò che essa implica (Hirose 2005: 175). 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* (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.

V. 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” (Eckersall 2013: 7). 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 da tale ‘equazione culturale’ il fondamentale apporto dei fruitori, sia in quanto consumatori di cultura, sia come vettori di interessi. Nel caso specifico della Shinjuku degli 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/fruitori. 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)» (Ridgely 2008: 311).

Per tali ragioni, l'analisi della New Wave e dell'*angura* è stata svolta in relazione al contesto politico e culturale di riferimento, permettendo 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 *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.

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 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 successivo declino nei primi Settanta in favore di Shibuya segue, non casualmente, una traiettoria simile. L'inizio del decennio favorisce sicuramente il concentramento 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'." (Sas 2014: 384). 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 e finendo per rivelare caratteristiche e interessi simili. Innanzitutto, entrambe le avanguardie 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

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" (Ōshima in Müller e Tomasi 1990: 209). 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, ma anche di portare 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 trasportare 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 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 summenzionate con le avanguardie teatrali emerse in Europa e in Nord America nello stesso periodo,¹ 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 il cinema sperimentale e per i film dell'ATG 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. 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 peculiarità funzionali ad assottigliare, fin quasi a dissolverlo, quel confine che separa il mondo dello spettatore da quello dello schermo (Ushida 2007: 203). I film della New Wave, infatti, si collegano alla realtà coeva e non 'finiscono' sullo schermo, la loro storia si svolge per le 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 ai film, 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

¹ Bisogna tuttavia notare che, come emerso dal primo capitolo, le influenze dirette sono più sparute di quanto le sue caratteristiche possano far pensare. Autori come Satō e Kara, anzi, rigetteranno i palcoscenici più prestigiosi, per preferire paesi del Sud-Est asiatico. Autori come Terayama, Suzuki e Ōta avranno invece successo in Europa e negli Stati Uniti soprattutto a partire dalla metà degli anni Settanta, quando la carica riformatrice dell'*angura* si stava ormai spegnendo ed era incominciato il suo processo di 'museificazione', mentre si faceva largo una nuova generazione di giovani drammaturghi.

primi a porsi in maniera distaccata e, a volte, apertamente critica nei confronti dei militanti. Come l'Anpo, anche quello degli *zainichi* emerge come un tema particolarmente sensibile che ha influenzato registi e drammaturghi. Le questioni sociali vengono rielaborate per denunciare una condizione fino ad allora ignorata e per mettere in luce le contraddizioni della società giapponese che, nonostante il supposto superamento del suo passato colonialista, 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 Bitoruzu* 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 queste caratteristiche generali 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» (Marotti 2013: 199).

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 contribuisce in maniera determinante in tal senso e gli *happening* di gruppi come gli Hi Red Center o gli *street play* di Terayama non possono che accentuare la teatralizzazione della città attuata anche dai registi attraverso l’uso di ciò che si è definito *theatricality*, aspetto tipico della messa in scena delle pellicole New Wave che si palesa a partire dall’utilizzo di maschere e *role play*, problematizzando la percezione di una realtà stratificata.

Con *Sho o suteyo machi e deyō* Terayama è stato 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 l’autore collocandolo, grazie alla sua poliedricità, al centro della scena intermediale di Shinjuku, tanto da poterlo considerare il principale rappresentante delle dinamiche che si verificano tra cinema e teatro in questo periodo.

Nel suo percorso artistico Terayama è 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. Nel farlo adotta di volta in volta i rispettivi linguaggi che rendono i 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. Si dovrebbe piuttosto parlare di un metodo testuale adottato 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” (Sas 2011: 124). Terayama, quindi, non cita per necessità, quanto per creare delle possibilità — dei *deai* — e in questo microcosmo intertestuale si può ritrovare tutta la forza del sistema transmediale 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 maggiore forza la sua idea di drammaturgia. Il testo va considerato come una “mappa”, un concetto concretizzato poi con 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 nell’opera dell’autore, 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 da una sessualità ‘deviante’ espressa dalla 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 esplicitato dalle sue poesie giovanili. 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 autosufficiente 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 molteplice progetto di *Den'en ni shisu*, nel quale confluiscono numerosi media e che rappresenta probabilmente l'elaborazione transmediale più matura del *Terayamago*. In particolare, è stata presa in esame la pellicola omonima, dove i paesaggi rurali del 'suo' Aomori nel primo periodo Shōwa 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 e 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 nella pellicola 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 la quale si è parlato di "teatralizzazione della città", riflette l'intuizione dell'autore secondo cui 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 tangibilità della vicenda e le implicazioni a essa correlate, in quanto l'esperienza viene fruita come uno spettacolo, quello che Terayama chiama un "pericolo in sicurezza" (*anzen naru kiken*, Terayama 2009: 450).

Le provocazioni più estreme dell'autore, come il sonnifero nella zuppa servita agli spettatori/visitatori di *Ahen sensō*, o gli episodi di violenza nelle rappresentazioni estere di *Jashūmon*, si configurano in tal senso come occasioni provocate dalla "casualità" (Terayama nei

suoi scritti utilizza spesso il termine *gūzensei*), attraverso le quali sottrarre allo spettatore la 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 sviluppato da Terayama, per il quale “il disturbo e lo scandalo sono naturalmente una parte fondamentale degli *shigaigeki* che hanno per ‘protagonisti’ coloro che rifiutano a tutti i costi l’intrusione del ‘teatro’, ma vengono intrappolati facilmente da un’altra illusione [*betsu no kyokō*]” (Terayama 2009: 437). 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 trasporre 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 dal sistema transmediale, in una serie di esperimenti suddivisi in tre 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 il pubblico 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 a confondere i confini di entrambi. In *Sho o suteyo machi e deyō*, Terayama rimane nei limiti 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* e *Meikyūtan*, 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 entrarvi e uscirvi o dall’azione di piantare chiodi su di esso. La linea di demarcazione materiale che separa schermo e sala viene 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 riproducibile. In tal 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 *karaoke*, dove le persone possono cantare in prima persona su un palco 'privato', simulando l'esperienza di un concerto (Terayama 1991: 30).

