



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea
[LM20-14]

Tesi di Laurea

**Una sfida all'autorità: la critica al potere
del cinema Pink e Murakami Ryū**

Relatore

Ch. Prof. Eugenio De Angelis

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

Laureando

Simone Lolli

Matricola 976149

Anno Accademico

2023 / 2024

要旨

1964年のオリンピックをきっかけに、日本はめまぐるしい経済成長を遂げ、豊かな国として世界に知られるようになった。その頃、若者たちは社会的、政治的な問題に抗議し、国家の覇権主義的なテーゼを弱体化させていた。ピンク映画はこういう要求を取り上げ、登場人物の脆弱性や性的逸脱を通して、戦後のトラウマに引き戻し、政府のテーゼを受け入れない。青春の頃にデモを経験した村上龍でさえ、現代日本が様々な未解決の問題を隠していることを強調する。

まず、最初の章で主に全学連・全共闘につながっている大学生の反乱について語り、同章では、新宿文化や芸術的表現についても書く。第2章では、若松孝二監督や足立正雄監督の映画に映っている社会とのつながりに焦点を当てながら、ピンク映画の主要テーマについて論じる。戦後から1960年代までの検閲制度の発展を紹介し、当時のピンク映画の中で特殊なケースであった武智鉄二監督が映倫（映画倫理機構）の怒りを自らに引き寄せたことについて語る。大島渚監督の作品について書くことで、ピンク映画がいかにか他の作者たちからも評価され、支持されていたかがわかる。この時代、若者たちの抗議と結びついているのはピンク映画だけではないことを強調する。第3章では、村上龍の作品について論じ、特に著者のデビュー作「限らなく透明に近いブルー」の権力批判を強調する。また、著者の自伝的要素：佐世保で直接体験し、当時の多くの若者と同じように東京に移り住んだ1968年の革命についても論じる。最後の章では、ピンク映画と村上龍の作品との接点を示し、両者の社会批判が類似していることを強調する。米軍基地とのあいまいな関係など、いくつかの側面に焦点を当て、「黒い雪」と「限らなく透明に近いブルー」を比較しながら論じる。消費主義的な近代性が分析した芸術体験や若い層によってどのように批判されているかを論じ、これらの側面をめぐる批判的な言説を構築する。

Sommario	
Introduzione	3
Proteste e cultura negli anni ‘60	5
La <i>Shinjuku Bunka</i> e i luoghi della cultura	6
<i>Seiji no Kisetsu</i> : le proteste e il movimento studentesco	11
La fine del “lungo ‘68”	16
Il cinema Pink.....	20
Gli antenati del cinema Pink e il contesto cinematografico	20
Pink come genere industriale: nascita, modelli e tematiche.....	25
La sessualità e il sistema della censura.....	30
La Wakamatsu Production e la controcultura	36
Ōshima Nagisa e la vicinanza al Pink	44
Conclusioni	51
Murakami Ryū	53
Da Sasebo a Tokyo: esodo di un giovane intellettuale.....	53
L’esordio letterario.....	57
Influenze e critica al modello americano	62
Protesta e controcultura	65
La prospettiva transmediale	68
Conclusioni	71
Temi comuni	73
La visione della società	73
Significati e genealogia della violenza	78
Nella base di Yokota: <i>Kuroi yuki e Kagiranaku tōmei ni chikai burū</i>	82
Conclusioni	85
Conclusioni	86
Bibliografia	88
Sitografia.....	91
Indice immagini.....	91

Introduzione

Nel seguente elaborato presenterò un determinato periodo storico del Giappone denominato “il lungo Sessantotto”, compreso tra il 1966 e il 1973, anche se lo studioso Gavin Walker sottolinea come il Sessantotto giapponese sia stato il più lungo al mondo, sviluppandosi tra il 1960 e il 1973.¹ Il Giappone è stato infatti percorso da proteste e rivolte studentesche durante tutti gli anni sessanta, movimenti di cui analizzerò la genealogia e le motivazioni, fino al progressivo sfaldamento delle forze rivoluzionarie avvenuto nei primi anni settanta. Nel primo capitolo presenterò le istanze rivoluzionarie collegandole a fenomeni sociali quali l’alto tasso di inurbamento e, dunque, presentando la città di Tokyo come importante centro sia delle istanze rivoluzionarie che della cultura giovanile (la cosiddetta *wakamono bunka*), strettamente collegate tra di loro. Nel secondo capitolo presenterò il cinema *pinku*, definendo la natura intrinsecamente ambigua del genere e mostrando come abbia costruito la propria identità sulla contrapposizione al sistema cinematografico dell’epoca così come alla società. Analizzerò quindi gli scontri con la censura e le tematiche care al genere, per poi parlare dell’esperienza della Wakamatsu Production e la vicinanza alle istanze rivoluzionarie degli studenti. Infine, parlerò della vicinanza di Wakamatsu Kōji (1936-2012) e Ōshima Nagisa (1932-2013), per mostrare come il cinema *pinku* proponesse una lettura della società corroborata dalla visione di altri autori. Nel terzo capitolo presenterò Murakami Ryū (1952-) attraverso un’analisi storiografica, soffermandomi sull’esperienza vissuta dal protagonista e quella da esso raccontata, ovvero l’inurbamento di un giovane verso la capitale nipponica. Sottolineerò come questa sia un’esperienza tipica nella gioventù dell’epoca, tuttavia la peculiarità di aver vissuto in una città con una base statunitense darà al protagonista delle opere (e a Murakami stesso) un punto di vista privilegiato sulla contemporaneità. Dal punto di vista tematico, tratterò l’esordio letterario dello scrittore, la vicinanza tra Murakami e la controcultura, nonché il sentimento di smarrimento successivo alla fine del periodo delle proteste. Dedicherò anche spazio a come le tematiche dell’esordio dell’autore si svilupperanno nelle opere successive, in particolare in relazione all’interesse di Murakami per il cinema. Nell’ultimo capitolo presenterò i temi comuni tra il cinema *pinku* e l’opera di Murakami, insistendo sulla tesi principale del mio elaborato. La scelta del titolo dell’elaborato deriva dallo scontro con il potere e i censori, nel caso di Murakami anche contro il *bundan*, che ha più volte assunto i tratti di una sfida, come nel caso di Takechi e il suo *Kuroi yuki*.

Le Olimpiadi del 1964 rappresentano un punto di svolta per il Giappone, che si presenterà al resto del mondo come un paese moderno da un punto di vista economico e sociale. Accantonata l’esperienza

¹ Blai GUARNÉ, Ferran DE VARGAS, “Japan’s long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt”, *The Sixties*, 14, 2, 2021, p. 122.

traumatica del dopoguerra, il paese si apprestava quindi a entrare in una nuova stagione segnata dal benessere economico e da uno spiccato consumismo. Le rivolte studentesche si oppongono a questa svolta lamentando un vuoto valoriale e ansia nei confronti del futuro, criticando inoltre scelte politiche quali il rinnovo del trattato dell'Anpo e il supporto agli Stati Uniti nella guerra in Vietnam. Anche le esperienze artistiche del *pinku* e delle opere di Murakami mettono in discussione la narrazione ufficiale dello stato, mostrando una società ancora legata al trauma del dopoguerra. Tenterò quindi di sottolineare i punti di contatto tra queste tre macro tematiche e, in particolare, i temi in comune tra diversi rappresentanti del cinema *pinku* e Murakami. Di quest'ultimo prenderò in considerazione soprattutto le opere collegate al periodo del "lungo Sessantotto", compiendo un'analisi tematica e, nel caso di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* (Blu quasi trasparente, 1976) anche un *close reading* di alcuni dei punti focali dell'opera. Per queste opere mi servirò delle traduzioni già esistenti, a seguito di un controllo sul testo originale. Gli scritti inediti sono invece tradotti da me, ho inserito in nota la versione originale giapponese. Per le opere cinematografiche utilizzerò il termine *pinku*, in quanto il più vicino alla resa in giapponese, tranne nei titoli dei capitoli e dell'elaborato in cui ho optato per Pink, termine più vicino a un lettore italiano. Per i film e le opere letterarie ho utilizzato i titoli giapponesi, con alla prima occorrenza la traduzione in italiano che può essere una traduzione ufficiale oppure personale (ho inserito una traduzione letterale nei casi in cui l'opera avesse una traduzione che si discosta dall'originale in modo notevole). La mia tesi vede dunque un'unione di diverse aree tematiche, composta dedicando ad ognuna un approfondimento specifico che sottolinea gli elementi di rottura con la società dell'epoca. Nell'ultimo capitolo costruirò un discorso compatto intorno ai nuclei tematici del *pinku* e dell'opera di Murakami, sottolineando come questi rappresentino le contraddizioni della società dell'epoca. Mi soffermo sulla visione della società che emerge da un confronto tra le diverse esperienze artistiche analizzate, in particolare propongo una spiegazione dei contrasti sociali attraverso alcune opere che mettono a nudo le ambiguità della società dell'epoca. In particolare, tra le opere della Wakamatsu Production e Murakami vi sono diversi punti in comune, sottolineerò ad esempio i modi in cui si presenta la violenza e il suo significato. Infine, presenterò le somiglianze tra il film *Kuroi Yuki* del regista Takechi Tetsuji (1912-1988) e *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, entrambi ambientati vicino alla base statunitense di Yokota, mostrando come in questi luoghi limite si incontrino le più grandi ambiguità della società giapponese dell'epoca.

Proteste e cultura negli anni '60

Vi è uno stretto legame tra politica, società e l'elemento geografico nella Tokyo degli anni sessanta. Il Giappone stava vivendo un periodo di boom economico che lo avrebbe reso la seconda potenza economica mondiale nel 1968, a discapito della Germania dell'Ovest. Il centro di questa crescita era la capitale, una metropoli in continua evoluzione che nei primi anni sessanta si apprestava a raggiungere l'enorme cifra di 10 milioni di abitanti. Come si può constatare dal grafico, vi sarà un drastico aumento della popolazione di Tokyo dal dopoguerra fino al 1975, per poi stabilizzarsi per diversi anni.

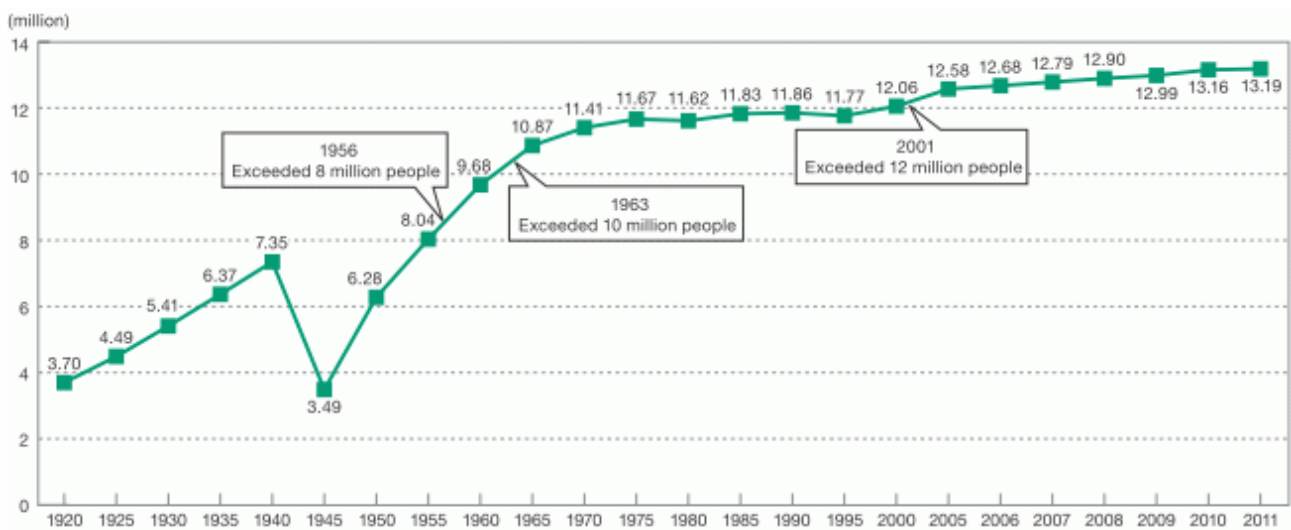


Figura 1: Evoluzione demografica della città di Tokyo.

