



Daide Bersan

Figure del padre in Ozu

Presentazione

Yasujiro Ozu (1903-1963), è considerato un maestro per il suo modo peculiare e geniale di saper utilizzare la macchina da presa e per la sensibilità artistica che attinge dalla tradizione filosofica e spirituale giapponese. Il cinema di Ozu narra, in modo toccante e delicato, le storie della gente comune (*Shomingeki*) in cui è centrale la rappresentazione della vita familiare. La figura del padre è sicuramente in primo piano in quasi tutti i suoi film. La scelta del libro è di seguirne le definizioni e le trasformazioni lungo tutto l'arco dell'opera.

Nel dopoguerra la famiglia giapponese (*ie*) deve confrontarsi con una realtà fortemente mutata e con il passare degli anni la crisi si acuisce fino a farne tremare le stesse fondamenta. Anche il padre "ozuiano" subisce la temperie di una modernità che scuote tutto ciò che trova sul suo passaggio ma, al contrario della sua parabola occidentale (che si conclude con il suo inesorabile declino), la sua funzione è quella di resistere, di non cedere, di non recedere. Il suo rimanere al proprio posto non è tuttavia ostinazione, chiusura mentale o cieco conservatorismo ma – attraverso un'esperienza costante di perdita e di lutto – assume una valenza autenticamente etica e spirituale. Dentro la faglia del suo dolore si iscrive profondamente il senso della trascendenza. Il padre somiglia allora sempre di più al custode di un Altrove, all'indicatore di un Oltre, al testimone fragile, vacillante, ebbro, del trascendente.

Davide Bersan è nato in provincia di Verona e da molti anni vive e lavora a Milano. Ha svolto studi teologici conseguendo la licenza in teologia spirituale presso la pontificia università Gregoriana di Roma. Da molto tempo lavora nel campo delle cure psichiatriche, perfezionando la sua formazione nel counseling ad indirizzo sistemico e psicodinamico. Da sempre attratto dalle culture religiose dell'Oriente, negli ultimi anni i suoi interessi si sono rivolti anche all'approfondimento di argomenti di psicanalisi e di cinema. Gestisce un blog (<https://blog.libero.it/wp/cinemadiozu/>) in cui pubblica alcuni dei suoi interventi e altri contributi.

Davide Bersan

FIGURE DEL PADRE IN OZU



Prima edizione digitale gennaio 2020
© 2020 Polimnia Digital Editions s.r.l., via Campo Marzio 34, 33077 Sacile (PN)

Tel. 0434. 73.44.72.

<http://www.polimniadigitaleditions.com>

[Catalogo di Polimnia Digital Editions](#)

info@polimniadigitaleditions.com

ISBN: 978-88-99193-79-9

ISBN-A: 10.9788899193/799

In copertina:

Fotogramma tratto da Y. Ozu, *C'era un padre (Chichi Ariki)*, 1942

*Alla cara memoria dei miei genitori Lorenzo e Carmen
e dei miei nonni Giuseppe e Onelia, Mario e Cesira*

Indice

Ringraziamenti.....	8
Introduzione.....	9
Note sulla biografia e sulla poetica di Yasujiro Ozu.....	16
1. IL PERIODO DEL MUTO	
Il coro di Tokyo (<i>Tokyo no gassho</i> , 1931): la famiglia come “sacro” nido degli affetti.....	22
Sono nato, ma.... (<i>Umarete wa mita keredo</i> , 1932): il crollo dell'immagine paterna.....	26
Dove sono ora i nostri sogni di gioventù? (<i>Seishun no yume ima izuko</i> , 1932): un padre muore.....	30
Capriccio passeggero (<i>Dekigokoro</i> , 1933): un padre “inutile”?.....	35
Una madre dovrebbe essere amata (<i>Haha wo Kowazuya</i> , 1934): orfani del padre.....	41
Storia di erbe fluttuanti (<i>Ukigusa monogatari</i> , 1934): padre da lontano.....	44
Una locanda di Tokyo (<i>Tokyo no yado</i> , 1935): la maledizione della povertà.....	48
2. GLI ANNI DELLA GUERRA	
Figlio unico (<i>Hitori musuko</i> , 1936): il padre che non c'è.....	55
Fratelli e sorelle della famiglia Toda (<i>Todake no kyodai</i> , 1941): l'eredità paterna.....	63
C'era un padre (<i>Chichi Arika</i> , 1942): la nostalgia della figura paterna.....	69
3. GLI ANNI DEL DOPOGUERRA	
Note di un inquilino galantuomo (<i>Nagaya Shinshiroku</i> , 1947): un padre scomparso.....	86
Gallina nel vento (<i>Kaze no naka no mendori</i> , 1948): un padre ritorna.....	89

Tarda Primavera (<i>Banshun</i> , 1949): l'abnegazione del padre	94
Il tempo del raccolto del grano (<i>Bakushu</i> , 1951): l'anziano padre sentinella di un Altrove	105
Il sapore del riso al tè verde (<i>Ochazuke no aji</i> , 1952): elogio della semplicità	109
4. LA DISGREGAZIONE DELLA FAMIGLIA	
Viaggio a Tokyo (<i>Tokyo monogatari</i> , 1953): la solitudine di Shukichi	117
Inizio di primavera (<i>Soshun</i> , 1956): la saggezza dei padri	130
Crepuscolo di Tokyo (<i>Tokyo Boshoku</i> , 1957): il padre nella prova	137
5. LA SVOLTA DEL COLORE: GLI ULTIMI FILM	
Fiori di equinozio (<i>Higanbana</i> , 1958): un padre in mezzo al guado	147
Buon giorno! (<i>Ohayo</i> , 1959): papà compraci la televisione!	151
Tardo autunno (<i>Akibiyori</i> , 1960): padri pasticcioni	154
L'autunno della famiglia Kohayagawa (<i>Kohayagawa-ke no aki</i> , 1961): un padre libertino	157
Il gusto del sakè (<i>Sanma no aji</i> , 1962): il padre, il vuoto, la trascendenza	161
Conclusioni	172
Bibliografia	178