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” (Rolf e Gillespie 1992: 231), mentre, per quanto riguarda i suoi film, Morita nota: “the media hybridity pastiche and nostalgia make them forerunners of postmodern cinema in Japan” (Morita 2006: 53). 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, “guru dello *iede*”, “anarchico dell'erotismo”, “rivoluzionario che odia la politica”; definizioni con le quali è stato di volta in volta etichettato e che ne mettono in risalto solo il lato più sensazionalistico, accrescendo l'aura mitica creatasi attorno a lui dopo la morte. Si tratta senz'altro di 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 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 trovo pace se una storia non si interrompe [*chūdan*], perché se una storia si conclude non viene lasciato spazio/margine [*yohaku*] allo spettatore".² Per parafrasare la sua affermazione quindi, ci si augura che l'analisi del contesto qui delineato e la formulazione del *Terayamago* siano risultati strumenti utili a stimolare il lettore, alla cui immaginazione, a questo punto, viene lasciato spazio.

² Intervista a Terayama Shūji registrata nel 1983 per il programma televisivo "Ano hito ni aitai" (Vorrei incontrare quella persona), prodotto dalla NHK e andato in onda il 13 gennaio 2007. <http://www.nicovideo.jp/watch/sm346658> (ultima consultazione: 11/11/2016).

VI. BIBLIOGRAFIA

VI.1 Bibliografia generale

Adachi Masao

- 1974 *Eiga e no senryaku* [Strategie per il cinema], Shōbunsha, Tōkyō;
2003 *Eiga / Kakumei* [Film / Rivoluzione], Kawade shobō shinsha, Tōkyō.

Anderson, Joseph L.

- 1988 *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, in «Journals of Film and Video», Vol. 40 (1), pp. 13-33.

Anderson, Joseph L.; Donald Richie

- 1959 *The Japanese Film: Art and Industry*, Tuttle Publishing, Rutland.

Andō, Takemasa

- 2013 *Transforming 'Everydayness': Japanese New Left Movements and the Meaning of their Direct Action*, in «Japanese Studies», Vol. 33 (1), pp. 1-19.

Artaud, Antonin

- 2000 *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo; Guido Neri, Einaudi, Torino.

Apter, David E.; Nagayo Sawa

- 1984 *Against the State. Politics and Social Protest in Japan*, Harvard University Press, Cambridge.

Auslander, Philip

- 1997 *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, New York;
2008 *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York.

Balme, Christopher

- 2001 *Einführung in die Theaterwissenschaft*, E. Schmidt Verlag, Berlino.

Bay-Cheng, Sarah; Chiel Kattenbelt; Andy Lavender; e Robin Nelson (a cura di)

- 2010 *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Bazin, André

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

Bethune, Robert

- 1994 *Review of 'Alternative Japanese Drama' by Robert T. Rolf; John K. Gillespie*, in «Asian

Theatre Journal», Vol. 11 (1), pp. 148-149.

Bock, Audie

1978 *Japanese Film Directors*, Kodansha International Ltd., New York.

Bolter, Jay David; Richard Grusin

2000 *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.

Brandon, James R.

1978 *Training at the Waseda Little Theatre: the Suzuki Method*, in «The Drama Review», Vol. 22 (4), pp. 29-42;

1985 *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 2 (1), pp. 71-79.

Brokering, Jon M.

2007 *Ninagawa Yukio's Intercultural 'Hamlet': Parsing Japanese Iconography*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 24 (2), pp. 370-396.

Burch, Noël

1979 *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, University of California Press, Berkeley.

Carruthers, Ian; Takahashi Yasunari (a cura di)

2004 *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, Cambridge.

Chapple, Freda; Chiel Kattenbelt (a cura di)

2006 *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam.

Chong, Doryun (a cura di),

2012 *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, The Museum of Modern Art, New York.

Chong, Doryun; Hayashi Michio; Kajiya Kenji; e Sumitomo Fumihiko (a cura di),

2012 *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, The Museum of Modern Art, New York.

Desser, David

1988 *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Dorsey, James

2013 *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*, Lexington Books, Lanham, pp. 79-107.

Eckersall, Peter

- 2000 *Japan As Dystopia: Kawamura Takeshi's Daisan Erotica*, in «The Drama Review», Vol. 44 (1), pp. 97-108;
- 2006 *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Brill, Leiden;
- 2013 *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Fischer-Lichte, Erica
2008 *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, New York.
- Fukasaku Mitsusada
1968 *Shinjuku kōgengaku* [Modernologia di Shinjuku], Kadokawa shoten, Tōkyō.
- Furuhata, Yuriko
2013 *Cinema of Actuality. Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham;
- 2014 *Multimedia Environments and Security Operations: Expo '70 as a Laboratory of Governance*, in «Grey Room», Vol. 54, pp. 56-79.
- Galbraith, Patrick W.; Jason G. Karlin (a cura di)
2016 *Media Convergence in Japan*, Kinema Club.
- Gillespie, John K.
2004 *Review of 'Japan's Modern Theatre: A Century of Continuity and Change' by Brian Powell*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 21 (1), pp. 99-102.
- Goodman, David G.
1971 *New Japanese Theatre*, in «The Drama Review», Vol. 15 (2), pp. 154-168;
- 1986 *After Apocalypse. Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, Columbia University Press, New York;
- 1999 *Angura: Posters of the Japanese Avant-garde*, Princeton Architectural Press, Princeton;
- 2003 *The Return of the Gods. Japanese Drama and Culture in the 1960s*, East Asia Program Cornell University, Ithaca [I ed.: 1988].
- Gotō, Yukihiro
1989 *The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 6 (2), pp. 103-123.
- Heinrichs, Jürgen; Yvonne Spielmann
2002 *What is Intermedia?*, in «Convergence», Vol. 8, pp. 5-10.
- Higgins, Dick
1984 *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Hiraoka Masaaki