In generale, l'urbanizzazione riguarderà le maggiori città giapponesi e questa crescita porterà nel 1990 circa la metà della popolazione nipponica a vivere entro cinquanta chilometri da Tokyo, Nagoya e Osaka, che costituiscono soltanto l'uno per cento del territorio nazionale.² La scelta di vivere nelle vicinanze delle grandi città è corroborata da un miglioramento dei servizi di trasporto, in questo senso è rappresentativa l'inaugurazione della prima linea nazionale di treni ad alta velocità (Shinkansen) tra Osaka e Tokyo, in occasione delle Olimpiadi del 1964. Tra le motivazioni principali dell'inurbamento vi sono le maggiori possibilità di impiego e la crescita continua delle iscrizioni alle università. A questo proposito l'aumento di immatricolazioni dal 1950 al 1960 è esponenziale: da 240.000 a 710.000.³ Tutto ciò ha contribuito a creare un nuovo soggetto sociale e politico: quello della gioventù. Secondo la studiosa Michal Dialot-Bul, nonostante i giovani non rappresentassero una

² Bart WISSINK, Arjan HAZELZET, "Social Networks in 'Neighbourhood Tokyo'", *Urban Studies*, 49, 7, 2012, pp. 1530.

³ *Statistics*, in "MEXT", <https://www.mext.go.jp/en/publication/statistics/title01/detail01/1373636.htm#02>, 2013.

categoria unita e ben delineata, grazie ai mass media la “gioventù” divenne una categoria sociale così come lo sono la classe o il sesso.⁴ Vi erano diverse sottoculture giovanili legate ai luoghi dove queste si sono sviluppate e ognuna aveva particolarità differenti. Questo è dato dalla peculiarità geografica della capitale, divisa appunto in diversi quartieri con proprie specificità. In questa sede è importante constatare come il termine “gioventù” non rappresenti soltanto una caratteristica fisiologica legata all’età ma una categoria sociale. Saranno soprattutto i giovani a dare vita alla cultura underground dell’*angura* e gli universitari, invece, accenderanno le proteste soprattutto nella seconda metà degli anni sessanta. In questo capitolo analizzerò il centro culturale più iconico della Tokyo dell’epoca, Shinjuku, per poi analizzare i movimenti di protesta che infiammarono tutto il Giappone fino al 1972, data simbolo della fine delle proteste.

La *Shinjuku Bunka* e i luoghi della cultura

Come vedremo anche successivamente, nella metà degli anni cinquanta nascerà un’importante cultura giovanile legata alle opere di Ishihara Shintarō (1932-2022) e ai diversi adattamenti cinematografici che ne conseguirono. Chiamati *taiyōzoku* (la truppa del sole), questi giovani erano considerati come lascivi e interessati soltanto ai passatempi mondani, senza veri ideali se non l’egoistica ricerca del piacere individuale. Non fu l’ultima cultura giovanile a essere invisa alle autorità: nel contesto delle Olimpiadi del 1964, in cui il Giappone voleva proporsi come stato avanzato agli occhi dell’“Occidente”, nacque una delle prime culture giovanili. La *Miyuki zoku*, così denominata dalla strada *Miyuki* del quartiere di Ginza, aveva al proprio centro ragazzi giovani, di solito tra i quattordici e i diciassette anni. La loro fama coincide con la nascita del giornale *Heibon punch*, che appunto diede molta visibilità a questa nuova tendenza e allo stile della *Miyuki zoku*, definito *XXXtōha* (lett. fazioneXXX), con diversi articoli su di essi.⁵ I *Miyuki zoku* ebbero però vita breve a causa della politica governativa volta a mostrare il lato migliore possibile del paese in occasione delle Olimpiadi. La linea del governo fu piuttosto dura e ha portato alla distruzione di diverse case tradizionali di Kyoto e Kanazawa, leggi severe sull’utilizzo di alcolici nel contesto della vita notturna e altri provvedimenti che, proprio per la durezza repressiva, sono stati definiti nella loro interezza come un “rituale di pulizia”.⁶ La fine dell’esperienza della *Miyuki zoku* non ha significato la fine delle culture giovanili: se analizziamo questi avvenimenti da una prospettiva più ampia il governo non è riuscito a fermare questo cambiamento, forse solo a delimitarlo. Ho già citato l’importanza dei singoli quartieri nella creazione di un senso identitario di questi gruppi, tuttavia il punto focale della cultura di quel

⁴ Michal DIALOT-BUL, “The Formation of ‘Youth’ as a Social Category in Pre-1970’s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures”, *Social Science Japan Journal*, 17, 1, 2014, p.42.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ Cit. in Kuro Dalai JEE, *Anarchy of the Body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan.*, Lovanio, Leuven University Press, 2023, p.457.

periodo, che attrarrà al proprio interno anche diversi tipi di sottoculture, sarà il quartiere di Shinjuku. L'inurbamento delineato in precedenza fu vitale per lo sviluppo di Shinjuku dove giovani provenienti da ogni parte dell'arcipelago trovarono un luogo capace di accoglierli, centro della cosiddetta *wakamono bunka* (lett. cultura giovanile). Vi sono diversi motivi che concorrono a questo. Da un punto di vista geografico Shinjuku era situato in una zona strategica in un periodo in cui la città si stava espandendo verso ovest. Inoltre, va sottolineato come i quartieri vicini di Nakano e Setagaya siano residenziali e quindi con un elevato numero di abitanti (la seconda in particolare è il secondo quartiere più grande della città). Molti dei residenti si ritrovavano dunque a Shinjuku, che stava assumendo un ruolo sempre più centrale nella città. Negli anni sessanta Shinjuku era già un importante nodo di transito urbano con la presenza di linee JR (tra cui *Yamanote* e *Chūō*) e della metropolitana, oltre a linee private. Ogni giorno vi passavano ben 3,5 milioni di persone, circa un terzo dei residenti della capitale.⁷ Non stupisce, dunque, come questo quartiere fosse al centro del processo di crescita cittadino. Attirava a sé i giovani appena arrivati a Tokyo, gli artisti che lo elessero a punto di ritrovo e membri di sottoculture, tutti questi si interfacciavano anche con chi era solo di passaggio creando una situazione unica nel panorama nipponico. Dal punto di vista artistico, durante tutto il decennio nacquero diversi luoghi che si sarebbero rilevati centrali nel contesto culturale cittadino. Nel 1962 aprì il *Shinjuku Bunka Gekijō*, cinema importante anche per gli spettacoli teatrali d'avanguardia. Nel 1967 fu inaugurata nel proprio sotterraneo la sala *Sasoriza* (lett. Teatro Scorpione, nome datogli da Mishima Yukio (1925-1970) in onore del cortometraggio omoerotico sperimentale *Scorpio Rising*, di Kenneth Anger (1927-2023)), importante centro culturale, cinematografico e teatrale. Nacquero diversi *jazu kissa* (locali di jazz, *kissa* è il diminutivo di *kissaten*, ovvero caffetteria) frequentati soprattutto da giovani e universitari: un sondaggio del 1967 effettuato su 1500 locali jazz in tutto il Giappone mostra come il 42 % della clientela fosse composta da studenti universitari.⁸ A Shinjuku nel 1965 fu fondato il *Pitt-In*, sede di diverse *jam session* e fondamentale per lo sviluppo del free jazz giapponese, locale tutt'ora attivo. Un altro luogo iconico è stato il negozio di caffè *Fūgetsu-dō*, nato nel 1946 e attivo fino al 1973, ritrovo di artisti e intellettuali. Il luogo più importante, tuttavia, consisteva nella Shinjuku stessa, intesa come laboratorio artistico e sperimentale a cielo aperto. Le Olimpiadi del 1964 portarono diversi lavori edilizi e ammodernamenti nel quartiere che continuava la propria crescita in maniera vertiginosa, non accompagnata tuttavia da leggi urbane altrettanto veloci. Questo portò all'occupazione da parte degli artisti dei cosiddetti *sukima* (lett. fessure, in questo caso spazi vuoti) che la modernizzazione lasciava nelle città. La seconda metà del decennio vide il proliferare degli *happening*, manifestazioni artistiche d'avanguardia caratterizzate

⁷ Kuro Dalai JEE, *Anarchy of the Body...*, cit., p. 459.

⁸ E. Taylor ATKINS, *Blue Nippon. Authenticating Jazz in Japan*, Durham e Londra, Duke University Press, 2001, p. 237.

dall'improvvisazione e dalla partecipazione libera del pubblico. Tra gli esempi più iconici vi sono le rappresentazioni di Kara Jūrō (1940-) e della sua *Jōkyō Gekijō* (lett. Teatro Situazionista). Regista teatrale, scrittore, sceneggiatore e attore, Kara Jūrō è uno dei personaggi chiave della *Shinjuku bunka* di quegli anni. La vasta gamma di interessi e attività lo resero uno degli artisti più attivi dell'epoca, nonché uno dei più apprezzati. Fu autore di diversi *happening* in tutto il Giappone con la propria compagnia nella *Aka tento* (lett. Tenda scarlatta). Soprattutto intorno alla fine degli anni sessanta l'attività di vari gruppi, tra *happening* e *performance*, divennero sempre più pervasive e resero Shinjuku uno spazio fluido. Contribuiscono, inoltre, a portare avanti l'idea di una 'popolarizzazione' dell'arte, non solo appannaggio di intellettuali e artisti ma anche strumento delle persone comuni per



Figura 2: Kara Jūrō (in mezzo) e la sua troupe in mezzo a una folla di curiosi. A sinistra vestito di nero il protagonista del film, Yokoo Tadanori, *Shinjuku Dorobō Nikki*, 1969.

esprimere sé stesse.⁹ Visto il carattere collettivo di questo tipo di rappresentazioni artistiche, i luoghi più adatti risultavano essere quelli vicino alla stazione. Lo spazio antistante l'uscita Est della stazione era il ritrovo di hippies e *fūten* (lett. vagabondi), giovani che passavano le giornate senza un fine se non quello di fare il meno possibile, senza rientrare in canoni sociali prestabiliti. Erano

spesso intellettuali senza impiego oppure con uno saltuario, personalità artistiche che si

ritrovavano per parlare dei loro interessi o solo per passare il tempo. Il 22 Agosto 1967 furono oggetto di un articolo da parte del quotidiano *Asahi Shinbun* che parlò di *fūten rasshu* quando proprio due giorni prima il regista Ōshima Nagisa aveva invitato un gruppo di *fūten* nel programma *Sutā senichiya* (Stella *senichiya*), i quali fondamentalmente avevano dichiarato un completo disinteresse nella società e nell'autorità.¹⁰ Gli *happening* e le *performance* all'uscita Est della stazione di Shinjuku catturavano la curiosità e portavano alla partecipazione dell'enorme numero di passanti e dei *fūten*, i quali si sentivano parte di questa cultura. Un esempio si può trovare nel film *Shinjuku Dorobō Nikki* (Diary of a Shinjuku Thief, 1969) di Ōshima Nagisa. Vale la pena soffermarsi sul film di Ōshima

⁹ Eugenio DE ANGELIS, *TERAYAMAGO. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Dipartimento delle arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2018, p. 11.