Ringraziamenti

Ringrazio mia moglie Ernestina per aver condiviso con me le fasi iniziali di questo lavoro e avermi incoraggiato a portarlo a termine. I miei ringraziamenti a tutti coloro che mi hanno fatto dono dei loro preziosi consigli, in particolare agli amici Giancarlo Ricci a cui devo molto, Giovanni Leontini, Mitsuharu Hirose, Claudio Sessa, Claudio Davide, Chiara e Pier Francesco, Maria Vittoria Lodovichi, Rosalba e Maria Maletta, Andrea Diliberto e tutti gli amici del gruppo di studio “Rete di psicanalisi”. Un grazie anche a Moreno Manghi della casa editrice Polimnia che ha dato fiducia a questo progetto. Ringrazio tutti coloro che hanno partecipato agli incontri, chi più assiduamente (penso a Antony, Stefano, Elena, Rosanna, Alberto, Franca e il marito...) e quelli che sono venuti anche solo per una volta. Tutti mi hanno arricchito con i loro interventi o la loro partecipazione attenta. Ringrazio la direttrice della biblioteca Cimiano Flavia Muccino che ha scelto di ospitare gli incontri sul cinema di Ozu, osando proporre un autore ancora poco conosciuto e considerato “di nicchia”, il suo team di operatori (un grazie particolare a Mario, Angelo, Alessandra...) tutti sempre molto disponibili, Federica Bosi dell’associazione Villa Pallavicini di Crescenzago. Rivedendomi un poco in Ryosuke di *Figlio unico* approfitto per ringraziare in questo libro che tratta di figure del padre, tutti coloro che come l’insegnante Okubo del film lo sono stati per me e mi hanno aiutato ad attraversare passaggi cruciali, scelte esistenziali, momenti di impasse. Lo hanno fatto credendo in me, indicandomi delle vie, a volte precedendo i miei passi e offrendomi la possibilità di trovare un mio personale percorso di vita. Servendomi delle parole di S. Paolo agli Efesini voglio concludere ringraziando Dio, *il Padre, davanti al quale piego le ginocchia, è da lui che ogni paternità prende nome, nei cieli e sulla terra.*

Introduzione

L'idea di scrivere questo libro mi è venuta dopo aver scoperto quasi per caso il cinema di Yasujiro Ozu. Pur amando il cinema sin dall'infanzia, le mie conoscenze della settima arte lambivano occasionalmente la cinematografia orientale. La mia frequentazione delle sale ha sempre alternato periodi di assiduità e di latitanza, tuttavia mi concedevo di tanto in tanto la visione di qualche film d'autore che cercavo con cura selettiva in base agli interessi del momento. Circa sei anni fa mi sono imbattuto, lungo le mie consuete ricerche tra gli scaffali pieni di dvd della biblioteca del mio quartiere, prima nella sezione di cinema dell'Estremo Oriente e poi nel film di Ozu *C'era un padre* (*Chiki Ariki*). Cercavo in realtà qualcosa che trattasse della relazione padre-figlio. In quel momento stavo leggendo diversi libri su questa tematica e desideravo affrontarla da più prospettive, anche quella riguardante il discorso cinematografico.

L'impressione che ho provato dopo la visione di quel film di Ozu del 1942 è stata forte e profonda, ho sentito molta commozione come se quella storia non narrasse solo di un padre e un figlio di un paese asiatico lontanissimo dall'Italia e di molti anni fa, ma come se riguardasse in fin dei conti anche me, così come ogni figlio e ogni padre in tutto il mondo. Erano effettivamente, come poi in seguito ho scoperto, impressioni simili a quelle che anche altri avevano avuto a contatto con le opere di Ozu, come ad esempio Wim Wenders che nel suo lungometraggio *Tokyo-ga* ne offre un'esplicita testimonianza¹. Era come accorgersi che la specificità della storia raccontata non ne minava il suo significato universale o forse proprio per la sua particolare collocazione storica faceva risuonare in un mo-

¹ Nel suo lungometraggio *Tokyo-ga* ("Immagini di Tokyo", 1983) Wim Wenders ripercorre a vent'anni dalla scomparsa del regista giapponese, i luoghi rappresentati nei suoi film per cercarvi, forse invano, ciò che vi rimane di Ozu e del suo mondo poetico: «Per quanto siano tipicamente giapponesi questi film sono allo stesso tempo universali. Vi ho riconosciuto tutte le famiglie del mondo intero, anche i miei genitori, mio fratello e me stesso. Secondo me mai prima di allora e neanche dopo il cinema è stato così vicino alla sua essenza e alla sua funzione: offrire un'immagine dell'uomo nel nostro secolo, un'immagine utile, vera e valida in cui ci si può riconoscere e soprattutto da cui si può apprendere qualcosa di sé» (dalla voce narrante di Wenders all'inizio del film).

do del tutto unico e direi anche più intenso, degli echi spesso sepolti nell'animo umano.

Sono passati però alcuni mesi prima che sentissi il desiderio di rivedere *Chiki Arika* e poi anche le altre opere di Ozu. La mia scoperta non si era infatti esaurita in quel film perché man mano che vedevo altre sue pellicole mi rendevo conto di quanto ognuna rappresentasse un singolo tassello di una costruzione più grande, del tutto coerente e coesa al suo interno. In essa i temi, le immagini, i valori, gli stili, le tecniche convergevano in un unico progetto artistico, in una stessa visione unitaria del mondo e dell'umano, in un peculiare universo contenutistico e stilistico che trovava una felice e alta espressione nell'arte del cinema.