2007 *Angura kikanseisu. Yami no hyōgensha retsuden* [Teorie sul periodo angura. Raccolta di biografie degli artisti dell'oscurità], Magazine Five, Tōkyō.

Hirasawa, Gō

2005 *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», Akademischer Arbeitskreis Japan, Vienna, pp. 25-29.

Hoaglund, Linda

2011 *ANPO: Art X War – In Havok's Wake*, in «The Asia-Pacific Journal», Vol. 9, Issue 41 (5), pp. 1-7.

Horton Fraleigh, Sondra

1999 *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Hutcheon, Linda

2006 *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.

Igarashi, Yoshikuni

2000 *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton University Press, Princeton;

2007 *Dead Bodies and Living Guns: The United Red Army and its Deadly Pursuit of Revolution, 1971-1972*, in «Japanese Studies», Vol. 27 (2), pp. 119-137.

Ivy, Marilyn

1995 *Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago University Press, Chicago.

Iwaki, Kyoko

2015 *Japanese Theatre after Fukushima: Okada Toshiki's Current Location*, in «New Theatre Quarterly», Vol. 31.

Jacoby, Alexander

2008 *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*, Stone Bridge Press, Berkeley.

Jenkins, Henry

2006 *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.

“Jitsuroku – Rengō sekigun” henshū iinkai [Comitato redazionale “Jitsuroku-Rengō sekigun”]; Kakegawa Masayuki (a cura di)

- 2008 *Wakamatsu Kōji. Jitsuroku – Rengō Sekigun. Asama sansō e no michi* [Wakamatsu Kōji. Cronaca vera – Armata rossa unita: la strada verso la baita di Asama], Asahi shinbun shuppan, Tōkyō.
- Jortner, David; Keiko McDonald; e Kevin J. Wetmore (a cura di)
2006 *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham.
- Kara Jūrō
1975 *Koshimaki Osen* [Osen della sottoveste], Gendai shichōsha, Tōkyō [I ed.: 1968].
- Kitazawa, Masakuni
1995 *The Twilight of a Tradition*, in «The Drama Review», Vol. 39 (2), pp. 106-114.
- Koschmann, J. Victor
1996 *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*, University of Chicago Press, Chicago.
- KuroDalaiJee [Kuroda Raiji]
2010 *Nikutai no anaakizumu. 1960 nendai Nihon bijutsu ni okeru pafoomansu no chika suimyaku* [Anarchy of the Body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan], Grambooks, Tōkyō.
- Kuzui, Kinshirō
2005 *I think it was my life*, in «Minikomi nr.70. ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s», Akademischer Arbeitskreis Japan, Vienna, pp. 49-59.
- Lie, John
2008 *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*, University of California Press, Berkeley.
- Marotti, William
2001 *Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei's 1000-yen copy, critical art, and the State*, in «Postcolonial Studies», Vol. 4 (2), pp. 211-239;
2009 *Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest*, in «American Historical Review», Vol. 114 (1), pp. 97-135;
2013 *Money, Trains, and Guillotines. Art and Revolution in 1960s Japan*, Duke University Press, Durham.
- Matsumoto Toshio
1972 *Eiga no henkaku. Geijutsuteki rajikarizumu to wa nani ka* [La trasformazione del cinema. Cos'è il radicalismo artistico?], San'ichi shobō, Tōkyō.
- McDonald, Keiko I.
1994 *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford.

McLuhan, Marshall

1994 *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge [I ed.: 1964].

Mellen, Joan

1975 *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York;

1976 *The Waves at Genji's Door: Japan through Its Cinema*, Pantheon, New York.

Miyoshi, Masao; Harry D. Harootunian (a cura di)

1988 *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham.

Morikawa Tomonori (a cura di)

2005 *60 nen Anpo. 6 nin no shōgen* [L'Anpo del 1960. Le testimonianze di sei persone], Dōjidaisha, Tōkyō.

Müller, Jürgen E.

1996 *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Nodus Publikationen, Münster.

Müller, Marco; Dario Tomasi (a cura di)

1990 *Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni '60*, E.D.T., Torino.

Müller, Roswitha

1994 *Valie Export. Fragments of the Imagination*, Indiana University Press, Bloomington.

Nagai Yasuo (a cura di)

1984 *Ketteiban Shōwashi dai 16 maki* [Storia dell'epoca Shōwa versione definitiva. Volume XVI], Mainichi shinbunsha, Tōkyō.

Natsu Fumihiko

1974 *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), pp. 45-49.

Nettleton, Taro

2014 *Hi Red Center's Shelter Plan (1964): The Uncanny Body and the Imperial Hotel*, in «Japanese Studies», Vol. 34 (1), pp. 83-99.

Nihon enshutsusha kyōkai [Associazione dei registi teatrali giapponesi]; Nishidō Kōjin (a cura di)

2006 *Enshutsuka no shigoto. 60 nendai – Angura - Engeki kakumei* [Il lavoro del regista teatrale. Gli anni 60 - L'angura - La rivoluzione del teatro], Renga shobō shinsha, Tōkyō.

