

ALBERTO BOATTO

L'opera filmica di Nagisa Ôshima tocca direttamente il centro delle nostre residue ma irriducibili preoccupazioni estetiche. Potremmo definirle didatticamente in una semplice domanda: quale credito è lecito accordare ancora all'espressione artistica una volta che ci si voglia convertire in modo assoluto alla serietà e alla durezza del mondo? Rispondere con la gratuità della finzione alla gravità della situazione attuale, a molti fra i migliori di noi, sembra ormai cosa insensata. Le immagini levigate e violente di questo regista quarentenne intendono assegnare invece il massimo valore alla creazione: le parole con cui il volto immobile di un condannato a morte tesse l'elogio dell'immaginazione opponendola alla costrizione della realtà, sollevano il tema di fondo di questa opera. Ôshima non commette l'errore di scambiare il film con la realtà e nemmeno con una puntuale duplicazione di essa; simile fedeltà limitante che concede tutta la produttività al mondo (o all'ideologia?) e nessuna all'opera, viene qui scartata. Egli si dimostra acutamente consapevole della natura fittizia di ciascun segno che entra a far parte del film, anche di quelli di provenienza documentaria, di cui pure si serve. Dovendo introdurre all'interno della sua opera una metafora riassuntiva del cinema medesimo, le dà in *Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tôkyô*, l'aspetto inquietante di un fantasma o di una ipnosi che ossessiona il giovane protagonista: la necessità o meno del cinema (della finzione) non si misura dal grado del suo realismo, ma caso mai dalla funzione che arriva ad esercitare nei confronti della realtà, e proprio di quell'unica realtà concerta rappresentata dal destinatario del film, lo spettatore, su cui l'opera rischia infine tutta la sua efficacia. Nella *Storia segreta del dopoguerra* questa efficacia emblematicamente è tanto grande e distruttiva da spingere il protagonista fino al suicidio.

Prima che col mondo l'opera, ci ricorda Ôshima, ha a che fare con una soggettività, quella dell'autore; ed anzi, perché ci sia l'opera, bisogna produrre un vuoto all'interno della compattezza del mondo, affinché vi faccia irruzione lo strato profondo dell'uomo, l'inconscio dunque. Esso possiede un linguaggio peculiare, l'immaginario per Ôshima; ed è proprio da questo spessore metaforico che prende forma il film. Il regista cerca così di tracciare ogni volta il difficile cammino che dall'immaginario conduce al reale; pertanto non si limita ad una rielaborazione del mondo dal punto di vista imperioso dell'immaginazione, seguendo in questo la pressione dei bisogni elementari, il sesso, l'avidità, il furore, ma tenta di tradurre l'immaginario nella stessa concretezza reale, la sua realizzazione. L'opera agisce in maniera molto simile ad uno psicodramma, onde acquista una forte carica terapeutica; la proiezione all'esterno dei nostri conflitti rappresenta già un inizio di soluzione (di guarigione). Ora questa poetica, in cui le tesi del surrealismo s'incrociano con quel tanto di concezione estetica che è possibile ricavare dalla psicanalisi, non è fatta particolarmente per colpirci; mentre ci colpisce invece la lucida risoluzione con cui Ôshima s'applica a mostrarne il funzionamento e la cura con cui stabilisce sempre un'apertura verso lo spettatore. Introducendo nel tessuto dei suoi lavori alcuni espliciti livelli metaforici, come il kabuki nel *Diario di un ladro di Shinjuku*, lo psicodramma nella *Impiccagione*, lo stesso cinema nella *Storia segreta del dopoguerra*, egli provvede a fornire un modello d'uso dell'immaginario, e di conseguenza del film medesimo. Se nella *Impiccagione* la presa di possesso della propria identità smarrita, da parte del condannato a morte, passa attraverso l'improvvisazione teatrale, e se nel *Diario di un ladro* l'azione virulenta del kabuki è capace di sbrogliare i complessi sessuali dei due giovani protagonisti, ciò accade perché la strada della soluzione dei problemi che travagliano i personaggi del suo agitato universo, passa sempre attraverso la finzione. Dunque la finzione ha una efficacia reale, come il film nel suo complesso, questa articolata finzione, avrà la possibilità d'agire sugli spettatori.