¹⁰ Michal DIALOT-BUL, "The Formation of...", cit., p. 49.

poiché viene raccontato il clima culturale della Shinjuku dell'epoca. La pellicola si apre con delle diapositive in cui figura lo stesso orario in diversi fusi orari, per poi finire con quello vigente a Shinjuku, delineando lo spazio e il tempo in maniera originale fin dall'inizio e creando un collegamento tra la cultura locale e quella globale ma anche tra le istanze politiche che in quel periodo sfociarono nel sessantotto. Il film mostra poi una rappresentazione del già citato Kara Jūrō e della sua troupe davanti a un gran numero di astanti. Tra di loro passa il protagonista, problematizzando il rapporto tra spettatore e osservato. Già questa scena aumenta i livelli di lettura di un film in cui non vi è una reale diegesi ma una forte caratterizzazione del luogo, ovvero Shinjuku.¹¹ Il film pone al centro la cultura del quartiere in diversi modi. Tra i libri che il protagonista ruba vi è il romanzo di Jean Genet (1910-1986) *Journal du voleur* (Diario di un ladro, 1949), tradotto appunto con il titolo *Dorobō Nikki*, libro apprezzato tra gli intellettuali dell'epoca e che surgerà anche a titolo del film. Il luogo che il protagonista sceglie per i propri furti, inoltre, è la libreria *Kinokuniya*, importante centro culturale in cui sono stati anche organizzati vari *happening*. Molti personaggi del film sono frequentatori della scena culturale del quartiere e interpretano sé stessi. Tra questi il presidente della libreria *Kinokuniya* Tanabe Moichi (1905-1981) e un importante sessuologo dell'epoca, Takahashi Tetsu (1907-1971). Vi sono inoltre attori membri del cast di Ōshima: Satō Kei (1928-2010), Watanabe Fumio (1929-2004) e Toura Rokkō (1937-1993). Il protagonista è interpretato dall'illustratore Yokoo Tadanori (1936-), curatore di diversi manifesti per Kara Jūrō nonché della locandina di *Shinjuku Dorobō Nikki*. Questo espediente permette al regista di annullare la differenza tra realtà e finzione, creando un film vicino al concetto di *cinéma vérité* che possa trasportare lo spettatore nel contesto culturale di riferimento senza il filtro della resa scenica. Lo studioso Eugenio De Angelis lo descrive come una «destrutturazione della narrazione lineare, abbandonata in favore di *collage* di materiali eterogenei». ¹² La pellicola si sviluppa con una trama piuttosto esile, che vede i due protagonisti alla ricerca della soddisfazione sessuale. Verso il finale vi sarà lo spettacolo teatrale *Yui Shōsetsu* (tratta dall'omonimo militare giapponese e *ronin* vissuto durante il periodo Edo) all'interno della *AKA Tendo*. Il film si chiude con immagini documentarie di proteste e scontri di cui parleremo nel prossimo sottocapitolo. Intanto è interessante notare come Ōshima intrecci la storia di un *ronin* giustiziato per aver organizzato una rivolta contro lo shogunato a quella delle proteste del periodo. La rappresentazione teatrale di una rivolta contro lo stato viene collegata agli scontri tra i militanti e la polizia: vi è l'unione tra rivoluzione artistica e politica.¹³ Anche verso metà pellicola si può riscontrare questa tematica quando il *Jōkyō Gekijō* ripropone la stessa rappresentazione di inizio film con poche

¹¹ Eugenio DE ANGELIS, *TERAYAMAGO. Cinema e teatro...*, cit., p. 92.

¹² *Ivi*, p. 94.

¹³ *Ibidem*.

varianti, questa volta davanti a un gruppo di attivisti che tiene un comizio in una piazza. Gli anni sessanta giapponesi così sono condensati in un unico luogo: i personaggi, la cultura e le proteste, tutti nel contesto di Shinjuku, che risulta così protagonista della pellicola. Lo stesso Yokoo Tadanori nella sua autobiografia asserirà quanto segue: «È vero che appaio frequentemente, ma ho iniziato a sentire che vi era un altro protagonista, la città di Shinjuku, gli anni Sessanta, o il media filmico stesso».¹⁴ Tutto ciò risulta mescolato e bilanciato, rendendo *Shinjuku dorobō nikki* uno dei film più rappresentativi del clima culturale e politico del Giappone nei tardi anni sessanta. Verso la fine del decennio iniziò il declino di questa realtà, causato dalla volontà dello stato di regolamentare maggiormente il contesto urbano di Tokyo e contenere la portata delle proteste. Nel 1968 vi fu la rimozione dell'acciottolato per evitare che gli attivisti lo potessero lanciare e nell'estate del 1969 molte strade di Tokyo furono asfaltate.¹⁵ Un maggiore controllo del tessuto urbano creò difficoltà per gli autori degli *happening* a causa della scomparsa dei *sukima* della città, trasformati in spazi regolamentati. Vi furono cambiamenti anche per la Stazione di Shinjuku volti a riportarla a semplice luogo di transito, interrompendo quel tacito sodalizio che intercorreva tra artisti, *fūten*, agitatori o semplici curiosi. Se l'uscita Est della stazione di Shinjuku era luogo di elezione di *fūten* e hippies, anche nell'uscita Ovest si stavano creando raduni piuttosto vasti e omogenei. Nel 1969 diversi giovani musicisti si ritrovavano nella stazione per cantare canzoni folk, tendenzialmente di carattere sociale e di protesta. La musica cantautorale stava prendendo piede e nel 1968 ci sarà il debutto di Okabayashi Nobuyasu (1946-) con il 45 giri *Yamadani blues*, seguito l'anno successivo dal primo album *Watashi wo danzai seyo* (lett. Condannatemi). Diverse canzoni di Okabayashi avevano un iato umanista e pacifista, che lo resero uno degli artisti più in voga all'epoca, tanto da essere soprannominato *fōku no kamisama* (lett. Dio del folk). Da un sondaggio riguardante i gusti musicali dei giovani verso la fine del decennio si evince come il folk fosse nettamente il genere più in voga con il 40 % delle preferenze, seguito dalle ballate al 14 %, il pop e la musica classica al 12%, il jazz al 10 % e il rock all'8 %.¹⁶ Tra la fine degli anni sessanta e i primissimi anni settanta si attesta l'esordio di molti cantautori e la scalata delle classifiche di album divenuti iconici. Tra questi Yoshida Takurō (1946-) con il suo album del 1972 *Genki desu* (lett. Tutto bene) che riuscì a mantenere il primo posto della importante Oricon chart per 14 settimane di fila. Questo successo del genere folk ci riconduce al sottopassaggio della stazione di Shinjuku, dove il 28 Giugno del 1969 ben 7000 giovani si sono ritrovati per cantare canzoni folk in un contesto di condivisione ma anche di protesta, in cui si

¹⁴ Taro NETTLETON, "Shinjuku as site: *Funeral Parade of Roses* and *Diary of a Shinjuku Thief*", *Screen*, 55, 1, 2014, p. 9.

¹⁵ Kuro Dalai JEE, *Anarchy of the Body...*, cit., p. 500.

¹⁶ Eiji OGUMA, "Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil", *The Asia-Pacific Journal*, 13, 12, 2105, p. 15.

portavano avanti le rivendicazioni sociali dei giovani. Vi fu l'intervento della polizia che sparò a diversi civili inermi ferendone centinaia e compiendo 64 arresti. Poco dopo questo atto di oppressione il governo decise di cambiare il nome da "Piazza Sotterranea dell'Uscita Ovest" a "Passaggio Sotterraneo dell'Uscita Ovest". In questo modo veniva ridefinito il senso stesso del luogo da uno abitabile a semplice punto di passaggio.¹⁷ È interessante notare come in questa riappropriazione degli spazi cittadini vi sia una rielaborazione del concetto di "nonluoghi" ideato dall'antropologo Marc Augé (1935-2023), espressione coniata nel 1992 ma che potremmo definire valida nella contemporaneità, dunque anche nel nostro caso di studio. Secondo l'antropologo, i "nonluoghi" sono spazi pensati per determinati fini e anche il rapporto che le persone instaurano con questi è pre-determinato. Prendendo come esempio una stazione, questa è creata in modo che qui le persone arrivino con il fine di raggiungere un altro luogo, non vi è la volontà o la possibilità di utilizzarli in diversi modi. Marc Augé nota quindi come «i luoghi antropologici creano un sociale organico, i nonluoghi creano una contrattualità solitaria».¹⁸ In altre parole, aeroporti, stazioni, supermercati e altri luoghi votati a un particolare fine determinato e circoscritto non creano socialità, gli individui vi si ritrovano in modo solitario. L'esperimento portato avanti dai giovani giapponesi in quel periodo era dunque in qualche modo rivoluzionario, probabilmente è anche per questo motivo che fu mandata la polizia per sgombrare il sottopassaggio nell'episodio precedentemente descritto. Vi era il tentativo di riportare la stazione allo statuto di "nonluogo" e, con la progressiva scomparsa dei *sukima*, gli artisti e il movimento culturale ricevettero un duro colpo. Questo si univa all'assopirsi delle proteste e degli scontri, aspetto di cui parleremo successivamente. Diversi centri culturali rimasero attivi ma l'esperimento di un quartiere inteso come spazio condiviso in continua evoluzione iniziò a venire a meno. È necessario considerare, inoltre, come la componente artistica e culturale fosse difficilmente scindibile da quella sociale, rendendo necessario inquadrare lo sviluppo della prima nel contesto delle proteste che hanno caratterizzato gli anni sessanta giapponesi.

Seiji no Kiseki: le proteste e il movimento studentesco

Gli anni Sessanta furono caratterizzati dalla dicotomia tra una vertiginosa crescita economica, grazie alla quale si innalzò notevolmente il tenore di vita della popolazione, e proteste strutturali legate anche alle basi stesse su cui questa era fondata. Il decennio si configura in modo circolare: si apre con le proteste in occasione della stipulazione del Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti d'America e Giappone (Anpo) per poi chiudersi con le stesse rimostranze dieci anni dopo. Entrambe

¹⁷ Taro NETTLETON, "Shinjuku as site...", cit., p.7.

¹⁸ Marc AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009 (ed. or. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), pp. 87, 88.

le proteste si rivelarono in definitiva fallimentari: il trattato fu rinnovato in entrambi i casi. Nonostante ciò, questi movimenti incorporavano le speranze e le idee di intere generazioni oltre a innescare un cambiamento nella società da un punto di vista culturale e sociale. Gli attori protagonisti di questa stagione politica sono gli studenti universitari, afferenti alla categoria sociale dei “giovani” che ho delineato precedentemente. Vi è tuttavia una rilevante differenza anagrafica tra chi ha partecipato alle prime manifestazioni contro l’Anpo e a quelle del 1970 essendo passati dieci anni. Chi ha vissuto le proteste del 1960 è stato bambino durante la guerra e ha esperito la povertà del dopoguerra, era dunque guidato dalla paura di poter ritornare a un periodo di guerra e privazioni.¹⁹ Il trattato, infatti, permetteva agli Stati Uniti di mantenere proprie basi sul territorio nipponico. Nell’originale del 1951 vi erano diversi punti aspramente criticati dai giapponesi, i quali ritenevano non fosse rispettata la sovranità del Giappone in merito a decisioni geopolitiche: non poteva infatti concedere basi militari senza l’approvazione degli Stati Uniti, inoltre questi potevano intervenire per scongiurare una guerra civile, clausola inedita in un rapporto tra due stati indipendenti.²⁰ Soprattutto tra i gruppi rivoluzionari questo punto era fonte di preoccupazione. Il rinnovo del trattato vide un’importante mobilitazione di massa che ebbe il proprio culmine il 15 Giugno 1960 con la marcia verso il Palazzo della Dieta Nazionale e la tragica morte della studentessa ventiduenne Kanba Michiko (1937-1960). Questo fu l’atto finale del movimento di proteste più ampio della storia giapponese: da Marzo 1959 a Giugno 1960 circa trenta milioni di persone da tutto l’arcipelago, ovvero circa un terzo della popolazione, presero parte alle proteste.²¹ Questo non è spiegabile solo con un processo di politicizzazione della società ma anche con il fatto che, come ho sottolineato precedentemente, la memoria del conflitto e del periodo di povertà derivatone erano ancora vive nella popolazione. Durante gli anni Sessanta rimostranze locali si unirono a problemi globali, soprattutto in occasione dei movimenti del Sessantotto. Ciò che a livello globale è conosciuto come “lungo ‘68”, indicando il periodo compreso tra la fine del decennio e i primi anni settanta, in Giappone è conosciuto anche con la definizione *Seiji no kisetsu* (La stagione della politica). Vista la portata delle proteste del 1960 e la radicalizzazione successiva si delinea una diversa prospettiva che vede il Sessantotto giapponese come il più lungo della storia, indicativamente dal 1960 al 1973.²² Tra gli attori principali di queste proteste figura il *Zengakuren*, diminutivo per *Zen Nihon Gakusei Jichikai Sōrengō* (Federazione dell’Autogoverno Studentesco del Giappone), un sindacato nazionale studentesco nato nel 1948 inizialmente legato al Partito Comunista Giapponese, da cui si sarebbe poi staccato nel 1960. La radicalizzazione del

¹⁹ OGUMA Eiji, “Japan's 1968: A Collective Reaction...”, cit., p.11.