Nihon kindai engekishi kenkyūkai [Gruppo di ricerca sulla storia del teatro giapponese contemporaneo] (a cura di)

2002 *20-seiki no gikyoku II. Gendai gikyoku no tenkai* [I lavori teatrali del XX secolo, vol. 2.

L'espansione dei drammi contemporanei], Shakai hyōronsha, Tōkyō.

Nishidō Kōjin

- 1987 *Engeki shisō no bōken. Hajimete no gendai engekiron no nyūmonsho* [L'avventura del pensiero teatrale. Il primo libro introduttivo sul teatro contemporaneo], Ronsōsha, Tōkyō;
- 2015 *Shōgen. Nihon no angura. Engeki kakumei no kishutachi* [Testimonianze. L'angura giapponese. I portabandiera della rivoluzione teatrale], Sakuhinsha, Tōkyō.

Nornes, Abé Mark

- 2007 *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and the Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Novak, David

- 2008 *2.5x6 Metres of Space: Japanese Music Coffeeshouses and Experimental Practices of Listening*, in «Popular Music», Vol. 27 (1), pp. 15-34.

Novielli, Maria Roberta

- 2001 *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia;
- 2005 *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», Akademischer Arbeitskreis Japan, Vienna, pp. 33-36.

Oguma Eiji

- 2009 *1968 (jōkan). Wakamonotachi no hanran to sono haikai* [1968 Vol. 1. La rivolta dei giovani e il suo contesto], Shin'yōsha, Tōkyō;
- 2009b *1968 (gekan). Hanran no shūen to sono isan* [1968 Vol. 2. La fine delle rivolte e la loro eredità], Shin'yōsha, Tōkyō;
- 2015 *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 (11), pp. 1-24.

Okamuro Minako; Umeiyama Itsuki (a cura di)

- 2012 *60 nendai engeki saikō* [Ripensare il teatro degli anni sessanta], Suiseisha, Tōkyō.

Ortolani, Benito

- 1998 *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, a cura di Maria Pia D'Orazi, Bulzoni, Roma.

Ōshima Nagisa

- 1963 *Sengo eiga. Hakai to sōzō* [Cinema del dopoguerra. Distruzione e creazione], San'ichi shobō, Tōkyō.

Ōta Shōgo

- 1983 *Dōshi no in'ei. Enshitsu no techō* [L'ombra dei verbi. Il taccuino del regista],

Hakusuisha, Tōkyō.

Ōta, Shōgo; Mari Boyd

1990 *The Water Station (Mizu no Eki)*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 7 (2), pp. 150-183.

Ottaviani, Gioia

1994 *'Difference' and 'Reflexivity': Osanai Kaoru and the Shingeki Movement*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 11 (2), pp. 213-230.

Paech, Joachim

1988 *Literatur und Film*, J. B. Metzler Verlag, Stoccarda.

Paech, Joachim; Jens Schröter (a cura di)

2008 *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien - Methoden - Analysen*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco.

Pethő, Ágnes

2011 *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Poggioli, Renato

1968 *The Theory of Avant-garde*, Harvard University Press, Cambridge.

Poulton, Cody

1996 *'Today's Japan' in Toronto: A Report*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 13 (2), p. 192-217.

Powell, Brian

1975 *Japan's First Modern Theatre: The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-1926*, in «Monumenta Nipponica», Vol. 30 (1), pp. 67-85;

2002 *Japan's Modern Theatre. A Century of Change and Continuity*, Japan Library, Londra.

Quadri, Franco

1984 *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino.

Rajewsky, Irina

2005 *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités», Vol. 6, pp. 43-64.

Richie, Donald

1989 *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Hong Kong;

2006 *Japanese Portraits. Pictures of Different People*, Tuttle Publishing, Rutland [I ed.: 1987].

Ridgely, Steven C.

- 2008 *Review of 'Theorizing the Angura Space' by Peter Eckersall*, in «The Journal of Asian Studies», Vol. 67 (1), pp. 309-313.
- Rimer, J. Thomas
1974 *Toward a Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, Princeton University Press, Princeton.
- Rimer, J. Thomas; Shimizu Kunio
1999 *An Older Sister Burning like a Flame: A Play by Shimizu Kunio*, in «Asian Theatre Journal», Vol.16 (1), pp. 1-59.
- Rimer, J. Thomas; Mōri Mitsuya; e M. Cody Poulton (a cura di)
2014 *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, Columbia University Press, New York.
- Rodowick, David N.
2007 *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- Rolf, Robert T.
1992 *Tokyo Theatre 1990*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 9 (1), pp. 85-111.
- Rolf, Robert T.; John K. Gillespie (a cura di)
1992 *Alternative Japanese Drama. Ten Plays*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Rolf, Robert T.; Ōta Shōgo
1993 *Sarachi: A Play by Ōta Shōgo*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 10 (2), pp. 133-162.
- Ross, Julian
2015 *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*, I.B.Tauris, Londra, pp. 249-267;
2015b *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*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 261-272.
- Rupert, Bonaventura (a cura di)
2014 *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Cafoscarina, Venezia.
- Ryder Ryan, Paul
1972 *Thing of a Day*, in «The Drama Review», Vol. 16 (4), pp. 62-91.
- Sanders, Vicki
1988 *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of 'Butō'*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 5 (2), pp. 148-163.

Sas, Miryam

2011 *Experimental Arts in Postwar Japan. Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Harvard University Press, Cambridge;

2014 *By other hands: environment and apparatus in 1960s intermedia*, in Miyao, Daisuke (a cura di), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, New York, pp. 383-415.

