



APPUNTI SUL CINEMA GIAPPONESE

Al contrario delle altre scuole orientali, quella giapponese si è inserita di prepotenza sin dagli anni Venti nella storia del cinema mondiale. Ed è abbastanza facile spiegare il perché. Se appena qualche decennio prima quei pochi stranieri che sbarcavano in Giappone rischiavano letteralmente la pelle per il solo fatto di non averla di colore giallo, agli inizi del 1890 scoppia una autentica «epidemia» di xenofilia acuta di massa, che si riversa particolarmente sulle novità europee in fatto di tecnologia: il cinema è l'attrazione più suggestiva e, manco a dirlo, risulta che il primo vero e proprio spettacolo cinematografico è organizzato nel 1893 a Nagasaki da un italiano (di cui si è perduto il nome)! Il Giappone quindi è «iniziato» alla magia del cinema né più né meno che nello stesso periodo degli altri grandi paesi che presto domineranno il mercato mondiale. E la maggior parte dei primi autentici registi giapponesi cominciano a girare presto l'Occidente per imparare dalle scuole di cinema in America e in Europa. Negli anni Venti per molti la meta preferita sarà la scuola di cinema di Leningrado e poi Berlino e Parigi. Significativo il viaggio che compie il grande regista Teinosuke Kinugasa (di impostazione esplicitamente espressionista) nel 1928 in Europa. Dopo aver percorso tutta la Transiberiana si ferma in Unione Sovietica per qualche mese a studiare con Eisenstein (che comincia ad apprezzare il cinema giapponese) e poi presso la grande casa di produzione tedesca UFA a Berlino. Aveva con sé una copia del suo ultimo film *Jujiro* (*Incroci*, Giapp., B/N, 65', 1928) che in Occidente è poi diventato famoso con il titolo *All'ombra dello Yoshiwara*: la casa di produzione tedesca lo tratta con molta freddezza ma la critica ne è entusiasta e la sua tecnica dei primi piani viene addirittura paragonata all'allora appena uscito *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Fra., B/N, 110', 1928) di Dreyer. Questo viaggio di Kinugasa ci introduce subito al problema di fondo del cinema che qui vogliamo presentare: il cinema giapponese ha potuto imporsi all'attenzione del mondo concedendo spesso molto al gusto occidentale, imparando da esso forse le cose migliori, ma soprattutto ciò che più gli permetteva di poter comunicare i propri valori culturali, i propri problemi sociali e storici, a culture molto lontane e diverse, imparando quindi una certa tecnica di linguaggio che è universale proprio in quanto è occidentale. Bene o male, Kurosawa è il più famoso in occidente proprio perché più sensibile degli altri ai temi e al linguaggio «europeo». A parte il fatto che recentemente Naghisha Oshima ha smentito la validità assoluta di questa «regola», in effetti una conferma invece la abbiamo nel caso di Yasujiro Ozu che, grandissimo regista, è ancora poco conosciuto da noi, per essere l'esponente più rigoroso della scuola nipponica «pura» (è contemporaneo di Mizoguchi) e quindi di conseguenza per non aver trovato un distributore occidentale a suo tempo. Dunque allora, tralasciando i molti e complessi problemi inerenti a questo pianeta sconosciuto che è il cinema giapponese, concentriamo l'attenzione su questo unico problema: se esiste, lo stile nipponico come è definibile e soprattutto come è riconoscibile all'occhio in genere non vigile dello spettatore medio?

In verità un vero stile nipponico non c'è proprio perché la scuola giapponese ha subito assorbito, come dicevamo, i canoni classici del linguaggio filmico inserendosi così in un discorso culturale di tipo universale con opere di valore assoluto e universalmente comprensibili. Tuttavia è certo che, particolarmente alcuni registi hanno accentuato alcune caratteristiche di linguaggio che derivano da