È all'interno di tale universo artistico che ho potuto man mano ritrovare e ripercorrere una sorta di "alfabeto dell'umano" le cui prime lettere sono "padre" e "figlio" ma anche "figlia", "madre", "fratelli", "sorelle" e così via. E le ritrovavo in tutta la loro freschezza sorgiva e nella loro densità semantica che solo il filtro di una cultura "altra", lontana da quella occidentale anche se non aliena da contaminazioni, poteva restituircele da una tale prospettiva inedita e per questo così carica di preziose suggestioni. Era come riscoprire queste stesse parole, mediate da immagini dal potente impatto visivo e sentirle risuonare di echi antichi ma anche nuovi in un linguaggio che, se pur connotato culturalmente, sapeva farsi intendere da ognuno.

C'era un padre è stata effettivamente la porta che mi ha permesso di accedere a quel mondo che era costituito essenzialmente dalla filmografia del regista. Il secondo passaggio è stato per me quello di approfondire la conoscenza della cultura e della storia del Giappone per trovare la corretta contestualizzazione dell'opera di Ozu.

Non è difficile notare che l'universo artistico di Ozu si focalizza sulla realtà familiare, seguita passo dopo passo, registrata, si potrebbe dire, nei suoi mutamenti sempre più profondi per più di tre decenni, ossia dalla fine degli anni venti ai primi anni sessanta, attraverso momenti salienti della storia del Paese del Sol Levante.

Nel 2015 ho iniziato a promuovere degli incontri impostati come dei laboratori (o conferenze) sul cinema di Ozu. Non propriamente quindi un cineforum: i film, all'inizio, venivano introdotti da alcune note e alla fine commentati liberamente dal pubblico. Inoltre durante la visione venivano proposte alcune pause per introdurre chiavi di lettura e focalizzazioni su

determinate particolarità stilistiche o altri tipi di rilievi. Tali momenti offrivano alle persone presenti lo spazio per eventuali osservazioni in itinere. Di tali notazioni, a vari livelli, a volte vi può essere eco nei capitoli, in particolare nel secondo e nel terzo. Da allora ho organizzato numerosi altri incontri in cui sono stati proiettati, sempre con le stesse modalità, almeno una decina di film del regista, oltre che di altri autori per lo più giapponesi. Incontri sempre abbastanza frequentati che si sono svolti in gran parte presso la biblioteca comunale del quartiere milanese di Crescenzago e alcune volte presso l'associazione culturale che fa capo alla Villa Pallavicini.

Se la realtà familiare è il focus narrativo su cui il regista ha elaborato le sue numerose storie, non senza una propria evoluzione stilistica e contenutistica avvenuta nel corso degli anni, la figura del padre all'interno della famiglia è quanto mai centrale in quasi tutti i suoi film. Centrale anche quando, soprattutto nel dopoguerra, ne registra la crisi di ruolo, e lo sfaldamento degli equilibri sia generazionali che all'interno del nucleo familiare rispetto alle tradizioni consolidate. Con quest'opera ho cercato appunto di considerare con più attenzione il modo in cui è raffigurata l'immagine del padre nei film di Ozu.

Pur non essendo un'opera sistematica, le riflessioni sono state ordinate partendo dai film più vecchi del regista, quelli del periodo del muto per intenderci, per poi attraversare i film del periodo bellico e proseguire con quelli usciti nei primi anni del dopo-guerra per approdare infine ai più recenti dopo la svolta del colore nel 1958 con *Fiori di equinozio*. Tutti i periodi della filmografia ozuiana sono stati presi in considerazione e direi la maggior parte dei suoi film, almeno di quelli reperibili. Se qualche film è stato trascurato, come ad esempio *La donna della retata* o *Una donna di Tokyo*, è per il semplice motivo che non vi ho trovato rimandi significativi alla figura del padre. Di altri come *Sorelle Munekata* o *Erbe fluttuanti* pur avendoli ben presenti non mi è stato possibile dedicarvi un paragrafo. Il tema o focus narrativo del libro è infatti il padre, la sua figura, la sua immagine, il suo porsi come altro polo di un figlio o di una figlia o di più figli, così come Ozu la raffigura e rappresenta, lasciando più spazio alle impressioni e alle risonanze interiori rispetto ad una vera e propria meta-riflessione.

È un lavoro più di tipo evocativo che attinge alle risorse del linguaggio simbolico e della mediazione artistica nella sua forma filmica. Ho privilegiato in tal senso la valorizzazione dei dialoghi, riprendendoli spesso alla lettera dalle didascalie in italiano; per quanto le traduzioni possano “tradire” la lingua originale li ho trovati di una ricchezza notevole e forse unica nel panorama cinematografico (come sostiene Dario Tomasi², noto studioso del cinema di Ozu).

Se mi chiedessi che padre ne esca da questa trattazione sulla filmografia ozuiana, risponderei che si tratta piuttosto di “padri”, di figure multiple e sfaccettate che presentano quindi caratteristiche variegata. Occorre tuttavia sottolineare che c'è un'evoluzione piuttosto evidente nel corso degli oltre tre decenni in cui Ozu si esprime con i suoi film e che differenzia il padre del primo periodo, ad esempio, dal padre che vediamo raffigurato nelle opere del dopoguerra. Un altro elemento importante è l'identificazione del padre ozuiano in maniera sempre più insistente a partire dal film *C'era un padre* del 1942, con l'immagine e il volto dell'attore Kishu Ryu che assume sempre di più i connotati di una figura archetipica di padre su cui Ozu continua a lavorare, cesellandola fin nei minimi dettagli per farla corrispondere a una sua propria idea. Lavoro che culminerà nella figura di Hirayama de *Il gusto del sakè*, del 1962. È noto infatti il suo perfezionismo e il suo chiedere agli attori di adeguarsi in toto ad una sceneggiatura già predisposta senza alcuna libertà di espressione spontanea.