Satō Makoto

1979 *Engeki ronshū. Gankyū shaburi* [Raccolta di saggi sul teatro], Shōbunsha, Tōkyō.

Satō, Tadao

1982 *Currents in Japanese Cinema*, trad. Gregory Barrett, Kodansha International Ltd., Tōkyō;

1991 *ATG eiga o yomu. 60 nendai ni hajimatta meisaku ākaibu* [Leggere i film ATG: l'archivio dei classici iniziato negli anni sessanta], Film Art Inc., Tōkyō.

Satō Tadao; Kishikawa Shin (a cura di)

2003 *Eiga hyōron no jidai* [L'epoca di 'Eiga hyōron'], Katarogu hausu, Tōkyō.

Schechner, Richard

2006 *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York [I ed.: 2002].

Schechner, Richard; Kazuo Ohno

1986 *Kazuo Ohno Doesn't Commute: An Interview*, in «The Drama Review», Vol. 30 (2), pp. 163-169.

Scholz-Cionca, Stanca; Samuel L. Leiter (a cura di)

2001 *Japanese Theatre and the International Stage*, Brill, Leiden.

Seazer, J.A.

2005 *Guriin hausu de no natsukashiki fūten seikatsu* [Nostalgia per la vita da fūten alla Green House], in «Tōkyōjin» [Gente di Tokyo], pp. 45-47.

Senda Akihiko

1976 *Hirakareta gekijō* [Teatro aperto], Shobunsha, Tōkyō;

1983 *Gekiteki runessansu. Gendai engeki wa kataru* [La rinascita drammatica. Parla il teatro contemporaneo], Riburopōto, Tōkyō;

1997 *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trad. J. Thomas Rimer, University of Hawai'i Press, Honolulu;

2002 *Butai wa kataru. Gendai engeki to myūjikaru no mikata* [Parla il palcoscenico. Il punto di vista del teatro contemporaneo e del musical], Shūeisha, Tōkyō;

2004 *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*, Kinokuniya, Tōkyō, pp. 1-15;

- 2005 *Such a Serious Frivolity - Introduction*, in Japan Playwrights Association (a cura di), *Half a Century of Japanese Theater VII. 1960s Part 2*, Kinokuniya, Tōkyō, pp. 319-325.
- Sharp, Jasper
2008 *Behind the Pink Curtain. The Complete History of Japanese Sex Cinema*, FAB Press, Godalming.
- Sherif, Ann
2009 *Japan's Cold War. Media, Literature and the Law*, Columbia University Press, New York.
- Shimizu Kunio
1982 *Shimizu Kunio no sekai* [Il mondo di Shimizu Kunio], Hakuishisha, Tōkyō.
- Slaymaker, Douglas
2004 *The Body in Postwar Japanese Fiction*, Routledge, New York.
- Spielmann, Yvonne
2001 *Intermedia in Electronic Images*, in «Leonardo», Vol. 34 (1), pp. 55-61.
- Stam, Robert
2005 *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Standish, Isolde
2011 *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Continuum International Pub. Group, New York.
- Stein, Bonnie Sue
1986 *Butoh: 'Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad'*, in «The Drama Review», Vol. 30 (2), pp. 107-126.
- Steinhoff, Patricia G.
1984 *Student Conflict*, in Krauss, Ellis S.; Thomas P. Rohlen; e Patricia G. Steinhoff (a cura di), *Conflict in Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu, pp. 174-213.
- Suga Hidemi
2003 *Kakumeitekina, amari ni kakumeitekina. '1968 nen no kakumei' shiron* [Rivoluzionario, non così rivoluzionario. Saggio storico sulla 'rivoluzione del 1968'], Sakuhinsha, Tōkyō.
- Suzuki Tadashi
1986 *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, trad. J. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, New York.

- Takahashi Tetsu
1969 *Ōshima eiga to bunseki kaunseringu* [I film di Oshima e il counseling analitico], in «*Āto shiatā*» [Art Theater], Vol. 65, p. 13.
- Takaya, Ted T.
1979 *Modern Japanese Drama. An Anthology*, Columbia University Press, New York.
- Tatsumi, Takayuki
2006 *Full Metal Apache. Transactions between Cyberpunk Japan and Avant-pop America*, Duke University Press, Durham.
- Terasaki, Hironori; Gotō Yukihiro
1984 *Trends in the Japanese Theatrical World*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 1 (1), pp. 104-108.
- Thornbury, Barbara E.
2009 *Negotiating the Foreign: Language, American Audiences, and Theatre from Japan*, in «Theatre Journal», Vol. 61 (2), pp. 249-269.
- Tsuno Kaitarō
1970 *Higeki no hihan* [Critica della tragedia], Shōbunsha, Tōkyō;
1972 *Mon no mukau no gekijō* [Il teatro oltre il portale], Hakusuisha, Tōkyō.
- Turim, Maureen
1998 *The Films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*, University of California Press, Berkeley.
- Uchino, Tadashi
2009 *Crucible Bodies. Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, Seagull Books, Londra.
- Ueno Kōshi
1989 *Nikutai no jidai. Taikenteki 60 nendai bunkaron* [L'epoca del corpo. Saggi culturali sull'esperienza di vivere negli anni sessanta], Gendai shokan, Tōkyō.
- Umeyama Itsuki
2012 *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], Sakuhinsha, Tōkyō.
- Ushida Ayami
2007 *ATG eiga + Shinjuku. Toshi kūkan no naka no eigatachi* [I film ATG + Shinjuku. I film all'interno dello spazio della città], D bungaku kenkyūkai, Abikoshi.