esigenze di espressione squisitamente giapponesi. Ed è curioso constatare che una delle caratteristiche più nipponiche di questo cinema è proprio l'uso abbondante, che spesso diventa abuso, del pianosequenza. Ma ciò non è affatto strano, perché il pianosequenza di un Mizoguchi ha di specifico che in pratica realizza un vero e proprio quadro d'ambiente costruito sulla classica tradizione pittorica nipponica (l'alto senso cinematografico di questo aspetto dello stile sta proprio nel fatto di rifiutare l'uso del colore che entra tardi nel cinema giapponese — perché questo darebbe all'immagine un tono assolutamente stucchevole). Non solo ma questa tecnica esprime molto bene il senso intimo, psicologico, del tempo come lo hanno gli orientali e particolarmente i giapponesi, in rapporto alle relazioni umane e sociali, nonché intrafamiliari. Ma Ozu addirittura arriva a utilizzare una tecnica welliesiana senza ovviamente conoscere Welles (e comunque prima di lui): quella della ripresa con camera bassa, per cui nei suoi film le scenografie prevedono una particolare cura dei soffitti (artificio comunque inventato da Lang e sperimentato nei Nibelunghi), ma anche qui è un modo fortemente culturale nazionale di esprimere la vita casalinga (molto cara a Ozu) che, tra l'altro si svolge essenzialmente in posizione di sedute e la macchina da presa viene piazzata a quella altezza, per cui si ha una inquadratura e un effetto di angolazione ottica particolare, inusuale per le abitudini visive degli occidentali, ma certamente molto suggestivo perché costringe lo spettatore a sentirsi psicologicamente dentro le usanze giapponesi della vita familiare. Ma i giapponesi, anche quelli più tradizionalisti, hanno una gran considerazione per il montaggio e questo solo fatto accentua la loro originalità perché proprio in quanto, di frequente costruiscono dei lunghissimi pianisequenza, che realizzano come dicevamo soprattutto l'idea di ambiente umano così come è concepito dalla cultura giapponese, sentono il bisogno di separare e «coniugare» con molta forza una sequenza con l'altra: alcuni critici hanno fatto notare che, se anche sembra l'esatto contrario, nei film più tradizionali, c'è un forte ritmo fotodinamico interno ai piani sequenza e nel complesso del discorso filmico, che esprime però dei tempi non cronologici, di vissuto psichico, comunque tempi di esperienza «culturale», di forte sintesi espressiva.

Completa il quadro complessivo una sorda riluttanza ad usare il parlato (ma non il sonoro) che alcuni registi hanno portato avanti a lungo anche nel dopoguerra: basti pensare che ne *L'isola nuda* (*Hadaka no shima*, Giapp., B/N, 96', 1960) di Kaneto Shindo che è del 1961 non si dice una parola per tutto il film! Ma anche qui i conti tornano, e tornano anche in fatto di suggestiva bellezza che emanano tutte le migliori pellicole giapponesi, proprio per questa supervalutazione dell'immagine del linguaggio fotodinamico in quanto tale; anche qui si impone l'alto rispetto dei gesti e del linguaggio non verbale che hanno gli orientali in genere e in particolare i giapponesi (anche per le influenze delle varie forme di teatro gestuale — il *No* e il *Kabuki* — che tutti i giapponesi sentono molto). Gustare questo tipo di cinema significa soprattutto capire il valore del linguaggio filmico allo stato puro, certo applicato a una realtà specifica e forse molto diversa dalla nostra, ma non per questo meno significativa.

A questo punto, per quello che qui ci interessava dire, rimane soltanto da ricordare la classica distinzione che gli stessi giapponesi hanno sempre fatto per il loro tipo di cinema: la distinzione tra il *jidalgeki* o film di costume e il *genclai geki* o film d'ambiente contemporaneo. A parte che, a quanto risulta, i giapponesi hanno una particolare passione per le classificazioni, anche le più bizzarre, e quindi non è il caso di approfondire il discorso, però la distinzione ricordata è importante



se si tiene conto che fino a qualche decennio addietro i film di costume rappresentavano addirittura il 50% di tutta la produzione nazionale e questo dato statistico evidentemente la dice lunga sulla natura storica particolare della cultura giapponese che è passata bruscamente dal medioevo all'era del moderno capitalismo. Comunque recentemente anche per merito di registi di rango come Oshima il cinema si addentra di più nei temi e nello sviluppo del *gendaijeki*.

Alessandro Studer

Marzo 1987