Dalla carrellata di figure del padre in Ozu emergono, a parer mio, alcune caratteristiche sopra le altre e volendole definire in tre espressioni sintetiche parlerei di umanità, di moralità (ben differente dal moralismo) e di trascendenza. Il padre dei primi film è tutto sommato molto umano perché, oltre ad essere caratterizzato dalla vicinanza e dall'affetto verso i propri figli, ne sono molto evidenti i limiti e i difetti e forse anche per questo sembra a volte mancare di autorevolezza ed è spesso criticato e contestato dai figli stessi. Occorre sottolineare tuttavia che ciò non inficia il suo rimanere modello e punto di riferimento per loro, mantenendo la distanza simbolica dovuta alla differenza generazionale. E consentendo anche il ri-

² Dario Tomasi, *Ozu Yasujiro. Viaggio a Tokyo*, Lindau, Torino 2007, p. 63: «Le scene di dialogo costituiscono indubbiamente uno degli ambiti privilegiati della poetica ozuiana. Ed è proprio in esse che si tocca con mano l'originalità e la peculiarità dello stile del regista. Senza paura alcuna di essere smentiti si può in piena coscienza affermare che il modo in cui Ozu mette in scena i dialoghi dei suoi personaggi non ha eguali in nessun regista, giapponese o meno, dell'intera storia del cinema».

dimensionamento degli aspetti di grandiosità così come la trasmissione della legge e del desiderio³.

A partire da *C'era un padre* la sua figura è altrettanto umana ma ha uno spessore diverso, una propria incontestabile dignità, un onore che non è di tipo sociale, o almeno non solo, ma interiore e spirituale. In ciò diventa il testimone di un Oltre e la sua parola acquista una rispettabilità particolare agli occhi del figlio. Si tratta dell'Oltre e di una trascendenza che riguardano i valori di una tradizione secolare che ancora palpita nei cuori e negli sguardi, nella devozione dei figli verso i padri e nel sacrificio dei padri perché i figli trovino la propria strada nella vita e perpetuino il ciclo delle generazioni.

Il figlio di Horikawa, Riohei, in *C'era un padre* si sente riconosciuto dallo sguardo paterno e si rispecchia nel suo desiderio ma deve subire il rifiuto del padre di riprodurre indefinitamente tale sintonia di rispecchiamento. Riohei deve continuare a lavorare lontano da lui, seguire la sua strada e dare il meglio di sé nella sua professione di insegnante... Per lui si tratta di vivere ancora un'altra separazione dall'amato padre dopo aver vissuto molti anni in un'altra città senza la possibilità di incontrarsi. Ma Horikawa è fermo nel suo proposito e sa che è per il bene del figlio questa distanza. La sua presenza sarà reale anche da lontano e il suo essere punto di identificazione simbolica per il figlio agirà in suo favore attraverso il lavoro di una memoria grata e consapevole.

Nel dopoguerra in un contesto di crisi progressiva e ineluttabile dei valori tradizionali anche il padre ne risente e la sua figura assurge a baluardo di una parola cui occorre rivolgere l'ascolto, come ultima istanza, come avviene per il padre di *Le sorelle Munekata*⁴. Ma è nel padre di *Tarda primavera* che riconosciamo l'autorevolezza unita alla delicatezza che egli mette in campo per convincere, ma sarebbe meglio dire "costringere" la figlia a lasciarlo per seguire la propria strada. In lui agisce ora l'amore del padre che "separa", colui che facendo valere la sua funzione e la legge che

³ Giancarlo Ricci, *Sessualità e politica. Viaggio nell'arcipelago gender*, Sugarco, Milano 2016, p. 180: «L'amore del padre verso il figlio, la testimonianza relativa al proprio desiderio, apre al figlio la possibilità di trovare uno spazio per il proprio desiderio».

⁴ La sorella minore dopo una discussione con la maggiore a proposito di ciò che è antiquato e di ciò che è moderno decide di rivolgersi al padre per avere un parere su cui regolare la propria condotta: «- Chi ha ragione Setzuko o io? - Tu hai la tua personalità, lei la sua. Non è questione di chi ha ragione, fai ciò che ritieni giusto - Posso avere la mia personalità? - Certamente, la guerra ha cambiato molte cose, le cose miglioreranno, vedrai. Ma seguire le mode è noioso. Rifletti bene e scegli la tua strada. Valorizza la tua vita».

lo caratterizza imprime una ferita al figlio⁵ (alla figlia in questo caso e ciò non senza ferire profondamente anche sé stesso), unico modo per introdurlo nella libertà e trasmettergli il suo desiderio, ovvero l'energia per ripartire da una propria ritrovata soggettività, ormai emancipata dai seducenti legami della simbiosi.

In un contesto sociale che sta vivendo un profondo mutamento la parola del padre viene a volte contestata o irrisa ma non ha perso irrimediabilmente e completamente il suo peso e la sua autorevolezza. Anche il padre vacilla, certo, come tutto il resto ma il suo compito rimane. In effetti non può venire meno, pena lo sfilacciarsi di tutto l'ordito che tiene insieme il tessuto umano. Il suo vacillare cerca consolazione nel sakè, ma ne viene tradito e ricacciato verso un'angoscia carica di vuoto che tende a dilatarsi oltre ogni limite. Vuoto che pare coincidere con l'esperienza del *mu*⁶, simbolo appunto di vacuità e di privazione, cardine del pensiero *zen* e stella polare dell'uomo Ozu che l'ha voluta anche come unica parola scritta sulla lapide dove sono riposte le sue ceneri, a Kamakura. Come viene rappresentato nel "film-pellegrinaggio" *Tokyo-ga* di Wenders l'ideogramma *mu* vi sostituisce infatti qualsiasi riferimento anagrafico alla persona del regista.