Yamaguchi Masao

1974 *Rekishi, shukusai, shinwa* [Storia, festività e miti], Chūō kōronsha, Tōkyō.

Yomota, Inuhiko

2001 *Storia del cinema giapponese*, in Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume IV*, Einaudi, Torino, pp. 917-1014.

Yomota Inuhiko; Hirasawa Gō (a cura di)

2010 *1968 nen bunkaron* [Saggi sulla cultura del 1968], Mainichi shinbunsha, Tōkyō.

Yoshikawa Yuōko

1998 *Umare kiyomari no minkan setsuwa. Kirōtan no shūkyō minzoku* [Folklore di nascita e purificazione. Usanze religiose dei racconti di abbandono delle persone anziane], in «Setsuwa denshōgaku», Vol. 6, pp. 117–136.

Yuasa, Masako; Betsuyaku Minoru

1997 *A Corpse with Feet by Betsuyaku Minoru*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 14 (1), pp. 1-37.

Wakamatsu Kōji

1972 *Yonaoshi no kikkake* [Un'opportunità di riforma], in «Shūkan gendai», 21 marzo;

2004 *Jikō nashi* [Senza prescrizioni], a cura di Koide Shinobu; Kakegawa Masayuki, Waizu Shuppan, Tōkyō;

2005 *I didn't care about movements*, in «Minikomi nr.70. ATG: Against the grain – Changes in Japanese cinema of the 1960s and early 1970s», Akademischer Arbeitskreis Japan, Vienna, pp. 60-69.

Watanabe Kiyoshi

1987 *Supekutakuru no 60 nendai* [Gli anni sessanta dello spettacolo], Heibonsha, Tōkyō.

Wetmore, Kevin J.; Siyuan Liu; e Erin B. Mee

2014 *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*, Bloomsbury, Londra.

VI.2 Bibliografia su Terayama

AA.VV.

1993 *Terayama Shūji*, Kawade shobō shinsha, Tōkyō.

Asai Takashi (a cura di)

1981 *Terayama Shūji jikken eiga katarogu* [Catalogo dei film sperimentali di Terayama Shuji], Jinriki hikōkisha, Tōkyō.

Endō Yukihide

2005 *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], Vol. 19, pp. 49-66.

Goodman, David G.

2006 *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, pp. 432-435.

Hara Hitoshi

2002 *Kegawa no marī*, in Nihon kindai engekishi kenkyūkai (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], Shakai hyōronsha, Tōkyō, pp. 380-392.

Hasegawa Ryūsei

1971 *Bōkyō no toride* [La fortezza della nostalgia per il paese natio], in «Eiga hyōron», Vol. 28 (6), Giugno, pp. 41-44.

Hirose Ai

2005 *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], Moriwasha, Tōkyō, pp. 173-183.

Ishii Tatsurō

2004 *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*, Kinokuniya, Tōkyō, pp. 22-26.

Ishizaki Katsuhisa

1973 *Terayama Shūji no erochishizumu* [L'eroticismo in Terayama Shuji], in «Eiga hyōron», Vol. 30 (5), Maggio, pp. 50-53.

Itō Yūsaku

2010 *Watakushi wa Terayama Shūji kō. Momoiro hen* [Riflessioni: io, Terayama Shuji. Volume rosa], Renga shobō shinsha, Tōkyō.

Kamada Tadayoshi; Nishida Keiichi

1971 *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, pp. 94-103.

Khaznadar, Chérif; Norma Jean Deák

1973 *Tendencies and Prospects for Third World Theatre*, in «The Drama Review», Vol. 17 (4), Dicembre, pp. 33-50.

Kirby, Michael [M.K.]

- 1976 *The Shiraz Festival: Politics and Theatre*, in «The Drama Review», Vol. 20 (4), Dicembre, pp. 2-5;
- 1983 '*Shuji Terayama*': *In Memoriam*, in «The Drama Review», Vol. 27 (4), Inverno, pp. 84-86.
- Kishida Rio
- 1975 *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, pp. 152-158.
- Kitagawa Takanobu
- 1993 *Shokugyō: Terayama Shūji* [Professione: Terayama Shuji], Nihon bungeisha, Tōkyō.
- Kosuge Makiko
- 2013 *Shoki Terayama Shūji kenkyū. 'Chehofusai' kara 'Sora ni wa hon'*, [Studi sul primo Terayama Shuji: da 'Chehofusai' a 'Sora ni wa hon'], Kanrin shobō, Tōkyō.
- Kuritsubo Yoshiki
- 1993 (a cura di) *Terayama Shūji. Shinchō Nihon bungaku arubamu 56* [Terayama Shūji. Raccolta di letteratura giapponese della Shinchō 56], Shinchōsha, Tōkyō;
- 2003 *Terayama Shūji ron* [Saggi su Terayama Shuji], Sunagoya shobō, Tōkyō.
- Lofgren, Erik R.
- 1999 *Review of 'Gogatsu no shi / Poems of May: A Collection of Miscellaneous Poems' by Shuji Terayama*, in «World Literature Today», Vol. 73 (3), Estate, p. 601.
- Marton, Patricia
- 1975 *Terayama's 'Blind Man's Letter'*, in «The Drama Review», Vol. 19 (1), Marzo, pp. 114-115.
- Merin, Jennifer
- 1972 *Terayama's 'Jashumon'*, in «The Drama Review», Vol. 16 (3), Settembre, pp. 103-114.
- Morisaki Henrikku
- 2008 *Interview with Henrikku Morisaki*, Eiga Gogo, 12 ottobre, <http://eigagogo.free.fr/en/interview-henrikku-morisaki.php> (ult. accesso: 6/10/2017)
- Morita, Norimasa
- 2006 *Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji*, in «Waseda Global Forum», n. 3, pp. 53-58.
- Moriyasu Toshihisa
- 2015 *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, pp. 1-20.