Ciò che muove l'immaginario d'Ôshima sono le due maggiori forze d'effrazione, contenenti inoltre la più grande dirompente potenzialità di vita. Sono il sesso e la violenza individuale e collettiva, e proprio quella violenza radicale, coinvolgente assieme il corpo e l'ideologia che ha guidato la contestazione giovanile. Il regista se ne serve per forzare le porte dell'inconscio e per aggredire al tempo medesimo i nodi politici della situazione in cui ci troviamo. Lungo tutta la sua opera, queste forme hanno trovato incarnazione nella figura dell'*estraneo*, del non integrato sociale (come lo sono appunto l'immaginario e l'inconscio), fino a riconoscersi rappresentativamente nel comportamento del criminale. Già in embrione nell'aviatore negro caduto prigioniero di un villaggio giapponese, in uno

dei suoi primi film, *L'addomesticamento*, questo motivo oscuro esplode infine, attraverso *Il demone in pieno giorno*, nel singolarissimo ladro del *Diario di un ladro di Shinjuku* e nel condannato a morte de *L'impiccagione*. Per quel potere di proliferazione che possiede sempre ciascuna metafora, ma anche per quel potere discriminante che esercita il sistema attuale, raggiungono il delinquente in una eguale condizione di estraneità tutti coloro che fanno parte di qualsiasi minoranza sottoposta a repressione. Così l'universo di Ōshima può allineare accanto al criminale la figura dello studente contestatore nella *Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tôkyô*, come il figlio intrappolato nella splendida gabbia della famiglia de *La cerimonia*, dacché anche il malinconico ruolo che la famiglia assegna al suo interno ai propri figli è quello dell'estraneo. Come se ancora non bastasse, sommando repressione a repressione, il condannato de *L'impiccagione* è per di più un coreano, come il figlio de *La cerimonia* è anche un mancese: come dire che appartengono ai « negri » dell'estremo Oriente. Ōshima aspira infine a far sì che l'estraneo, il delinquente diventi l'artista medesimo, ed ogni suo atto creativo acquisti il peso e la rottura di un crimine. « Fare un film nella società in cui viviamo è prima di tutto un atto criminale », ciò definisce più che altro l'ambizioso programma del regista giapponese.

Le regole del gioco sembrano fissate in partenza dalla rigidità del mondo con cui l'immaginario (l'opera) entra in collisione, così che solo attraverso la trasgressione, lo sfregio, il delitto, gli è consentito operare. Esiste per Ōshima un gesto che riunisce in sé il sesso e la violenza: l'atto sadico, lo stupro, che viene ripetuto con ossessione in ogni suo film, acquistandovi uno strano sapore, e come la fretta di sbarazzarsi dell'ingombro del corpo, della sua grande opacità, per dar posto alla trasparenza dell'immaginazione. Così è significativo che nel *Diario di un ladro* ci sia egualmente violazione malgrado il consenso della donna: la consumazione dell'atto d'amore tra i due complicati protagonisti avviene quando la donna è visitata dal flusso mestruale, simbolo tabù in Giappone come un po' dovunque. Con un pareggiamento in questo film di Ōshima tra i più aperti alla speranza, tra violenza sessuale e violenza politica, in quanto esplosioni entrambe della stessa forza vitale, laddove l'amplesso finalmente riuscito fra i due giovani coincide con una furibonda manifestazione studentesca contro una stazione di polizia. Punti di raccordo tra il reale e l'immaginario non più percepiti dolorosamente come contraddittori, la rivolta politica e l'aggressione erotica segnano anzi il momento in cui la potenza dell'immaginario spezza l'inerzia della realtà che ci circonda. Più esattamente, e di ciò la rottura delle lancette dell'orologio in apertura e nella chiusura del *Diario di un ladro* ne è un chiaro simbolo, il sesso e la violenza danno accesso alla dimensione verticale dell'estasi. Profondamente lacerato il regista oscilla tra l'estasi della vita e quella negativa; ma, dato che il programma positivo di « come vivere » del *Diario di un ladro* sembra cancellato ora nella *Storia segreta del dopoguerra* e nella *Cerimonia*, dalla coerenza disperata del « come morire », l'estasi comincia a orientarsi sempre più in direzione della morte. Da qui la costante tentazione del suicidio, che assedia i suoi giovani, sbocco di una violenza divenuta distruttiva di se stessa. Nel suicidio, l'immaginario che non è riuscito a sussistere nel quadro di una 'quotidianità' che la *Storia segreta del dopoguerra* indica nel simbolo dei 'paesaggi' banali tra cui si svolge l'esistenza ordinaria del popolo, in questo gesto estremo l'immaginario ha trovato alla fine la sua inevitabile metafora negativa.