L'ultima immagine del padre ozuiano è quella di un uomo che non può recedere dal proprio posto ma non ha in sé il proprio fondamento, la propria consistenza. Ecco che allora si erge come testimone di un Altrove che segretamente invoca e supplica. È un padre che nel suo incedere è a tratti vacillante, anche per il troppo sakè ingurgitato, ma non è vacillante per quanto riguarda la direzione fondamentale da seguire. In questo si trova solo, vive una solitudine abissale, spaventosa, vertiginosa ma forse per questo è ancora in grado di indicare quell'Oltre e in ciò si fa segno vivente anche se forse non pienamente consapevole di una trascendenza a cui ten-

⁵ Claudio Risé, *Il padre. L'assente inaccettabile*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2003, p. 12: «Il padre insegna, testimonia, che la vita non è solo appagamento, conferma, assicurazione, ma è anche perdita, mancanza, fatica. Le esperienze più profonde, a cominciare dall'amore, prendono origine e forma proprio da quella perdita. Nella vita dell'uomo, il padre trasmette l'insegnamento della ferita perché la sua prima funzione psicologica e simbolica è quella di organizzare, dare uno scopo, alla materia nella quale il figlio è rimasto immerso durante la relazione primaria con la madre... e proponendo, da quel momento, allo sviluppo del bambino, una direzione, un *télos*, una prospettiva».

⁶ Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2010, p. 24: «Il *MU*, concetto di negazione, svuotamento e privazione. Il vuoto, il silenzio e l'immobilità sono elementi positivi nell'arte *Zen* e rappresentano la presenza piuttosto che l'assenza di qualcosa».

dere, anelare, cercare e poi alla fine poter anche ritrovare come quieta dimora.

Io non sono un esperto di cinema e questa non è l'opera di uno studioso del settore ma semplicemente di un fruitore, un "amatore" del cinema ozuiano che si è appassionato alla sua opera e ne ha tratto profondi insegnamenti, indicazioni morali ed esistenziali, piacere intellettuale ed estetico, stimoli all'approfondimento e all'analisi, grande stima e gratitudine per l'autore e maestro.

Note sulla biografia e sulla poetica di Yasujiro Ozu

Dopo la morte della madre, nel 1962, Ozu ha scritto una poesia il cui titolo è *Pellegrinaggio a Koya*⁷. È una delle poche che lui abbia scritto o almeno che ci siano rimaste. Desidero riportarla per intero prima di introdurre qualche nota sulla sua biografia e la sua poetica. Mi pare che essa esprima nei termini propri del regista alcuni temi che egli ha sempre riproposto nei suoi film. E mi riferisco a quelle note di semplicità, essenzialità e capacità di scrutare, senza giudicarli, i sentimenti contrastanti che agitano e dividono il cuore umano come il dolore e la sua ripulsa, il sentimento della perdita e del vuoto e la contemplazione della natura che trascende la mutevole esistenza degli umani e ripropone eternamente il suo ciclo.

PELLEGRINAGGIO A KOYA (Come una ninna nanna per le persone anziane)

Per spargere le ceneri di mia madre eravamo giunti sul monte Koya.

Fiocchi di neve nel vento scendevano dal limpido cielo blu sui cedri torreggianti.

I raggi del tramonto illuminavano attraverso gli alberi

le pietre tombali coperte di muschio degli antichi ministri e reggenti.

La candela di una povera donna luccicava nel padiglione interno.

Ancora una volta il fumo degli incensi saliva in spirali dense tra le tardive foglie degli aceri.

Benché io non sia Ishidomaru la brevità della vita umana,

che galleggia come una bolla sull'acqua, mi opprimeva nel mio assorto stordimento.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=FzwT02NPDh0>, pubblicato il 23 giugno 2010. Frammento del documentario (inedito in Italia) di Kazuo Inoue "Ikite wa mita keredo - Ozu Yasujiro den" (Giappone 1983).

*Ma i miei pensieri presto scivolarono sugli alloggi per la notte e sul cibo;
eccomi desideroso di mangiare, di bere: non c'era scopo nell'attardarsi.
Scesi dal monte Koya con fretta poco rispettosa.*

*Qua e là i lampi incendiavano a intermittenza la vita mentre il tramonto
scendeva sul monastero.*

Sull'altare, lasciato alle spalle, una piccola urna.

*Dentro di essa le ceneri di mia madre. Deve sentire molto freddo là
dentro.*

Ozu Yasujiro è nato in un sobborgo di Tokyo nel 1903. All'età di dieci anni per volontà del padre si trasferisce con la madre e i fratelli a Matsusaka, in campagna, mentre il padre rimane a Tokyo per gestire l'azienda in cui lavora. Andrà poi a studiare in un convitto ma ne sarà espulso per il suo carattere indisciplinato. È di questa età l'affermarsi in lui di una grande passione per il cinema americano che in quel periodo aveva invaso le sale giapponesi. A 19 anni insegnerà in una scuola elementare prima di essere, dopo non molti mesi, richiamato a Tokyo dal padre. Era già presente nel giovane Yasujiro anche una certa propensione ad eccedere nell'uso di alcolici. Ozu non amava studiare come il fratello maggiore però pare avesse già una sua idea di lavorare nel cinema. Al'età di 20 anni tramite uno zio viene assunto presso la casa di produzione Shochiku e dopo una gavetta come aiuto tecnico e poi aiuto regista nel 1927 gira il suo primo film, un lungometraggio di ambientazione storica. Siamo nel periodo del cinema muto. I suoi primi film che si rifanno al cinema americano che lui amava molto, erano commedie comiche, spesso di ambiente studentesco o film di gangster. Dall'inizio degli anni trenta viene notato dalla critica per alcuni film tra cui *Il coro di Tokyo* e *Sono nato ma...*. È in questo periodo che Ozu inizia a definire una propria cifra stilistica non più di imitazione e mette le basi della sua poetica. Il suo interesse si focalizza sullo *shominge-ki*, le storie della gente comune e in particolare su quel microcosmo che è la vita della famiglia vista da molteplici angolature, tema che non sarà più abbandonato.