²⁰ HARADA HISATO, “The Anti-Anpo Struggle”, in Stuart J. Dowsey (a cura di), *ZENGAKUREN: Japan's Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970, pp. 77, 78.

²¹ Nick KAPUR, *Japan at the Crossroads. Conflict and Compromise after Anpo*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.

²² Blai GUARNÉ, Ferran DE VARGAS, “Japan's long 1968 cinema...”, cit., p. 122.

movimento studentesco fu un fattore importante nella vita politica di quel periodo poiché proteste inizialmente legate al contesto universitario andarono ad assorbire altre istanze. La politicizzazione dei movimenti universitari non è certo una novità di questo decennio, tuttavia in questo frangente saranno di più ampio respiro. Il decennio si apre con la scelta del primo ministro Ikeda di riformare il sistema scolastico con il fine di controllare maggiormente le università attraverso un progetto che prevedeva di diminuire il potere delle riunioni di facoltà e aumentare quello del presidente. Contro questa scelta vi furono diverse mobilitazioni, sia da parte degli studenti che del personale accademico. Gli studenti ritenevano che in uno stato democratico i doveri e i diritti dovessero essere equamente spartiti, così chiesero a gran voce di poter partecipare in maniera attiva al sistema universitario, in particolare nell'autogestione dei luoghi dedicati agli studenti e dei dormitori.²³ Questo è il caso per esempio della Waseda, dove nel 1965 le proteste verterono intorno all'utilizzo di una nuova sala per gli studenti costruita in occasione dell'ottantesimo anniversario della costituzione dell'Università. In questo caso le proteste erano organizzate dal movimento *Zenkyōtō* (diminutivo di *Zengaku kyōtō kaigi*, ovvero Comitato di lotta di tutti i campus) dell'Università, differente dal *Zengakuren* in quanto organizzazioni studentesche indipendenti, contro il governo e non affiliate al Partito Comunista. In quanto realtà indipendenti, ogni università aveva la propria organizzazione e i propri obiettivi, non era dunque un'organizzazione unica come il *Zengakuren*. Se diverse proteste portate avanti dai movimenti *Zenkyōtō* delle università avevano inizialmente obiettivi concreti come quello dell'utilizzo degli spazi comuni o di abbassare le tasse, con il tempo il focus si sposterà su questioni più esistenziali oppure rivoluzionarie in senso più ampio. L'urbanizzazione aveva portato molti giovani nelle grandi città e il vertiginoso aumento delle iscrizioni nelle università aveva determinato una svalutazione del titolo di laurea, con la conseguente difficoltà nel trovare un lavoro adatto al singolo individuo. Questo ovviamente portò insoddisfazione e disillusione, amplificati dal senso di alienazione derivante dall'abbandonare la propria comunità per ritrovarsi in una grande città. Molti si univano alle proteste non per reale convinzione ma perché insoddisfatti della propria situazione o anche solo per noia. Del resto, se prendiamo in considerazione il numero di attivisti o simpatizzanti nelle università questo si attesta al venti per cento. Se uniamo questo dato a quello delle immatricolazioni all'Università, risulta che soltanto il quattro per cento dei giovani era parte integrante delle proteste.²⁴ Il documentario del 1967 *Assatsu no mori. Takasaki keizai daigaku tōsō no kiroku*

²³ KOKUBUN Yutaka, "The University Problem", in Stuart J. Dowsey (a cura di), *ZENGAKUREN: Japan's Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970, pp. 104-109.

²⁴ OGUMA Eiji, "Japan's 1968: A Collective Reaction...", cit., p. 5-7.



Figura 3: I rivoltosi avevano assunto tratti ben definiti e riconoscibili: l'elmetto, il viso coperto e bastoni di legno.

(Forest Of Pressure, lett. La foresta della repressione. Documento della lotta all'Università di Economia di Takasaki, 1967) è un ritratto autentico di una generazione intera di rivoltosi. Il regista Ogawa Shinsuke (1935-1992) ha vissuto insieme ad alcuni studenti dell'Università di Economia di Takasaki, situata nella prefettura di Gunma, riprendendo le loro discussioni e mettendo la macchina da presa al servizio delle loro istanze. Ciò che risulta

chiaro è la confusione che hanno gli studenti riguardo alle motivazioni delle proteste, accentuata dalla difficoltà di comunicare in maniera chiara le proprie motivazioni. Inoltre, sono essi stessi a risultare vessatori verso alcuni coetanei come quando decidono di censurare un membro del club giornalistico che non è d'accordo con loro. La parola 'oppressione' presente nel titolo perde insomma di significato poiché sono i stessi protestanti a fallire per motivazioni interne e per incapacità di farsi comprendere.²⁵ Il concetto di oppressione è molto importante anche all'interno del movimento stesso: se prima del 1960 lo *Zengakuren* era alla base dell'attivismo studentesco, in questa data in questa data iniziarono a crearsi diversi gruppi all'interno di esso. L'organizzazione interna allo *Zengakuren* divenne sempre più complessa fino ad arrivare a veri e propri scontri tra le diverse fazioni per l'egemonia, di solito chiamati *uchi-geba* (*uchi* significa interno e *geba* deriva dalla parola tedesca *Gewalt*, ovvero violenza).²⁶ Il documentario ben rappresenta una crisi di tipo esistenziale, al di là delle rivendicazioni collegate all'Università. In una scena in cui gli studenti occupano le strade antistanti le sedi universitarie uno dei leader del movimento tiene un discorso con il megafono in cui denuncia la volontà degli Stati Uniti di controllare l'intero Sud-est asiatico partendo proprio dal rinnovo dell'Anpo con il Giappone, rivelando il passaggio che stava avvenendo in quegli anni da proteste legate alla realtà universitaria a tematiche di più ampio respiro. Il movimento studentesco divenne un attore principale nella politica del paese soprattutto dopo l'8 Ottobre 1967, quando alcuni attivisti si scontrarono con la polizia presso l'aeroporto di Haneda. L'obiettivo era impedire la partenza del primo ministro Satō Eisaku (1901-1975) verso il sud del Vietnam. Gli scontri furono molto duri ma non riscosero il successo sperato, inoltre portarono alla morte di uno studente. Il movimento non ne

²⁵ DOGASE Masato, "Social protest. Japanese student movement cinema: A dialogic approach", in Hideaki Fujiki e Alastair Phillips (a cura di), *The Japanese Cinema Book*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2020, pp. 473, 474.

²⁶ SHIMBORI Michiya, BAN, T., KONO, K. et al. Japanese student activism in the 1970s. *Higher Education* 9, 1980, p. 139.

uscì scoraggiato, anzi vi fu la crescita di uno spirito militante che risulterà fondamentale per gli anni a venire.²⁷ Il 21 Ottobre 1968 l'eclatante numero di circa ventimila attivisti occupò la stazione di Shinjuku sedendosi sui binari in quello che verrà ricordato come il *Shinjuku sōran jiken*, (lett. il caso dei tumulti di Shinjuku). Fu necessario l'impiego di un ingente numero di forze dell'ordine per liberare la stazione che il giorno dopo riprese normalmente le proprie operazioni. Nello stesso anno vi furono importanti proteste alla Tokyo University, la più importante in Giappone, e la Nihon University, quella con il numero maggiore di studenti, in cui vi furono occupazioni e barricate continue. Queste si diffusero ad altre università portando alla nascita del "Movimento *Zenkyōtō*", in cui le associazioni di diverse università facevano richieste che spaziavano da una maggiore libertà accademica alla fine della guerra in Vietnam. Si instaurò un dialogo importante tra il contesto culturale dell'epoca e le proteste, sia con il cinema che con altri media. Oltre al documentario, molto efficace poiché lasciava spazio ai protagonisti delle manifestazioni e alle loro istanze, anche il cinema di finzione tratterà questi argomenti come vedremo successivamente. Nella musica il folk era il genere più in voga tra i giovani ed era ormai la colonna sonora delle proteste. Il duo folk *Zunō Keisatsu* (lett. La polizia del cervello, nome preso dalla canzone "Who Are The Brain Police" di Frank Zappa (1940-1993)) formato nel 1969 pubblicò il primo album *Zunō Keisatsu 1* in cui figuravano diverse canzoni pacifiste e legate alle proteste. L'album venne ritirato dal mercato soltanto due mesi dopo. Uno dei motivi per cui l'album fu invisibile alle autorità è l'immagine di copertina che raffigurava un sospettato



Figura 4: Immagine di copertina dell'album *Zunō Keisatsu 1*.

della rapina del 1968 conosciuta come *San oku en jiken* (lett. Caso della rapina da 300 milioni di yen) ai danni della sede di Fuchū della Toshiba, caso rimasto tutt'oggi irrisolto.²⁸ La scelta di questa copertina era un chiaro affronto all'autorità, che in questo periodo non era ben vista dall'opinione pubblica a causa della violenza dei metodi repressivi. Un esempio in questo senso sono gli scontri tra la polizia e i manifestanti affiliati al gruppo *Zengakuren* avvenuta a Sasebo nel 1968. Gli Stati Uniti avevano stazionato la portaerei nucleare *Enterprise* nel porto di Sasebo, cittadina nel Kyūshū conosciuta per la presenza di una base americana. Diversi studenti

arrivarono per protestare contro quello che vedevano come il primo tassello della nuclearizzazione

²⁷ Blai GUARNÉ, Ferran DE VARGAS, "Japan's long 1968 cinema...", cit., p. 123.

²⁸ *Zunō Keisatsu 1*, in "K-Screw's Website", <http://kscrew.web.fc2.com/index.html>, 2007.

del paese. Tentarono più volte di fare breccia nella base militare della città ma questa era severamente sorvegliata dalla polizia. In un episodio inseguì gli studenti fin dentro gli ospedali arrivando a tirare gas lacrimogeno all'interno della struttura. Questo portò alla condanna della popolazione locale che addirittura sovvenzionò i dimostranti con più di un milione di yen.²⁹ Per quanto il numero di studenti a partecipare attivamente alle proteste non fosse così alto, questi riuscirono ad ampliare il proprio bacino di influenza attraverso lotte che venivano in parte condivise dai cittadini. Il biennio '68-'69 vide una forte attività di protesta che si affievolirà già nel 1970 per poi raggiungere una drammatica conclusione nel 1972.

La fine del “lungo ‘68”

Furono diverse le motivazioni che portarono alla fine del lungo periodo di proteste che, come abbiamo visto, durò per più di un decennio. Il rinnovo del trattato dell'Anpo previsto per il 1970 era una data molto importante nell'agenda dei movimenti di protesta. In questo caso vi era un clima differente rispetto al 1960, il movimento studentesco stava attraversando una fase di stallo e le proteste non assunsero le dimensioni di dieci anni prima. Inoltre, il primo ministro Satō Eisaku poteva vantare un certo credito politico dopo la promessa strappata al presidente americano Richard Nixon (1913-1994) di riportare Okinawa sotto la sovranità giapponese. Decise dunque di ignorare le proteste e mantenere i vincoli imposti dal trattato.³⁰ Questo fu un duro colpo per il movimento, già provato dalla situazione universitaria che era in stallo. I gruppi *Zenkyōtō* afferenti alle varie università condividevano solitamente obbiettivi comuni come l'autogestione dei luoghi adibiti agli studenti e i dormitori oppure l'eliminazione delle tasse universitarie. Tuttavia, con il tempo passarono ad aspirazioni più astratte o di più ampio respiro, come la pace in Vietnam e questioni legate alle politiche del governo. Questo scollamento dalla realtà degli studenti precluse un reale rinnovamento nelle università e chi chiedeva cambiamenti tangibili veniva etichettato come non rivoluzionario, era visto come un scendere a compromessi rispetto alla possibilità di puntare a qualcosa di più importante. Diversi giovani erano alla fine del loro percorso universitario e iniziavano il processo di inserimento nel mondo del lavoro, dunque si apprestavano a divenire *shakaijin* (termine utilizzato sovente in Giappone per indicare membri attivi della società) uscendo dal limbo che rappresenta lo studio universitario nella società giapponese, in un contesto in cui la divisione tra educazione e lavoro è netta. Erano in procinto di

²⁹ KOKUBUN Yutaka, “The University Problem”, in Stuart J. Dowsey (a cura di), *ZENGAKUREN: Japan's Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970, pp. 130, 131.