Per questo primato conferito all'immaginario e al virtuale, la trama di ogni film d'Ōshima si situa sempre al di fuori della consequenzialità logica; essa contiene ogni volta una o più rotture nella relazione normale di causa e d'effetto, o un suo capovolgimento. Il regista contraddice il logico e il verosimile poiché sbarrano la strada alla irruzione dell'immaginario. Un'opera come la straordinaria *Impiccagione* appare legata ad una specie di vuoto inesplicabile, e che il corso del film non tenta nemmeno di spiegare, giacché è connesso all'origine stessa del fatto di costruire un film. Il vuoto vi interviene come un paradosso che spezza la coerenza logica della vicenda fino a quel punto filmata con l'obiettivo inesorabilità di un occhio addestrato alla école du regard. R., un giovane coreano condannato a morte per violenza carnale e omicidio, sopravvive inesplicabilmente alla sua esecuzione capitale. Questa è la rottura, il vuoto, che lo svolgimento ulteriore del film si sforza di cancellare, ristabilendo l'ordine lacerato, con l'accresciuta difficoltà che adesso il condannato non ricorda più la sua identità né la sua storia. Ciò che fa la qualità di questo film è che esso rende necessario il ricorso all'immaginazione, e più ancora che siano gli stessi carcerieri ad improvvisare una specie di psicodramma allo scopo di ricostruire la personalità di R., la serie di azioni che l'hanno portato al patibolo. Ma non si ricorre senza danno all'immaginazione;



Nagisa Ōshima: *L'impiccagione*, 1968

e l'impresa funebre e grottesca, se anche riesce a ricomporre per approssimazione la personalità del condannato, riesce certamente a scatenare l'inconscio di ogni membro della piccola comunità di giudici e di poliziotti, ognuno brulicante di desideri criminosi. Questo inaspettato intervento dell'immaginario ci pone di fronte ad un inconscio collettivo e colpevole che porta ben marcati i segni repressivi del sistema. Esso fonda l'universo comune del delitto, non altri che il nostro universo familiare. Lo sconcertante psicodramma, in cui le possibilità del gesto e della suggestione vengono sfruttate al massimo, è spinto così avanti che le ossessioni dei partecipanti prendono a poco a poco corpo e figura; ma alla fine ogni fantasma viene riassorbito, ed il ristabilimento della norma culmina con la nuova esecuzione di R. Ma adesso, attraverso una sconvolgente presa di coscienza che si è protratta per tutto il film, è la norma medesima col suo mortale apparato di vittime e di giudici ad apparire insensata. Nell'*Impiccagione* l'immaginario, provocando uno strappo nella vicenda, costringe i personaggi (i carcerieri) ad un comportamento inabituale, eccentrico e pericoloso. I suoi effetti risultano netti e sconvolgenti. In altre opere d'Oshima, l'immaginario agisce come una costrizione ipnotica (*Storia segreta del dopoguerra*) oppure come una forza d'erosione che svuota a tratti la ferrea oppressione della consuetudine sociale (*La cerimonia*).