Myers, Maria

1981 *Terayama's 'Directions to Servants'*, in «The Drama Review», Vol. 25 (1), Marzo, pp. 79-94.

Nagao Saburō

1997 *Kyokō jigoku. Terayama Shūji* [L'inferno di finzione. Terayama Shuji], Kōdansha, Tōkyō.

Nakajima Takashi (a cura di)

1993 *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], Dagereio shuppan, Tōkyō.

Novielli, Maria Roberta

1994 *Forma dell'immagine e immagine della forma: itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shuji*, in «Il Giappone», Vol. XXXII, pp. 145-170.

Ogawa Tarō

2013 *Terayama Shūji sono shirazaru seishun* [Terayama Shuji e quella gioventù sconosciuta], Chūō kōron shinsha, Tōkyō.

Ridgely, Steven C.

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

2013 *Terayama Shūji and Bluebeard*, in «Marvels & Tales», Vol. 27 (2), pp. 290-300.

Saitō Masaharu

1971 *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, pp. 123-125.

1971b *'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, pp. 85-88.

Satō Shigechika

1973 *Terayama Shūji to jinriki hikō no tabi* [Terayama Shuji e il viaggio del volo a propulsione umana], in «Eiga hyōron», Vol. 30 (3), Marzo, pp. 20-33.

Savioli, Aggeo

1979 *Un inferno domestico*, in «L'Unità», 8 luglio, p. 9.

Sebastian-Jones, Marc

2013 *Terayama Shūji's Red Riding Hood*, in «Marvels & Tales», vol. 27 (2), pp. 303-320.

Shimizu Yoshikazu

- 2007 *Terayama Shūji. Kaigai firumu dorama* [Terayama Shuji. I film-drammi esteri], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō;
- 2008 *Terayama Shūji. Ōbei kinema teatoru* [Terayama Shuji. Il cinema-teatro occidentale], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō;
- 2010 *Terayama Shūji. Kaigai kinema teatoro* [Terayama Shuji. Il cinema-teatro estero], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō;
- 2012 *Terayama Shūji. Gurōvaru modan ātsu* [Terayama Shuji. L'arte moderna globale], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō;
- 2013 *Terayama Shūji. Kareidosukōpu no shinsekai* [Terayama Shuji. Il nuovo mondo del caleidoscopio], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō;
- 2014 *Terayama Shūji. Hyakunengo no sekai* [Terayama Shuji. Il mondo tra cent'anni], Bunka shobō hakubunsha, Tōkyō.

Sorgenfrei, Carol Fisher

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

Sorgenfrei, Carol Fisher; Terayama Shūji

- 1994 *Inugami: A Play for Masks in One Act, by Shuji Terayama*, in «Asian Theatre Journal», Vol. 11 (2), Autunno, pp. 163-189.

Takatori Ei

- 2006 *Terayama Shūji. Kageki naru shissō* [Terayama Shuji. Una corsa sfrenata], Heibonsha, Tōkyō.

Taiyō henshūbu [Redazione Taiyō] (a cura di)

- 1997 *Terayama Shūji*, Heibonsha, Tōkyō.

Terayama Hatsu

- 1985 *Haha no hotaru. Terayama Shūji no iru fūkei* [Le lucciole della madre. Vedute su Terayama Shuji], Shinshokan, Tōkyō

Terayama, Shūji; Ōshima Kazuko

- 1973 *Farewell to Grotowski!*, in «The Drama Review», Vol. 17 (4), Dicembre, pp. 51-52.

VI.3 Testi di Terayama

Terayama Shūji

- 1968 *Saraba eiga yo* [Addio ai film!], in «Eiga hyōron», Vol. 25 (10), Ottobre, *Fan hen* [Versione del fan] pp. 116-126, *Star hen* [Versione della star] pp. 126-137;
- 1968b *Dareka kokyō o omowazaru* [Qualcuno non pensa al paese natio], Haga shoten, Tōkyō;
- 1969 *Tōdai nante nan da!* [Cos'è la Todai?], in «Sunday Mainichi», 2 febbraio;