³⁰ Nick KAPUR, “The Japanese Student Movement in the Cold War Crucible, 1945-1972”, *The Asia-Pacific Journal*, 20, 14, 2022, p. 17.

contribuire a un sistema fino a quel momento criticato, portando il movimento studentesco a perdere sempre più terreno. Fu proprio la crescita economica che aveva creato una crisi spirituale in molti giovani a rappresentare un aspetto determinante nell'affievolirsi delle lotte. I cittadini comuni, infatti, si stavano disinteressando alle proteste a causa del crescente benessere economico. Il processo di mercificazione nella cultura consumistica del tempo stava creando una società sempre più settorializzata e composta da 'micro-masse'. Nel 1970 furono arrestate alcune contestatrici vestite all'ultima moda e il giorno successivo le loro foto occupavano la prima pagina dei notiziari nazionali. Ciò che colpì i media nazionali fu il fatto che tenessero tra le mani delle copie del nuovo magazine femminile *An An*, non tanto la contraddizione con i precetti rivoluzionari dell'anti-materialismo. Questo episodio rappresenta molto bene «un momento cruciale nella storia culturale del Giappone del dopoguerra, un momento in cui la moda eccentrica stava iniziando a sostituire il radicalismo politico come mezzo di espressione di sé».³¹ Il contesto è quello di una maggiore ricchezza delle famiglie giapponesi, sempre più abbienti e inclini al consumo, il tutto rappresentato dai nuovi beni di consumo che non mancavano mai nelle case giapponesi, tra cui la televisione.³² Stava mancando quel ricambio generazionale che avrebbe dato linfa vitale a un movimento che, altrimenti, era destinato al fallimento. Questi fattori portarono a una maggiore radicalizzazione e divisione interna. Tra questi, il *Sekigunha* fu un gruppo molto estremizzato che proponeva la guerriglia urbana con il fine ultimo di una rivoluzione permanente. Rappresentava una seria minaccia per il governo data la sua visione violenta del concetto di rivolta. Nel Novembre 1969 la polizia diede un duro colpo al neonato gruppo rivoluzionario quando arrestò una cinquantina di membri in una zona montuosa a nordovest di Tokyo, dove si stavano addestrando. Furono trovati piani dettagliati per il rapimento del primo ministro Satō Eisaku. Questo portò i vertici del movimento a rivedere il proprio metodo di azione, iniziarono a considerare l'invio di propri membri in paesi considerati in linea con la politica del gruppo per una formazione rivoluzionaria. Il 30 Marzo 1970 avvenne il cosiddetto *Yodogō Haijaku Jiken* (lett. Incidente del dirottamento dello Yodogō) in cui nove membri del *Sekigunha* dirottarono il volo della compagnia aerea Japan Airlines diretto da Tokyo a Fukuoka verso la Corea del Nord. Inizialmente l'obiettivo era quello di raggiungere Cuba, patria di esempi rivoluzionari come quelli di Che Guevera (1928-1967) e Fidel Castro (1926-2016), tuttavia un aereo così piccolo non aveva la possibilità di raggiungere il Sud America. Cambiarono così l'obbiettivo con la Corea del Nord nella speranza che questa li aiutasse a raggiungere Cuba.³³ Il dirottamento andò a buon fine e non vi fu nessuna vittima,

³¹ Michal DIALOT-BUL, "The Formation of...", cit., p. 53.

³² Segnalo il lavoro di Igarashi Yoshikuni intitolato *Japan 1972*, in particolare il primo capitolo *Reflections on the Consuming Subject: The High-Growth Economy and the Emergence of a New National Community* che si sofferma sulla crescita economica giapponese.

³³ Patricia G. STEINHOFF, "Kidnapped Japanese in North Korea: The New Left Connection", *The Journal of Japanese Studies*, 30, 1, 2004, p.127.

l'equipaggio e i passeggeri furono rilasciati e poterono tornare a Tokyo soltanto due giorni dopo. Il piano messo in atto dal *Sekigunha* dimostra una certa ingenuità dei suoi membri oppure un'eccessiva considerazione del proprio gruppo rivoluzionario nello scacchiere geo-politico internazionale. Il governo nordcoreano vide la possibilità di danneggiare il governo giapponese, così decise di accettare i dirottatori. Non li aiutò a raggiungere Cuba ma li addestrò nella dottrina rivoluzionaria così come intesa in Corea del Nord, un misto di Marxismo, nazionalismo coreano anti-Giapponese e ideali coreani confuciani tradizionali, con un culto personale legato alla figura di Kim Il Sung (1912-1994).³⁴ I dirottatori rimasero per diverso tempo in Corea del Nord, molti non fecero addirittura mai ritorno. Il piano di ricevere un addestramento rivoluzionario in paesi considerati vicini all'ideologia rivoluzionaria per poi sfruttarlo in patria risultò fallimentare. In questo periodo i movimenti esistenti in Giappone si chiedevano se fosse auspicabile un'internazionalizzazione oppure un'escalation delle violenze nel proprio paese. Il *Sekigunha*, indebolito dal fallimento del dirottamento aereo e dalla cattura di diversi membri, nel 1971 subì una divisione interna con la nascita del *Rengō Sekigun*, sostenitore di una rivoluzione entro i confini giapponesi, e il *Nihon Sekigun*, guidati da Shigenobu Fusako (1945-) e convinti sostenitori di una rivoluzione di portata internazionale, i quali si stanzeranno nel Medio Oriente.³⁵ Questi due gruppi saranno protagonisti di due eventi che cambieranno drasticamente il destino delle proteste in Giappone. Diversi attivisti del *Rengō Sekigun* partecipavano a incontri organizzati nelle montagne giapponesi in cui si compiva un processo di auto-critica particolarmente estremo e violento. I membri che venivano accusati di essere anti-rivoluzionari o vicini a uno stile di vita borghese erano picchiati fino alla morte, giustiziati oppure legati a degli alberi nel freddo dell'inverno e lasciati senza cibo. Così, tra Dicembre 1971 e Febbraio 1972 furono uccisi dieci dei ventinove attivisti presenti a questi campi di addestramento militare. Inoltre, a questi si deve aggiungere l'uccisione di altri due membri che avevano disertato una di queste basi nell'Agosto 1971.³⁶ La polizia riuscì a rintracciare i membri del gruppo, alcuni furono catturati ma altri fuggirono fino alla cittadina di Karuizawa, dove si nascosero in un rifugio ai piedi del Monte Asama. Qui presero in ostaggio la moglie del proprietario e rimasero barricati per nove giorni, fino a quando la polizia non fece irruzione il 28 Febbraio 1972 ponendo fine a quello che fu denominato il *Asama Sansō Jiken*. Fu anche un evento mediatico: la sera del 28 Febbraio l'89,2 per cento delle televisioni nazionali (circa sessanta milioni di telespettatori) era sintonizzata per vedere l'ultimo atto del rapimento.³⁷ La società civile si era dimostrata particolarmente interessata all'evento, e come in

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Nick KAPUR, "The Japanese Student Movement...", cit., p. 17.

³⁶ YOSHIKUNI Higarashi, *Japan 1972. Visions of masculinity in an age of mass consumerism*, New York, Columbia University Press, 2021, p. 229.

³⁷ *Ivi*, p. 228.

altri casi che ho già analizzato simpatizzava per i giovani rivoluzionari. La situazione cambiò drasticamente quando si venne a conoscenza dell'epurazione interna attuata da alcuni membri del gruppo. Questo evento rappresentò un radicale cambiamento nella visione dell'attività rivoluzionaria agli occhi dell'opinione pubblica, sancendo di fatto la fine di un lungo periodo di proteste. Da questo momento in poi, qualsiasi istanza rivoluzionaria sarebbe stata invisa all'opinione pubblica, poiché era viva la paura che potesse sfociare in episodi estremi come quelli del caso *Asama Sansō*. L'isolamento del *Rengō Sekigun* e il generale decadimento che stava vivendo il movimento di protesta sono imputabili a una situazione geopolitica che stava variando: la guerra in Vietnam sembrava ormai trascinarsi verso un epilogo e gli Stati Uniti stavano per restituire al Giappone il controllo di Okinawa. Il *Rengō Sekigun* si dimostrò incapace di analizzare una situazione sociale e politica ormai mutata rispetto agli anni passati. Combattere la società consumistica rifugiandosi nelle montagne e valorizzando la violenza come modalità principale per portare a cambiamenti politici era una forma di lotta inadeguata ai primi anni settanta. La loro battaglia contro la società consumistica li portò a una forma di auto-analisi che si rivelò, oltre che anacronistica nei contenuti, deleteria.³⁸ Il *Nihon Sekigun* sarà invece attivo per diversi anni fino allo scioglimento nel 2001. Il gruppo sarà operativo soprattutto in Libano tra gli anni settanta e ottanta, collaborando con il Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina. Il 30 Maggio 1972 tre giovani giapponesi del gruppo *Nihon Sekigun* arrivarono all'aeroporto di Lod e compirono una strage uccidendo ventisei persone e ferendone settantanove. L'unico terrorista sopravvissuto all'attacco, Kōzō Okamoto (1947-), dirà a un diplomatico dell'ambasciata giapponese che non aveva nulla contro il popolo israeliano, aveva semplicemente compiuto il suo dovere in quanto soldato della rivoluzione.³⁹ Questo fu un episodio che mise sotto shock la popolazione giapponese, incredula all'idea che dei propri concittadini potessero compiere delle azioni così violente. Gli accadimenti del 1972 prima nei confini nazionali e poi a Israele cambiarono totalmente la visione dei movimenti di protesta e del credito che questi avevano ricevuto negli anni.

³⁸*Ibidem*.

³⁹ Nick KAPUR, "The Japanese Student Movement...", cit., p. 18.

Il cinema Pink

Vi sono diversi studi che delineano i tratti principali del cinema *pinku*, un macrogenere del cinema giapponese di contenuto erotico softcore nato nei primi anni sessanta, soprattutto indirizzati verso gli autori che hanno saputo unire la spregiudicatezza del genere a istanze politiche e rivoluzionarie. I film più conosciuti sono quelli di Wakamatsu Kōji, il primo a partecipare in modo costante ai festival internazionali fin dagli anni '60. Si rivela un fattore importante anche la reperibilità delle pellicole stesse: a questi film non veniva dato un particolare valore artistico dunque non vi era interesse nella loro conservazione, dato anche l'alto numero di film prodotti ogni anno. Dopo il grande successo degli anni sessanta, già nel decennio successivo la sua esistenza sarà minacciata dalla nuova produzione Nikkatsu Roman Porno, iniziata dalla casa di produzione Nikkatsu nel 1971 come ultima spiaggia per evitare la bancarotta. Il cinema *pinku* aveva però conquistato una nicchia di mercato e si dimostrò restio alla capitolazione. Resistette anche a un altro periodo di crisi rappresentato dall'immissione nel mercato di un ampio numero di videocassette, che permetteva agli appassionati di usufruire di un contenuto nella comodità della propria abitazione. Invece, fu proprio negli anni novanta che il genere *pinku* avrà una riscoperta a livello internazionale con il successo nei festival cinematografici del gruppo non eterogeneo conosciuto come *shitennō* (i quattro imperatori celesti), nonché una riscoperta del genere e dei suoi classici. In questo frangente mi focalizzerò sul periodo degli anni sessanta, proponendo le principali letture critiche sul cinema *pinku* di questo periodo e contestualizzandolo anche nel contesto cinematografico generale. Avrà un peso specifico importante il rapporto tra il cinema e il contesto sociale dell'epoca, in cui il *pinku* si pone come attore protagonista in relazione sia alla *Shinjuku Bunka* che alle istanze sociali del periodo.