Assieme agli strappi che provoca nel tessuto della trama, la pressione dell'immaginario tende ad allontanare qualsiasi possibilità di preconstituire uno stile; da qui in Oshima la varietà degli stili diversi da un film ad un altro, e pure all'interno dello stesso film. Se consideriamo quattro delle opere fondamentali del regista, l'arco delle loro soluzioni formali apparirà abbastanza ampio. Ne *L'impiccagione*, lo schema rigido iniziale nell'obiettiva descrizione del luogo e delle modalità dell'esecuzione capitale viene rotto dall'intervento della gestualità teatrale. La finzione arriva ad abolire ogni limite di spazio e di tempo; ma infine lo schema rigido si ricompone nella chiusa che riprende il linguaggio oggettivo della sequenza d'apertura. Il *Diario di un ladro* presenta all'opposto uno schema aperto, flessibile, decentrato; e i bruschi salti tra le sequenze ubbidiscono unicamente all'economia dell'immaginazione, la cui dinamica interna è data dalla pressione del sesso che, come un rivolo di violenza notturna, cerca di manifestarsi nella sua pienezza prima nei limiti della norma, poi della cultura, ma che riesce a compiersi solo, tramite la finzione teatrale, nella esplosione collettiva. *Storia segreta del dopoguerra* è sostenuta da uno schema circolare, la cui fine col gesto suicida dello studente contestatore, segna il ritorno della vicenda su se stessa, la sua ripetizione. La sua più recente opera, *La cerimonia*, bilancio anch'esso negativo di venticinque anni di dopoguerra giapponese, si basa esclusivamente su una successione di cerimonie tradizionali tenute da una potente famiglia, alle quali assiste il protagonista durante tutto il corso della sua esistenza. Le modifiche di una biografia appaiono così ancorate e come annullate dalla fissità della liturgia familiare. Diversamente da una simile flessibilità, l'adozione preconstituita di uno stile equivarrebbe a stabilire una continuità indipendente e prallela rispetto alla dinamica dell'inconscio come della stessa realtà. Libero da scrupoli di coerenza, lo stile risulterà invece ogni volta aderente alla emergenza dell'immaginario, con l'adozione da parte del regista di un comportamento di continua fuga da se stesso e dall'opera che è stata appena portata a termine.

Linguisticamente Oshima istituisce in ogni suo film una vasta metafora dell'intervento dell'immaginario; ed in quanto fondata proprio sull'inconscio, la sua metafora cerca di dare forma ad una materia magmatica, difficile da recintare, fornita di per sé di un'inevitabile carica di sfregio e di violazione. Ora all'interno della sua opera ci sembra completamente inutile tentare di distinguere quanto ci sia di reale (di rispecchiamento obiettivo, di documentario), e quanto al contrario d'immaginario (di onirico, di fantastico, di paradossale). Nulla c'è di reale, oppure tutto possiede il grado di realtà della metafora, che rappresenta in sé un principio attivo di trasformazione. « Allorquando scrivevo in una rivista del cinema, uno dei problemi che ci siamo posti era l'integrazione del documentario e del surrealismo », ci dà il punto di partenza delle sue preoccupazioni linguistiche, mentre quest'altra affermazione d'Oshima ce ne dà l'approdo: « Nel *Diario di un ladro* ho fuso assieme la vita reale e la finzione. Qualcuno ha detto che nel fare questo io pecco d'irresponsabilità, ma per me sono tutt'e due sullo stesso piano ». Per quanto innesti costantemente una forte spinta alla razionalizzazione, e sappia indicare con esattezza i suoi obiettivi di lotta nell'ordine attuale del Giappone, dalla famiglia tradizionale allo stato neocapitalista, la scelta di questi obiettivi passa sempre attraverso una presa di possesso più radicale di una presa di coscienza, dal momento che investe i bisogni, le pulsioni istintive, i simboli radicati.

NAGISA OSHIMA è nato a Kyōto nel 1932. Durante l'università si occupa più che altro di politica e di teatro che restano due punti centrali di tutta la sua attività. I suoi primi film, realizzati fra il 1959 e il 1960, *Il quartiere dell'amore e della speranza*, *Racconto crudele della giovinezza e Il cimitero del sole*, esasperano i temi del naturalismo tradizionale. Il periodo successivo, che va dal 1960 al 1964, fa da transizione fra il primo Oshima naturalistico e psicologico, e l'ultimo, orientato sempre più in direzione dell'inconscio, della violenza politica e sessuale. Appartengono a questa fase due film chiave: *Notte e nebbia sul Giappone* e *Amakusa Shiro Tokisada*, due film discussione su problemi politici. L'insuccesso commerciale di questi lavori lo costringe a lasciare il cinema. Nel 1965, con *Il godimento*, l'eroticismo e la violenza e i loro rapporti con l'immaginario sono posti al centro del film. Questi motivi saranno maggiormente approfonditi nel 1966, con *Il demone in pieno giorno* e successivamente soprattutto con *Sulle canzoni oscene del Giappone* (1967) e con *Il suicidio forzato a due - estate del Giappone* (1967). Si apre così la stagione probabilmente più inventiva e originale di Oshima e, comunque, quella maggiormente conosciuta in occidente: *L'impiccagione* (1968), *Diario di un ladro di Shinjuku* (1968), *Il bambino* (1969), *Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō* (1971), e *La cerimonia* (1971). Considerato in Giappone il maggior autore rivelatosi nel corso degli anni '60, la critica europea specializzata assegna generalmente a Oshima, nell'ambito del cinema nipponico, un'importanza non minore a quella che Godard ha avuto nel cinema europeo. La più ampia personale europea dedicata all'opera di Oshima è stata tenuta nel corso della VII mostra del Nuovo Cinema di Pesaro nel settembre 1971.