Nel 1934 muore il padre di Ozu. Del 1936 è il suo primo film "parlato": *Figlio unico*. Dal 1937 al 1939 Ozu parteciperà alla guerra sul fronte cinese. Riprenderà la sua attività dal 1941 fino al 1943 quando sarà inviato

nuovamente in missione militare, a Singapore. Terminata la guerra sarà fatto prigioniero dagli inglesi e internato in un campo fino al 1946 quando ritorna in patria. Il suo primo film dopo il rientro sarà *Note di un inquieto galantuomo* del 1947, del 1949 è *Tarda primavera, Viaggio a Tokyo* del 1953. Nel 1958 girerà il suo primo film a colori: *Fiori di equinozio*, la sua ultima opera sarà *Il gusto del sakè* del 1962. Ozu morirà il 12 dicembre del 1963 in un ospedale di Tokyo per un tumore alla gola. Un anno prima era morta anche la sua anziana madre con cui ha quasi sempre vissuto, da celibe.

Sulla lapide che copre la sua tomba il regista ha voluto scritta una sola parola, *mu*, che può essere tradotta come “vuoto”, “assenza” o “nulla” e che rimanda alla tradizione buddista e *zen*. Lo stile di Ozu pare essersi sempre di più ispirato a tale principio metafisico in particolare dal suo rientro in patria dalla Manciuria⁸. Eliminando progressivamente tutti quegli artifici ed espedienti tecnici che prima venivano da lui utilizzati nei suoi film, come i movimenti di macchina, i carrelli, le dissolvenze, ecc. ha preferito creare delle opere più statiche e improntate a rigore e sobrietà formale dove veniva tolto tutto ciò che risultava superfluo. Fino a lasciare l'essenziale, che stando alle sue parole era quel respiro di vita, quell'attimo in cui la vita si faceva sentire attraverso un gesto, un sorriso, un dialogo, un silenzio⁹. Passato quell'attimo già non era più e rimaneva il sentimento della perdita e del vuoto. Il sentimento delle cose che passano e la serena contemplazione della loro effimera caducità, nel suo mescolarsi di dolore e di dolce tristezza si identifica in un particolare piacere estetico che nella tradizione giapponese è detto *mono no aware*. Il vuoto era filmato da Ozu anche nelle sue citate transizioni tra sequenze, dove la macchina si fermava su oggetti inanimati, nature morte o paesaggi cittadini senza che ci fosse necessariamente un nesso con il filo narrativo. Erano degli “sguardi altrove” che avevano tra gli altri scopi quello di aiutare a situare meglio la narrazione e le emozioni dello spettatore. Ma il *mu* traspariva anche quando il

⁸ Marc Pautrel, *Ozu*, Ed. Louise Bottu, 2015, pp. 39-42. Nel suo bel romanzo ispirato alla biografia del regista, l'autore racconta che Ozu nel corso della sua permanenza in Cina, durante la guerra, dopo aver ricevuto notizia della morte del suo amico, anche lui cineasta, Yamanaka Sadao, entrò in una profonda crisi esistenziale. Ne uscì grazie all'incontro con un bonzo, un monaco buddista che gli ha donato poi un foglio su cui erano disegnati i caratteri della parola *MU*. Ozu ha sempre portato con sé questo foglio per il resto della sua vita.

⁹ Yasujiro Ozu, *Scritti sul cinema*, a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi, Donzelli, Roma 2016, p. 62.

regista filmava la scena vuota, spesso una stanza domestica ma anche un ufficio o un bar senza gli attori, prima che loro arrivassero o dopo che se ne erano andati. Effettivamente il vuoto era lo spazio che ospitava l'azione, quasi sempre conversazionale, e la generava al suo interno. Il *mu* era presente nei silenzi, in quelle parole dialogate ma come avvolte di silenzio e poi nelle pause e nelle latenze dei tempi di risposta di Kishu Ryu (l'attore prediletto) che spesse volte mormorava dei semplici "mmh" di fronte ad un interlocutore che lo incalzava...

Sono molte altre le particolarità stilistiche di Ozu, e basti qui citare la scelta di mantenere ad un livello basso la macchina da presa e spessissimo in una posizione fissa, prestabilita all'inizio della sequenza filmica. Ciò dava all'inquadratura un'impressione di staticità che rimandava alla tradizione del teatro *No* e successivamente *kabuki* oltre a sottolineare un atteggiamento ospitante, di chi si pone a servizio e "in ascolto" dell'ospite che giunge nella propria casa. E nel caso dei suoi film si trattava dell'attore protagonista ma anche dello spettatore che viene accolto e ospitato nell'intimità di una conversazione fatta per lo più tra pareti domestiche e rispettando i canoni di un'antica ritualità. Ma vogliamo ricordare anche l'uso di far parlare l'attore davanti all'obiettivo provocando, sempre con l'immane discrezione, l'effetto su chi guarda di sentirsi interpellato in prima persona o l'uso di un montaggio che si serve di stacchi un po' bruschi ma come attutiti dagli inserti e dalle transizioni. Penso che ora possano bastare questi pochi cenni ad introdurci nell'opera del regista nipponico, per riprenderne man mano altri aspetti nel corso del libro.