Gli antenati del cinema Pink e il contesto cinematografico

Se riflettiamo sulle peculiarità del cinema *pinku* noteremo che diverse tra queste erano già presenti in diverse pellicola in voga tra la seconda metà degli anni cinquanta e i primi anni sessanta. Sicuramente non è un genere che nasce da una tradizione ben precisa, tuttavia è importante sottolineare aspetti significativi del cinema di quel periodo. Gli anni cinquanta rappresentano un periodo d'oro per il cinema giapponese da un punto di vista artistico ed economico. Diversi generi raggiunsero in questo decennio vette molto alte: i film letterari con l'opera del regista Toyoda Shirō (1906-1977), l'inizio dei *Kaijū eiga* con *Gojira* (Godzilla, 1954) di Honda Ishirō (1911-1993) ma anche la rinascita del *jidaigeki*. Vi era insomma una certa varietà tematica. Questo decennio apre anche al successo internazionale del cinema nipponico con la vittoria del Leone d'oro al miglior film al Festival di Venezia di *Rashōmon* (1950) diretto da Kurosawa Akira (1910-1998), poi vincitore anche di un

Premio Oscar come miglior film straniero. Oltre a Kurosawa, alcuni dei nomi più riconoscibili del cinema nipponico, come Naruse Mikio (1905-1969) e Ozu Yasujirō (1903-1963), completeranno in questo decennio alcuni dei loro lavori meglio riusciti. Con i picchi del loro cinema raggiungerà il livello più alto il genere dello *shōmingeki*, «a film about proletarian or lower-middle-class life, about the sometimes humorous, sometimes bitter relations within the family, about the struggle for existence, it is the kind of film many Japanese think of as being about “you and me”». ⁴⁰ I film del genere *shōmingeki* erano apprezzati poiché avevano come protagonisti persone semplici e storie ordinarie in cui il pubblico poteva identificarsi. Se pensiamo alla pellicola *Ohayō* (Good Morning, 1959) di Ozu Yasujirō, non dev'essere stato difficile nel pubblico ritrovare alcuni dei problemi della propria contemporaneità come ad esempio i conflitti generazionali e l'occidentalizzazione di una emergente società dei consumi. Proprio questo regista, tuttavia, sarà il bersaglio di critiche da parte di una nuova generazione di cineasti che vedeva il suo cinema come troppo attaccato agli stilemi del passato e a una società che secondo loro non rappresentava appieno la contemporaneità. Tra i primi a criticare i maestri del passato ci fu Masumura Yasuzō (1924-1986), regista che debuttò con *Kuchizuke* (Kisses, 1957), film in cui si poteva già notare una rottura stilistica e tematica con il passato. Sulle pagine della rivista *Eiga Hyōron* aveva scritto un saggio che poteva risultare come il manifesto di una generazione intera: rifiutava il sentimento «rappresentato in maniera controllata, armoniosa, rassegnata, triste, perdente e sfuggente». Riteneva che «il cinema giapponese fino a quel momento avesse messo in scena dei sentimenti fortemente condizionati dall'ambiente sociale, come i suoi connazionali non fossero più in grado di dar voce alle proprie sincere emozioni e ai desideri, e che il binomio 'verità' e 'atmosfera' era servito solo a dar corpo all'ambiente piuttosto che agli uomini che lo animavano». ⁴¹ Questo significa non accettare gli stilemi dei grandi maestri, soprattutto nella rappresentazione dei sentimenti e dei legami familiari. I più colpiti da queste critiche risultano dunque i maestri dello *shōmingeki*, quelli che più di tutti hanno rappresentato il sentimento umano e i rapporti personali sul grande schermo. Nella seconda metà degli anni cinquanta stava prendendo piede un nuovo tipo di cinema che aveva come protagonisti i giovani e rappresentava una frattura rispetto ai film di quel periodo. La casa di produzione a lanciare nuovi registi e un nuovo tipo di linguaggio fu la Nikkatsu, che riprese le proprie attività proprio negli anni cinquanta. Il primo importante successo di questo nuovo corso fu il film *Kurutta kajitsu* (Crazed Fruit, 1956, tradotto in italiano con il titolo La stagione del sole), debutto alla regia di Nakahira Kō (1926-1978). Il film uscì sulla scia del successo dei romanzi di Ishihara Shintarō di cui il romanzo d'esordio *Taiyō no kisetsu* (La stagione

⁴⁰ Joseph L. ANDERSON, Donald RICHIE, *The Japanese Film – Art & Industry*, Princeton, Princeton University Press, 1959, p.51.

⁴¹ Maria Roberta NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p.202.

del sole) vinse il prestigioso Premio Akutagawa nel 1956. Nello stesso anno uscirono anche i romanzi *Kurutta kajitsu* (Frutti impazziti, 1956) e *Kanzenna yūgi* (Un gioco perfetto, 1956), oltre all'adattamento cinematografico già menzionato. In un periodo in cui la Nikkatsu aveva la necessità di scovare nuovi talenti a causa di un accordo tra le major che vietava ai loro attori di lavorare per



Figura 5: Ishihara Yūjirō e l'attrice Kitahara Mie (1933-) in una scena di *Kurutta Kajitsu*. Dopo questo film collaboreranno diverse volte, per poi sposarsi nel 1960.

altre compagnie, Ishihara Shintarō impose alla casa cinematografica di scritturare il fratello Ishihara Yūjirō (1934-1987) che otterrà il ruolo di protagonista nel film *Kurutta Kajitsu*.⁴² Questo diverrà uno dei volti più noti del cinema giapponese, protagonista di diverse pellicole soprattutto tra gli anni cinquanta e sessanta, insomma una scommessa vinta dalla Nikkatsu. Queste opere porteranno alla nascita della cosiddetta *taiyōzoku* (la truppa del sole), giovani che si rivedranno nei personaggi ritratti sul grande schermo e

nelle pagine dei romanzi di Ishihara Shintarō. *Kurutta kajitsu* si sviluppa intorno a due fratelli che intessono una relazione con la stessa ragazza. A questo fanno da contorno una vita notturna sfrenata, l'appagamento dei desideri sessuali, la violenza e un'opulenza assolutamente nuova per i giapponesi, data da un nuovo contesto sociale in cui oramai le restrizioni del dopoguerra sembravano passate. Da un punto di vista cinematografico è un titolo costruito in modo da attirare un nuovo pubblico fatto prevalentemente di giovani. Rispecchia lo slogan "opera delle tre esse" che in questo periodo nasceva negli ambienti culturali: speed, sex, thrill (in giapponese *suriru*) e si costruiva intorno alla «velocità nel ritmo di narrazione e nel consumo del piacere, soprattutto in funzione di un marcato carpe diem; il sesso diventa uno strumento di appagamento, il sentimento annullato, e la donna acquista un potere prima inedito nella gestione del proprio corpo; il brivido costituisce la componente essenziale per combattere la noia di un'esistenza altrimenti vacua, quindi lo si ricerca attraverso violazioni fisiche, verbali, atti spericolati».⁴³ Annullare il sentimento ci riporta alla dichiarazione di Masumura Yasuzō e dimostra come la rottura rispetto a un modo ormai fossilizzato di concepire il sentimento nel cinema

⁴² YOMOTA Inuhiko, *What is Japanese Cinema? A History*, New York, Columbia University Press, 2014, pp.123-124.

⁴³ Maria Roberta NOVIELLI, Paola SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2012, p. 121.

fossero propri di quel periodo. Anche in questo film vi è la presenza di temi presenti in altre pellicole ma declinati in maniera differente. I conflitti generazionali sono narrati da una prospettiva diversa rispetto a molti *shōmingeki*, qui il focus è sui giovani e noi conosciamo quasi soltanto il loro modo di intendere la vita. Visivamente, è piuttosto netta la differenza tra i genitori vestiti in kimono e i figli vestiti all'“occidentale”. Vi è inoltre un'importante rappresentazione di elementi occidentali della società giapponese che ritorna in altre pellicole. Tra questi i locali jazz, i termini stranieri ma anche un nuovo tipo di individualismo conseguente allo sviluppo del capitalismo e della società dei consumi. Non è un caso se i due personaggi legati all'Occidente siano anche negativi. Il primo è Frank, un ragazzo *hāfu* amico dei due fratelli e capo di quel gruppo di amici, elemento destabilizzante nella pellicola. L'altro è un anziano spasimante della ragazza di cui i due fratelli sono innamorati, talmente ricco da potersi comprare le attenzioni della giovane, ma che rappresenta anche la violenza simbolica degli Stati Uniti sul Giappone. Alcuni di questi elementi non rappresentano una novità in senso assoluto, tuttavia è nuova la modalità con cui vengono affrontate certe problematiche. Se prendiamo in considerazione l'opera di Naruse Mikio, possiamo notare una critica all'Occidente e agli Stati Uniti che si sviluppa in maniera differente. In uno dei suoi ultimi film, *Midareru* (Yearning, 1964), la ripresa economica del Giappone viene raccontata attraverso gli occhi di Reiko, proprietaria di un negozio di alimentari e vedova del marito morto in guerra. La nuova formula del supermercato di origine americana rischia di portare la donna alla chiusura dell'attività, non potendo competere con prezzi così bassi. Se qui Naruse pone il problema di una rinascita economica spinta da un'occidentalizzazione incontrollata lo fa però riprendendo elementi classici del melodramma. La trama si costruisce infatti sulla classica contrapposizione tra *giri* (dovere sociale) e *ninjō* (sentimenti umani): Reiko è amata dal cognato e ricambia il sentimento, tuttavia è consapevole che le convenzioni sociali non permettono l'amore tra i due. I toni delle due pellicole sono quasi contrapposti (basti pensare al ruolo del sentimento) però affrontano temi sociali rilevanti in quel periodo. La carriera di Nakahira Kō non terrà testa alle aspettative di questo primo film ma i *taiyōzoku eiga* continueranno ad avere un grande successo. Con i film legati alla *taiyōzoku* si apriva a un nuovo modo di fare cinema e a una nuova generazione di cineasti, in quello che il decennio successivo sarebbe stato definito con il termine di *Japanese New Wave* o *Nūberu bāgu*. Agli arbori di questo movimento vi è un cambiamento dettato dai gusti dei giovani, che chiedevano di essere maggiormente rappresentati. Non bastano tuttavia una maggiore rappresentazione della sessualità e della nudità per delineare un genere intero: il cinema *pinku* nasce da un misto tra le necessità dell'industria cinematografica dell'epoca e la ricerca di nuove tematiche. Con la fine degli anni cinquanta si registrò un calo degli spettatori e una conseguente crisi economica delle major dovuta a diversi fattori. Fra questi l'arrivo della televisione nelle case dei giapponesi: nel 1965 erano nelle case del 60% della popolazione, per

arrivare nel 1970 al 95%. Questo portò a un calo drammatico degli spettatori nei cinema da un miliardo e 127 milioni nel 1958 a 373 milioni nel 1965. Anche il numero di film prodotti subì quindi un calo dai 547 del 1960 a un generale calo di tutte le major nella produzione del 30% già nel 1962.⁴⁴ Sono numeri importanti che ci restituiscono la gravità della crisi del settore e di un intero sistema basato sul controllo delle major, in cui ormai iniziavano ad aprirsi importanti spiragli. Iniziò la nascita di case di produzione indipendenti per sopperire a un mercato in cambiamento. Il primo terremoto per il mondo del cinema fu il fallimento della Shintoho nel Maggio 1961, dopo un periodo di difficoltà e il fallimento al botteghino di un film ad alto budget, *Jigoku* (Hell, 1960) del regista Nakagawa Nobuo (1905-1984). L'ormai ex-presidente della Shintoho Ōkura Mitsugi (1899-1978) deciderà di fondare una nuova casa cinematografica, la Ōkura Eiga, l'1 Gennaio 1962. Nei piani del suo presidente, questa nuova compagnia doveva raggiungere il successo delle major, per riuscire in questo piano costruì una macchina complessa in cui aveva unito diverse compagnie di produzione e di distribuzione. Pochi mesi prima aveva acquisito le quote della Daiwa Film, una casa di distribuzione per film importati nata nel 1956 dall'unione tra altre quattro compagnie minori. Questa scelta fu ben ponderata da Ōkura e la possibilità arrivò nel momento più propizio: la produzione dell'ambizioso *Taiheiyō sensō to himeyuri butai* (The Pacific War and Himeyuri Corps, 1962) era quasi giunta al termine e vi era bisogno di un sistema di distribuzione efficace. Il film, infatti, voleva ripetere il successo di un altro film di guerra, il colossale *Meiji Tennō to nichiro daisensō* (Emperor Meiji and the Great Russo-Japanese War, 1957). Per fare ciò si era deciso di importare equipaggiamento speciale dall'Inghilterra, senza considerare che era solo il secondo film in Giappone ad essere prodotto con una pellicola da 70 mm.⁴⁵ Un progetto ambizioso che Ōkura decise di mandare avanti nonostante il fallimento della Shintoho e in cui riponeva una certa fiducia. La nuova casa cinematografica sarebbe stata inaugurata proprio con l'uscita di *Taiheiyō sensō to himeyuri butai*, tuttavia per questioni economiche vi era la necessità di creare film di budget ridotti per i cinema di seconda fascia. Per non intaccare il nome della nuova compagnia Ōkura decise di dividere la produzione e creare una nuova casa cinematografica, la Kyoritsu Eiga, la cui prima produzione è *Nikutai no ichiba* (Flesh Market, 1962) del regista Kobayashi Satoru (1930-2001), passato alla storia come il primo film *pinku*.⁴⁶

⁴⁴ Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Godalming, Fab Press, 2008, p. 45.