Nagisa Ōshima: *Diario di un ladro di Shinjuku*, 1968 - 9

Ōshima si muove in un ambito culturale che supera l'orizzonte puramente giapponese o comunque orientale. Lui stesso ha dichiarato di avere cercato di saldare il marxismo col surrealismo; a questi innesti possiamo pure aggiungere la psicanalisi. In ogni modo il matrimonio tra queste dottrine è risultato sempre cosa difficoltosa, tanto da dare origine a qualcosa di marcatamente diverso dalla comoda addizione degli ingredienti di partenza: insomma anche Ōshima si muove nella contaminazione che è caratteristica della nostra stagione. Certo resta in lui forte la componente surrealista attraverso la sua insistenza sull'immaginario; ed il valore terapeutico che accorda all'immaginazione lo avvicina agli eretici della psicanalisi; come la sua concezione dell'erotismo ha più affinità con quella di un eretico del surrealismo come Bataille che con Breton. Anche in questa predilezione per il pensiero eretico Ōshima si dimostra artista attuale. Nella sua essenza, il suo atteggiamento rimane quello di un anarchico, che si accanisce a strappare alla realtà alcuni attimi estatici; la sua sensibilità entra in conflitto con l'ordine costituito più con la rabbia impaziente del rivoltoso e meno con la positiva tenacia del rivoluzionario. È sempre questa rabbia a rendere i suoi personaggi (i suoi 'fantasmi', come li chiama il regista) così facilmente esposti alla tentazione del suicidio, che non è tanto morte del corpo quanto di un'autenticità d'esistenza impossibile a raggiungersi malgrado tanto accanimento. Poiché la sua ispirazione si trova nell'inconscio, la sua vera tendenza lo spinge verso l'impersonalità, il simbolo, il rito pubblico ed istituzionalizzato, e quello privato che cerca di spezzare il primo (l'erotismo, la morte volontaria potentemente ritualizzati come lo sono nel nostro inconscio e nella stessa tradizione orientale). Così ha potuto darci il crimine collettivo della *Impiccagione* e la liberazione individuale-collettiva alla fine del *Diario di un ladro*. Ciò che lo ossessiona nel profondo, è la minaccia del vuoto, che vale anche quale sinonimo d'impotenza, di morte creativa, a cui Ōshima reagisce un po' come Godard attraverso un'attività che si presenta febbrile proprio perché incalzata di continuo dallo spettro dell'afasia che tormenta poi tutta la nostra stagione. Tutte le sue riuscite derivano proprio dalla capacità che mostra di possedere, di colmare questo vuoto, pur nominandolo e restandogli pericolosamente fedele; le sue cadute corrispondono sempre ad altrettante prove d'infedeltà, tentativi cioè di scambiare il vuoto con la ricchezza di qualsiasi soluzione tematica o linguistica troppo rigida e vincolante più ancora che preconstituita. *La cerimonia* resta pur sempre una splendida caduta. Dacché Ōshima non è certo un purista, e nella sua ansia di proseguire comunque il discorso per non cadere nel silenzio, ha mostrato di essere pronto a saccheggiare ecletticamente l'intera tradizione sperimentale del teatro e del cinema. La sua forza, anche in questo caso, consiste nella sua abilità d'erodere oppure no quel patrimonio di cultura e di linguaggio su cui ha posto mano.