1. IL PERIODO DEL MUTO

Dal 1927, anno del suo primo film (“La spada della penitenza”), al 1936 anno in cui girerà il suo primo “talking” (“Figlio unico”) Ozu ha diretto molti film muti com’era caratteristica dell’epoca e ha anche atteso alcuni anni prima di passare al parlato mentre altri autori già lo utilizzavano. In realtà il regista aveva acquisito una padronanza artistica del mezzo cinematografico privo dei dialoghi sonori, con cui sapeva raccontare le sue storie con grande potenza espressiva. Egli temeva, come è stato anche per Chaplin, che il passaggio tecnico dal film muto al parlato andasse a discapito della qualità poetica del suo cinema. Qualità che traspare dai suoi primi capolavori creati negli anni trenta. Le figure del padre, in questo periodo, sono tutte segnate da un contesto sociale difficile e ingrato che mettendolo alla prova ne fanno anche risaltare la profonda umanità. Capo indiscusso della famiglia non è tuttavia esente da limiti e difetti che a volte anzi emergono in tutta la loro gravità.

Pare che Ozu in questa sua prima fase creativa amasse rappresentare la figura di un padre che in certi casi viene messo addirittura alla berlina e ridicolizzato come nel suo film del 1932 “Sono nato ma...”, situazione che per i giapponesi rimanda al temibile spettro della morte sociale. Anche nei film che fanno parte del cosiddetto “ciclo di Kihachi” il padre è spesso identificato come un perdigiorno e persona poco responsabile. In ogni caso e nonostante questo egli non cessa di rappresentare per i figli il modello a cui riferirsi non privo di una potente fascinazione. Egli incarnando il ruolo del capofamiglia e di colui cui in fin dei conti è dovuto il rispetto e la devozione filiale (siamo in un contesto culturale permeato di confucianesimo) trova comunque il modo per riscattarsi agli occhi dei figli che ne colgono un plusvalore di umanità proprio in quanto carente e insufficiente rispetto a quanto stabilito dalle convenzioni sociali¹⁰. Egli certamente im-

¹⁰ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell’epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano, 2011, p. 73: «Si tratta del padre non come rappresentante della Legge, ma come incarnazione di una possibile alleanza tra il desiderio e la Legge (...) Il padre donatore è il padre che compensa questa rinuncia al godimento più immediato con

partisce loro degli ordini cui devono obbedire, e in ciò si fa datore di una legge, ma non riesce ad aderire più di tanto al suo ruolo educativo, mostrando un'incoerenza e uno scarto evidente. Rischia in tal modo di perdere prestigio agli occhi dei figli che infatti a volte lo contestano e lo criticano anche aspramente ("Sono nato ma..."). Tuttavia le loro contestazioni non giungono mai fino al punto da destituirlo dal suo ruolo di ordinatore della vita familiare, di custode dell'esistenza dei figli cui offre, magari a modo suo, protezione e orientamento nel loro rapportarsi al mondo extra-familiare e lavorativo. Se il padre dei primi film di Ozu è mancante sotto vari aspetti, non è per questo rinunciatario o dimissionario dalle sue funzioni, al massimo come il Kihachi di "Degigokoro" se ne scorda perché incapace o preso dalle sue evasioni pateticamente infantili. Si tratta comunque sempre di un genitore che seppur in certi casi poco consapevolmente, mantiene la distanza simbolica dal figlio a cui offre un altro termine generazionale (e quindi non alla pari) di confronto con cui misurarsi e se del caso scontrarsi, ridimensionando velleità grandiose e costringendo a venire a patti con i propri limiti.

l'offerta di un'identificazione idealizzante, con la trasmissione, più precisamente, del diritto di desiderare un proprio desiderio».

Il coro di Tokyo (Tokyo no gassho, 1931): la famiglia come “sacro” nido degli affetti



Il coro di Tokyo è considerato dai critici il primo film, tra quelli che ci sono pervenuti intatti dalle distruzioni della guerra, in cui Ozu si discosta da un cinema di imitazione per imprimervi il suo stile originale e la sua personale ispirazione poetica. Le immagini e la narrazione sono tuttavia contrassegnate da una levità peculiare che il regista forse ha tratto dal regista tedesco naturalizzato statunitense Ernst Lubitsch di cui amava le opere e riconosceva come suo maestro insieme ad altri autori americani di quel periodo¹¹. I registri utilizzati nel film, soprattutto comico nella prima parte e più drammatico nella seconda, identificano uno schema che egli ripeterà spesso in questa sua iniziale stagione artistica.

Il racconto inizia descrivendo gli anni spensierati di una gioventù che in quanto tale è irresponsabile e ribelle: l'ora di ginnastica del giovane e indisciplinato Okajima trascorre tra gag divertenti che prendono di mira il severo professore. La seconda parte si occupa invece del passaggio alla condizione adulta dove incombono gravose responsabilità familiari, tra cui una moglie e due figli da mantenere. La vita lavorativa conserva i suoi riti e

¹¹ Dario Tomasi, *Ozu Yasujiro*, Il castoro cinema, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 20: «Le influenze più forti che il cinema americano esercita su Ozu sono quelle dello *slapstick* e della commedia, in particolare attraverso Keaton, Lloyd (...), Chaplin e Lubitsch. Dai primi tre il regista mutuerà numerosi dei suoi straordinari *gag*, e da Lubitsch ricaverà il gusto dell'ironia sottile, dell'osservazione distaccata, della narrazione indiretta e della leggerezza del tocco (...)».

finalmente ecco il giorno di paga! L'attenzione di tutti è concentrata sull'apertura della faticosa busta per spiare l'importo senza farsi vedere dagli altri dipendenti. Okajima per un esagerato senso di giustizia prende le difese di un anziano collega che sta per essere licenziato e questo produce uno scontro insanabile con il capo. È anche lui ora ad essere licenziato: il momento è davvero duro. È triste in una Tokyo che un cartello definisce "città di disoccupati" trovarsi ad esserlo e dover vagare per le strade in cerca di un lavoro... e paradossalmente i più qualificati faticano maggiormente a trovarlo.