⁴⁵ Roland DOMENIG, "The Market of Flesh and the Rise of the "Pink Film"", in Abè Mark Nornes (a cura di), *The Pink Book. The Japanese Eroduction and its Contexts*, Kinema Club, 2014, p. 19.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 19,20.

Pink come genere industriale: nascita, modelli e tematiche

È difficile delineare l'importanza di un'opera come *Nikutai no ichiba* nel contesto dell'epoca per diverse ragioni. All'uscita del film la polizia ne vietò la proiezione con l'accusa di violazione dell'articolo 174 sulla pubblica decenza e ne confiscò le copie. Furono necessari importanti tagli all'originale prima di poter riproporre la pellicola nei cinema, inoltre la grande quantità di film prodotti all'epoca portava a un'eliminazione delle copie per questioni di spazio negli archivi, anche considerando che a queste opere filmiche veniva assegnato un valore da un punto di vista esclusivamente commerciale, non artistico. Per questi motivi non esiste una copia di *Nikutai no ichiba*, sono rimasti solo i primi ventun minuti conservati presso il *Kokuritsu eiga ākaibu* (Archivio nazionale filmografico del Giappone), questo ci preclude la possibilità di fare valutazioni complete sull'opera. Esistono tuttavia le testimonianze dell'epoca: diversi quotidiani e giornali hanno parlato del film in questione, soprattutto per lo scandalo che aveva creato. La storia ruota intorno a una giovane donna

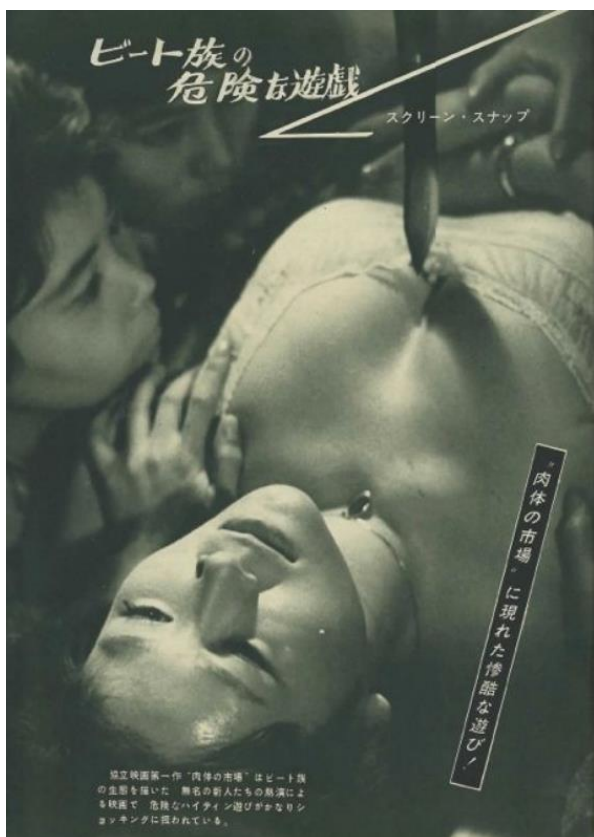


Figura 6: Locandina di *Nikutai no ichiba* che risalta i temi della violenza e della sessualità. In alto si può leggere “Giochi pericolosi della Beat generation”, sul solco segnato dalla *taiyōzoku* riguardo a film sui giovani e per un pubblico giovane.

e il suo tentativo di fare chiarezza sulla morte della sorella, il che la porterà a immischiarsi con un gruppo criminale e mettere in pericolo la propria vita. Oltre l'inizio del film in cui la sorella della protagonista entra nel bagno femminile del Club Rosa e viene violentata dal capo di questo gruppo di giovani, il quale le inserisce un rotolo di carta igienica in bocca per impedirle di chiedere aiuto, il resto della pellicola non sembra essere particolarmente violenta o esplicita nel contesto cinematografico dell'epoca.⁴⁷ Perché, dunque, viene definito il primo film *pinku* della storia? Lo studioso Alexander Zahlten sottolinea come vi siano diverse caratteristiche in questo film che saranno tipiche del cinema *pinku* negli anni a venire: una produzione indipendente con un budget molto basso, pari a circa sei milioni di yen, girato in un breve periodo di tempo, basato su fatti realmente accaduti proprio in quel periodo, quindi con una forte connotazione di attualità, il regista utilizza la violenza e la sessualità come temi centrali, in particolare legati al corpo

⁴⁷ Ivi, pp. 22, 23.

femminile. Inoltre lo studioso sottolinea come l'identità del cinema *pinku* si basi di fatto sull'alterità: rispetto alle major con un sistema di produzione e distribuzione indipendente, rispetto alla narrazione di modernità portata avanti dallo stato e il superamento del dopoguerra, o più generale contro lo status quo. Questi sono elementi identitari presenti sia nel discorso filmico, con l'insistenza sulla violenza e la sessualità, sia nell'organizzazione dell'industria stessa e che porteranno il cinema *pinku* a svilupparsi come un genere industriale.⁴⁸ Prima di analizzare in quale modo questo genere dialoghi con la contemporaneità, è utile analizzare alcuni degli aspetti citati, ripartendo da *Nikutai no ichiba*. Il successo di questa pellicola a fronte di un investimento così esiguo portò Ōkura a rivalutare la produzione della nuova compagnia cinematografica, virando verso una più vasta produzione di titoli *pinku*. Nel documentario *Pink Ribbon* il regista Ogawa Kinya (1934), allora assistente alla regia di *Nikutai no ichiba*, ricorda come il budget fosse così basso che lui stesso si ritrovò a dover fare la comparsa. Davanti a un esiguo numero di fondi stanziati i film registravano però grandi introiti e quando vi erano problemi con la legge questi risultavano in maggiore pubblicità alla pellicola. Il primo film di Ogawa *Mekake* (Mistress, 1964), registrerà, di fronte a un investimento di tre milioni di yen, un ricavo pari a circa cinquanta milioni di yen. Sempre secondo il regista, *Mekake* è un caso particolare poichè è stato un grande successo di botteghino, nel caso di un qualsiasi *pinku* fatto con tre milioni di yen si triplicava il ricavato.⁴⁹ Questi numeri spiegano il vero e proprio boom dei film *pinku* negli anni a seguire. Se nel 1962 saranno soltanto tre i film riconducibili al *pinku*, nel 1965 si arriverà a 213 titoli, ben il 44 % dei film prodotti quell'anno.⁵⁰ Questi numeri non sono solo riconducibili ai gusti del pubblico, anche se abbiamo visto che con i titoli legati alla *taiyōzoku* vi è uno spostamento verso temi legati a violenza e sessualità, ma anche alle esigenze di mercato. Fino ai primi anni sessanta le major avevano contratti con la maggior parte dei cinema in cui mostravano le proprie pellicole, senza molta libertà nella programmazione da parte dei cinema stessi. Tuttavia, con la crisi delle major il sistema iniziò a cambiare. I grandi studi iniziarono a ridurre il numero di film prodotti per tagliare i costi, aumentando il budget solo per pochi progetti di ampia portata. I cinema più importanti avevano un sistema chiamato *nihondate* (doppia programmazione), gli altri anche di tre o quattro film nel prezzo del biglietto. Il minor numero di film prodotti portò a una crisi dei cinema, che ora faticavano a riempire le sale. Qui entrarono in gioco i film *pinku*, forti del loro basso costo e della bassa percentuale di ricavi richiesta ai cinema (pari al 30%, i grandi studio chiedevano il 50%). Questi film si dimostrarono dunque particolarmente convenienti, portando addirittura alla creazione

⁴⁸ Alexander ZAHLTEN, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham, Duke University Press, 2017, pp. 26, 27.

⁴⁹ *Pink Ribbon*, Kenjiro Fujii, Uplink, 2004, 118'.

⁵⁰ Alexander ZAHLTEN, "The prerogative of confusion: pink film...", cit., p. 28.

di cinema specializzati.⁵¹ La lunghezza si assestò intorno ai sessanta minuti proprio per la particolarità dei cinema che proponevano una doppia o anche tripla programmazione, arrivando così a circa tre ore di programmazione. La crescita di questo mercato durerà per tutti gli anni sessanta, fino alla prima crisi del cinema *pinqu* conseguente al lancio della linea Nikkatsu Roman Porno da parte della Nikkatsu. Erano film a soggetto erotico ma con un budget molto maggiore, con una distribuzione non indipendente. Già nei primi anni sessanta le major tentarono di cavalcare il successo di questa ondata di film erotici. La Shochiku ottenne ingenti ricavi dalla distribuzione di *Hakujitsumu* (Daydream, 1964) e del successivo *Kokeimu* (Crimson Dream, 1964), film del regista Takechi Tetsuji. Il primo



Figura 7: copertina di *Hakujitsumu* in cui vi è una certa attenzione alle violenze sulla protagonista. Questa è una pellicola cara a Takechi, il quale avrebbe poi diretto un remake e un seguito negli anni ottanta.

in particolare ebbe un grande successo, accompagnato da diverse critiche. Il film, liberamente tratto da un racconto di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), è ambientato in uno studio dentistico e segue le fantasie di una giovane sotto l'effetto di sedazione, incentrate sul dentista e un cliente presente nello studio. Anche se era un film per adulti, vista la distribuzione targata Shochiku fu proiettato in cinema mainstream, quindi fu visto anche da un pubblico generalista. Vi furono lamentele da parte di associazioni genitori-insegnanti preoccupate che i bambini potessero essere entrati di nascosto e aver visto il film, anche la Associazione Dentistica Giapponese si lamentò per aver posto la professione dentistica sotto una cattiva luce.⁵² Takechi finì così sotto il radar dell'opinione pubblica, per poi essere il protagonista del grande scandalo cinematografico e legale che ha circondato il film *Kuroi yuki* (Black Snow, 1965) di cui tratterò successivamente.

Diversi titoli sfidavano i censori e lo status quo, ponendosi dalla parte delle proteste che in quegli anni infiammavano il Giappone. *Kuroi yuki* è ambientato a Yokota, località non lontana dalla capitale dove è presente un'importante base militare americana. La critica alla presenza americana è chiara e in una scena dei giovani fanno volantinaggio per sensibilizzare la popolazione contro il rinnovo del trattato dell'Anpo. Il regista più conosciuto nell'ambito del *pinqu* è Wakamatsu Kōji, molto vicino alle istanze degli studenti e spesso apertamente contro il potere. Si potrebbe asserire che lo status quo

⁵¹ Roland DOMENIG, "The Market of Flesh...", cit., pp. 30-33.