- 1969b *Jidai wa sākasu no zō ni notte* [L'epoca a cavallo degli elefanti del circo], in «Eiga hyōron», Vol. 26 (5), Maggio, pp. 86-107;
- 1970 *Hea* [Hair], in «Eiga hyōron», Vol. 27 (3), Marzo, pp. 66-82;
- 1971 *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, p. 31;
- 1972 *Jashūmon* [Eretici], in «Eiga hyōron», Vol. 29 (4), Aprile, pp. 105-126;
- 1973 *Ahen sensō* [La guerra dell'oppio], in «Eiga hyōron», Vol. 30 (4), Aprile, pp. 126-142;
- 1975 *Manifesto by Shuji Terayama*, in «The Drama Review», Vol. 19 (4), Dicembre, pp. 84-87;
- 1978 *Ōgon jidai. Terayama Shūji hyōronshū* [L'epoca d'oro. Raccolta di saggi critici di Terayama Shuji], Kyugei shuppan, Tōkyō;
- 1982 *Natsukashi no wagaya* [La mia casa per cui provo nostalgia], in «Asahi shinbun», 1 settembre;
- 1983 *Terayama Shūji engeki ronshū* [Raccolta di saggi sul teatro di Terayama Shuji], Kokubunsha, Tōkyō;
- 1983b *Shintai o yomu. Terayama Shūji taidanshū* [Leggere il corpo. Raccolta di conversazioni con Terayama Shuji], Kokubunsha, Tōkyō;
- 1983c *Gendai shitechō. Terayama Shūji* [Taccuino poetico moderno. Terayama Shuji], Shichōsha, Tōkyō;
- 1983-1987 *Terayama Shūji no gikyoku* [Le opere di Terayama Shuji], Shichōsha, Tōkyō, Voll. 1-9, (nel testo: TSNG I-IX);
- 1984 *Shinario 'Saraba hakobune'* [Sceneggiatura di 'Addio all'arca'], in «Āto shiatā» [Art Theater], Vol. 159, Settembre, pp. 40-60;
- 1986 *Terayama Shūji imēji zukan* [Enciclopedia illustrata delle immagini di Terayama Shuji], Film Art Inc., Tōkyō;
- 1990 *Den'en ni shisu - Kusamekyū*, Film Art Inc., Tōkyō [I ed.: 1983];
- 1991 *Terayama Shūji. Tamentai* [Terayama Shuji. Poliedrico], JICC shuppan kyoku, Tōkyō;
- 1992 *Terayama Shūji seishun kashū* [Raccolta di poesie giovanili di Terayama Shuji], Kadokawa shoten, Tōkyō [I ed.: 1972];
- 1993 *Meiro to shikai. Waga engeki* [Il labirinto e il Mar Morto. Il mio teatro], Hakusuisha, Tōkyō [I ed.: 1976];
- 1993b *Shisha no sho. Terayama Shūji hyōronshū* [Il libro dei morti. Raccolta di saggi critici di Terayama Shuji], Doyō bijutsusha shuppan, Tōkyō;
- 1993c *Terayama Shūji zen shinario* [Tutte le sceneggiature di Terayama Shuji], Film Art Inc., Tōkyō;
- 1994 *Jiono: tobanakatta otoko. Terayama Shūji dorama shinario shū* [Giono, l'uomo che non ha volato. Raccolta delle sceneggiature per drammi di Terayama Shuji], Chikuma shobō, Tōkyō;
- 2000 *Hakaba made nan mairu?* [Quante miglia fino alla tomba?], Kadokawa Haruki jimusho, Tōkyō [I ed.: 1983];
- 2006 *Shin - Sho o suteyo machi e deyō* [Gettate i libri, usciamo per le strade. Nuova versione], Kawade shobō shinsha, Tōkyō [I ed.: 1993];
- 2008 *Gesshoku shokan. Terayama Shūji mihappyō kashū* [Lettere all'eclissi lunare. Raccolta delle poesie inedite di Terayama Shuji], Iwanami shoten, Tōkyō;
- 2009 *Terayama Shūji chosakushū Vol.5* [Raccolta delle opere di Terayama Shuji. Volume

5], Quintessence Publishing Co.Ltd., Tōkyō.

TERAYAMAGO

*Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta**Abstract*

Gli anni Sessanta e Settanta vedono l'affermarsi in Giappone di un'arte intermediale che l'opera di Terayama Shūji incarna in maniera rappresentativa. Nella prima parte del presente lavoro sono state perciò delineate le caratteristiche principali della New Wave e dell'*angura*, collocandole all'interno del coevo contesto politico dei movimenti studenteschi e di quello culturale della *Shinjuku bunka*. Le connessioni intermediali emerse da questa operazione sono poi state riportate all'analisi del lungometraggio *Sho o suteyo machi e deyō* di Terayama. All'interno della sua poliedrica carriera artistica ci si è concentrati sulla produzione teatrale e cinematografica per individuare quel "sistema intermediale", qui definito *Terayamago*, che l'autore ha sviluppato facendo ricorso a teorie, tematiche e simbologie condivise in media differenti. Questi elementi travalicano infatti i confini del singolo medium per andare a formare un sistema autonomo che può rappresentare una nuova chiave di lettura per il cinema del periodo, esplicitandone le dinamiche intermediali in atto. Un esempio del funzionamento di tale sistema è costituito dal rapporto tra opera filmica e spettatore. Partendo dalle teorie sul teatro di Terayama è stata analizzata l'applicazione delle stesse al suo cinema, dove l'autore è riuscito, in un processo suddiviso in tre fasi, a rimodellare la concezione dello schermo e dello spazio di fruizione per arrivare a una originale forma di "cinema partecipato".

Abstract

This work considers Terayama Shūji as the figurehead of the intermedial art which developed in Japan in the 1960s and 1970s. Therefore the first part of the work describes the major features of New Wave and *angura*, placing them in the political (i.e. student movement) and cultural (i.e. *Shinjuku bunka*) context in order to identify the relevant intermedial connections and apply them to the analysis of *Sho o suteyo machi e deyō*, a Terayama's feature-length film. Starting from Terayama's artistic career, focus has been made on his theatrical and cinematographic works in order to define a system - called *Terayamago* - developing from the author reworking of theories, themes and symbols through different media. Therefore, such system defies single medium boundaries and comes to represent intermedial dynamics typical of contemporary cinema. The relationship between film and spectators serves as a case study in this regard. Terayama applies his theories on theatre to cinema and shapes a new conception of the screen and of the movie theatre into three phases, gradually involving the audience.

Profilo autore

Eugenio De Angelis ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2017. Il suo principale campo d'indagine è il cinema giapponese degli anni Sessanta e Settanta in relazione alle altre avanguardie artistiche e al contesto politico di riferimento. Attualmente è docente a contratto presso Ca' Foscari.

Eugenio De Angelis completed his Ph.D. in Asian and North African Studies at Ca' Foscari University of Venice in 2017. His main field of research is Japanese cinema and its relationship with other artistic avantgardes in the Sixties and Seventies political context. Currently he is adjunct professor at Ca' Foscari University.