A casa lo attende il figlio a cui era stata promessa una bicicletta come regalo; deve accontentarsi però di un semplice monopattino. Così reagisce con disappunto e rabbia, fino a provocare per i suoi capricci la controreazione paterna e le sue numerose sculacciate. La madre gli viene in soccorso e fa notare al marito che la bicicletta era il dono che il bambino aspettava, quello che gli era stato promesso. Okajima rendendosi conto di aver esagerato a causa del suo avvillimento, si lascia intenerire e riesce a recuperare da quell'ultimo stipendio anche i soldi per l'agognata bicicletta.

La malattia della figlia più piccola giunge a mettere a dura prova la stabilità della famiglia che osserviamo tuttavia muoversi insieme, compatta e unita. Le crisi, che in un primo tempo pare che ne minino l'armonia, alla fine si risolvono portando un equilibrio più solido. Nella stanza dell'ospedale ne vediamo quindi tutti i componenti al capezzale della figlia, a trascorrervi lunghe ore di veglia. Finalmente la bambina guarisce e può tornare a casa: ora la famiglia può esultare di gioia e festeggiare felice l'evento. Ma questo è anche il momento in cui la moglie scopre che i suoi kimono non ci sono più, essi sono stati venduti dal marito per pagare le cure mediche. Mentre tutti insieme giocano allegramente stando in cerchio seduti sui tatami, lo sguardo della moglie diventa triste incrociando più volte quello di Okajima. Poi, cercando di non farsi notare si terge furtivamente una lacrima. Lui capisce che lei ha capito. È un gioco di sguardi tra i coniugi dentro un gioco più grande e gioioso che condividono con i loro bambini. La madre vive la sua piccola e intima "passione", la dolorosa rinuncia al proprio io, il suo sacrificio per un bene più grande: quello della famiglia e la sua ritrovata serenità. E tutto questo avviene in quei pochi minuti che trascorrono sullo schermo lasciando nello spettatore l'effetto di avere assistito ad una scena memorabile e intensissima.

La ricerca del lavoro continua e in uno dei suoi giri per Tokyo il padre si imbatte nel suo vecchio insegnante di ginnastica, proprio quello nelle cui lezioni egli si divertiva a fare tutt'altro piuttosto che seguirle. Anche lui non fa più l'insegnante, ha aperto un ristorante e gli serve un aiutante, in particolare qualcuno che vada in giro per Tokyo a pubblicizzare il nuovo locale portando i volantini e un grande cartello sopra un'asta di legno. Lui accetta e inizia il nuovo lavoro ma senza dirlo alla moglie. Casualmente viene visto da lei e dai bambini mentre trasporta quell'ingombrante cartello pubblicitario tra i passanti; non essendo molto robusto deve fare una fatica notevole e assumere pose che lo rendono ridicolo. Quando torna a casa la moglie è mortificata di quel suo lavoro così umile e a suo vedere poco dignitoso e gli manifesta il proprio disappunto: «Non ti ho mai chiesto di fare una cosa simile... siamo poveri ma dobbiamo camminare a testa alta».

Anche in questa scena, a maggior ragione trattandosi di cinema muto, sono gli sguardi che i due coniugi si scambiano a parlare. È anche l'esordio di un tema classico dell'Ozu di quegli anni, quello della vergogna come sentimento che affligge il singolo rispetto al discorso sociale¹². «Quando uno sta per annegare si attacca anche ad un filo» è la risposta di Okajima. Alla fine la moglie si convince e accetta il modesto lavoro del marito scegliendo di allearsi con lui in questa scomoda impresa. Lo incoraggia: «Ti aiuterò anch'io!».

Ci viene da pensare a *Il coro di Tokyo* come ad un inno alla famiglia quale "sacro" nido degli affetti¹³. Un nido che protegge dagli urti di una realtà sociale dura e aspra. È l'incipit di una lunga, ricca e variegata opera che non tradirà più questo suo iniziale filo conduttore e ne farà anzi un programma che sarà esplorato in svariate prospettive e modalità.

Il lavoro al ristorante procede e a qualcuno viene l'idea di fare una rimpatriata con tutti gli ex studenti, altro tema molto caro a Ozu. È proprio durante il pranzo che arriva un telegramma dal Ministero dell'istruzione che riguarda l'assegnazione di un posto di insegnamento in una città lontana da Tokyo. Ciò diventa occasione per rallegrarsi e festeg-

¹² Takeo Doi, *Anatomia della dipendenza. Un'interpretazione del comportamento sociale dei giapponesi*, Raffaello Cortina, Milano 1991, si legga in particolare il paragrafo "Colpa e vergogna", pp. 52-60.

¹³ Youssef Ishghapour, *Forme de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Farrago Editions Léo Scheer, 2002, p. 50: «Non si trova, nei suoi film, né la Storia, né la società, ma l'ambito strettamente privato, il nido sacro della vita delle classi medie e della vita tradizionale giapponese: la famiglia» (traduzione dell'autore).

giare l'evento. C'è la letizia ma anche un po' di tristezza per quel distacco che sarà inevitabile, non solo dalla sua città ma anche dall'amico ex-professore. Così i presenti intonano in coro un canto che accomunerà tutti in una dolce commozione, in particolare il vecchio professore e l'ex alunno che non sapranno nascondere l'un l'altro l'emozione che li prende. E questo mentre tutto il gruppo continua a gioire e festeggiare quella buona notizia facendo da cassa di risonanza dell'allegrezza e della gratitudine del singolo¹⁴.

¹⁴ Will Ferguson, *Autostop con Buddha. Viaggio attraverso il Giappone*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 40: «Se l'ideale a cui aspira il mondo occidentale è l'autorealizzazione, quello a cui aspira il Giappone – e, di certo, gran parte dell'Asia – è dunque la sintonia. Il termine *armonia* ha in giapponese la stessa valenza che la parola *libertà* ha in Occidente. In Giappone, il termine che esprime il concetto di libertà, *jīyū*, porta con sé un retrogusto di comportamento egoista o irresponsabile. L'armonia di gruppo è considerata un valore molto più nobile».