⁵² Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain: The Complete History...*, cit., p.74.

fosse un avversario comune dei registi *pinku* e degli studenti, i primi per la natura stessa del genere cinematografico, costruito in contraddizione al potere costituito e al sistema dell'epoca, i secondi per le proteste di carattere politico ed esistenziale che portavano avanti. In entrambi i casi vi era una critica all'idea di modernità e al modo in cui questa era portata avanti dallo stato, si denunciava la via del consumismo e dell'arricchimento indicata dagli Stati Uniti. Il movimento studentesco cercava una via differente attraverso la rivolta, sconfitto in parte dal consumismo e in parte da divisioni interne che hanno portato alla loro successiva radicalizzazione. Anche il cinema *pinku* si è costruito attraverso la rivolta e il contrasto, a una modernità consumistica ha contrapposto «the con-fusion of life after the war with its deep changes, ambivalent options, and difficult combination of change and continuity».⁵³ Il Giappone usciva dal dopoguerra e si proponeva come stato moderno, sicuro e capitalista agli occhi della comunità internazionale, con le Olimpiadi del 1964 a sancire una svolta definitiva in questo senso. L'esperienza del cinema *pinku* portava a una rottura di questa narrazione e a un'attenzione agli elementi destabilizzanti della contemporaneità, dalla violenza alla sessualità, passando per le proteste sociali. Negli anni sessanta era un tipo di cinema profondamente politico, anche quando i singoli film non sembravano porsi in contrasto allo status quo. Diversi film si collegano all'esperienza della guerra attraverso una figura maschile spesso vittima di un trauma o una forte frustrazione, o ancora con problemi di impotenza, a rappresentare la sconfitta dell'uomo giapponese. Oltre a questa narrazione vi è una ripresa del concetto di femminilizzazione del Giappone: gli Stati Uniti in quanto uomo colonizzatore e il Giappone come donna colonizzata.⁵⁴ Questo non significa che tutti i registi riconducibili al *pinku* fossero consapevoli della portata rivoluzionaria di questo nuovo genere cinematografico, nonché della critica alla modernità insita in alcune pellicole. Abbiamo visto, infatti, come gli anni sessanta siano stati economicamente redditizi per il cinema erotico e in particolare quello *pinku*, con proventi molto alti e inizialmente insperati davanti a budget irrisori. Si era creata una nuova realtà cinematografica molto redditizia per i produttori, i distributori e i proprietari dei cinema, nonché per le major che avevano cercato, con diversi risultati, di rincorrerne la fortuna. I registi stessi avevano diversi motivi per entrare nel mondo dei *pinku*. Le principali case cinematografiche stavano dando spazio a giovani nuovi registi per cercare di intercettare gli interessi del pubblico più giovane, tuttavia assumevano soprattutto laureati delle migliori università del paese. Oltre a ciò, nelle major il periodo di gavetta era piuttosto cospicuo, era difficile arrivare a girare un proprio film. Nel mondo del *pinku* non vi erano queste limitazioni: gli aspiranti registi venivano anche

⁵³Alexander ZAHLTEN, *The End of Japanese Cinema*, cit., p. 28.

⁵⁴ Alexander ZAHLTEN, "The prerogative of confusion: pink film...", cit., p. 27-29.

da università meno blasonate, alcuni di loro non avevano neppure una laurea (in questo senso è peculiare il caso di Wakamatsu Kōji, con un passato nella malavita), inoltre era un sistema meno rigido e dava la possibilità di esordire alla regia in un tempo più ridotto. Anche dal punto di vista contenutistico le limitazioni erano poche e vi era dunque la possibilità di sperimentare maggiormente rispetto alle grandi produzioni, anche grazie ai budget contenuti che consentivano un maggiore disinteresse nella perdita dell'investimento. Per i registi era dunque una situazione quasi perfetta: possibilità di fare carriera velocemente e libertà espressiva senza pari nel resto del mondo cinematografico, gli unici paletti erano rappresentati da un budget basso e la regola di dover inserire un certo numero di scene di nudo in ogni pellicola. Diversi importanti registi del panorama nipponico hanno iniziato nel mondo dei *pinke*: Wakamatsu Kōji ne ha fatto la propria fortuna, per altri è stato un trampolino di lancio o una parte significativa di una carriera variegata. Tra questi Hiroki Ryūichi (1954-), Zeze Takahisa (1960-) e Kurosawa Kiyoshi (1955-). Possiamo dunque notare come nonostante l'opposizione al sistema dell'epoca del cinema *pinke* le major non furono realmente indebolite dal suo successo, erano realtà differenti che riuscivano a coesistere e, anzi, sono arrivati a un dialogo con il passaggio dei maggiori interpreti del *pinke* al cinema mainstream. Secondo Alexander Zahlten «pink film depended on the combination of numerous, seemingly opposed elements, resulting in what I call 'an aesthetics of confusion' [...] the process of making specific sets of contradictions palatable by eroticizing the very confusion that they entailed». ⁵⁵ Da questa definizione si evince come il *pinke* non sia soltanto una forma di cinema erotico paragonabile in toto a quella di altre cinematografie nel mondo, è legato profondamente a tematiche proprie del dopoguerra giapponese e le rielabora attraverso l'erotizzazione del soggetto. Anche l'origine del nome può avere diverse spiegazioni e riconduce alla confusione dei primi anni sessanta, con un sistema cinematografico in grande fermento e la nascita di nuovi generi legati ai giovani e all'erotismo. Tra i termini più utilizzati troviamo *dokuritsu eiga* (film indipendenti), così denominati poiché sono stati tra i primi film prodotti al di fuori del circuito delle major, *erodakushon* (neologismo nato da "erotic production") e *sanbyakuman eiga* (film da tre milioni di yen). Il termine *pinke* viene di solito attribuito a Murai Minoru, giornalista che nel 1963 utilizzò il termine sul giornale sportivo *Naigai Times* proponendo di creare i Pink Ribbon Award per questi nuovi film, insieme al già presente Blue Ribbon Award che veniva assegnato da una giuria di critici sportivi ogni anno. ⁵⁶ È un'etichetta postuma che utilizziamo in modo retroattivo e che ha iniziato ad essere utilizzata maggiormente quando il genere stava crescendo in popolarità. Nel documentario *Pink ribbon* lo stesso Wakamatsu ricorda come nella prima metà degli anni sessanta fosse molto utilizzato il termine *dokuritsu eiga* per

⁵⁵ Alexander ZAHLTEN, "The prerogative of confusion: pink film...", cit., p. 26.

⁵⁶ Alexander ZAHLTEN, *The End of Japanese Cinema*, cit., p. 32-34.

questi film. È interessante notare come i diversi nomi utilizzati denotino una particolarità dei *pinku*, confluiti poi in questo nome che, come abbiamo visto, presenta una serie di specificità che vanno oltre all'erotismo. Questo però è un tratto fondamentale che permette di leggere le istanze sociali e politiche sotto una lente differente, portando anche a una censura del dissenso già riscontrabile nel caso delle proteste studentesche.

La sessualità e il sistema della censura

Il sistema della censura negli anni sessanta era già piuttosto collaudato, tuttavia l'onda del cinema *pinku* mise in crisi gli operatori della censura e la polizia stessa. Per capire il motivo di questi scontri tra il mondo del cinema e la censura, è utile considerare l'approccio dell'epoca nei confronti della sessualità e il ruolo di questa nel cinema nazionale. Il cinema giapponese degli albori si basava sulle forme teatrali del Kabuki e del Noh, da questi aveva anche preso la peculiarità degli attori specializzati in ruoli femminili, i cosiddetti *oyama*. Nei primi due decenni del cinema giapponese, dunque, le donne non erano presenti sullo schermo.⁵⁷ Un'altra pratica che si diffuse fu quella dei *benshi*, figure che svolgevano principalmente il ruolo di narratore. Erano personaggi che si erano ritagliati un ruolo sempre più importante nel contesto dell'epoca, motivo per cui la transizione dal muto al sonoro fu particolarmente complessa. Per gli *oyama* la vita nel cinema fu ancora più breve: furono incalzati dalle attrici femminili nei primi anni venti a causa di un iniziale cosmopolitismo del mercato cinematografico giapponese in cui si importavano diversi titoli dall'Europa e dagli Stati Uniti. Questo portò inevitabilmente il pubblico e le riviste cinematografiche dell'epoca a parlare delle dive di Hollywood e di quelle europee: il sistema fu spinto verso un cambiamento e nacquero le prime star giapponesi.⁵⁸ Questo non ha portato automaticamente a una maggiore presenza della sessualità nelle pellicole, in un cinema fortemente legato a una castità tipica del teatro giapponese. Nel periodo bellico il cinema era utilizzato dal governo soprattutto per la propaganda, vi era la necessità di tenere unito il popolo intorno all'imperatore in un momento di difficoltà. La legge del 1925 proibiva contenuti sessualmente espliciti e anche i baci erano vietati, sia nelle pellicole giapponesi che in quelle straniere, le quali venivano dunque tagliate e censurate a volere.⁵⁹ Il modello femminile più apprezzato rimaneva quello dello slogan *ryōsai kenbo* (moglie saggia e buona madre) proposto nella modernità a partire dal periodo Meiji. In un contesto cinematografico votato all'esaltazione dei valori nazionali

⁵⁷ Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., p. 20.

⁵⁸ *Ivi*, p. 21.

⁵⁹ HIRANO Kyōko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945-1952*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1992, p.16.

non vi era certo spazio per la rappresentazione della sessualità, considerata tra i valori dell'Occidente decadente. Questa situazione cambierà totalmente con l'occupazione americana del dopoguerra. In generale vi sarà il tentativo di portare a una democratizzazione del paese secondo valori occidentali, gli stessi che fino a quel momento erano stati condannati dal governo militarista. Il cinema fu ancora una volta utilizzato come arma di propaganda, anche se questa volta la libertà di azione dei registi era maggiore. Vi furono comunque alcuni episodi di scontri con la censura statunitense. Diversi argomenti erano preclusi ai cineasti, tra cui riferimenti al militarismo, alle bombe atomiche e critiche all'occupazione americana. Vi erano inoltre delle tematiche particolarmente apprezzate e incentivate con il fine di portare il popolo giapponese a una rapida democratizzazione. Il Civil Information and Education Section (CIE) era un organo fondamentale nel controllo dei media e nell'educazione dei cittadini all'epoca dell'occupazione, a capo della divisione sul cinema vi era David Conde (1906-1981). Nel 1946 lesse la sceneggiatura del nuovo film della Shochiku *Hatachi no seishun* (Twenty Year Old Youth, 1946), pellicola su un amore tra due giovani ostacolato dal padre della ragazza che vuole farla sposare al figlio del suo capo. Conde spinse i produttori per inserire la presenza di un bacio all'interno del film sostenendo che i giapponesi tendono a fare le cose di nascosto quando invece dovrebbero farle senza nascondersi.⁶⁰ Come fa notare la studiosa Hirano Kyōko, questo tipo di idee dimostrano l'imperialismo culturale dei conquistatori e non prendono in considerazione le fondamentali differenze culturali tra i due stati: gli Stati Uniti danno molto valore alla franchezza e all'esplicito, i giapponesi, al contrario, a ciò che è nascosto e implicito.⁶¹ *Hatachi no seishun* risulterà così essere il film a figurare il primo bacio nella storia del cinema giapponese. Aldilà delle discussioni e delle critiche che scaturiranno da questa scelta, questo è un punto importante nella crescita della sessualità nelle pellicole giapponesi. Una maggiore espressione sessuale era auspicata nel cinema attraverso la novità del bacio, che aprirà le porte verso le tematiche che si svilupperanno negli anni cinquanta. Questa decisione di Conde e delle forze americane fu anche coadiuvata dal pubblico, in generale entusiasta di questo cambiamento, come dimostra la presenza dei baci nei film degli anni a venire. L'occupazione americana avrà fine nel 1952. Per quanto riguarda la censura, nel 1949 nascerà un'organizzazione censoria interna al mondo cinematografico chiamata *Eiga Rinri Kitei Kanri Iinkai*, conosciuta con il diminutivo di Eirin. Questo sarà un organo con molta importanza nel mondo cinematografico e per il *pinku* in particolare, che dovrà adattarsi alle regolamentazioni e ai cambiamenti che saranno adottati nel tempo nella rappresentazione della nudità. L'Eirin era modellato sul Hollywood Motion Picture Production Code (chiamato anche Hays Code) del 1930 e prevedeva

⁶⁰ *Ivi*, pp.154, 155.

⁶¹ *Ivi*, p.162.

un processo di verifica applicato prima alla sceneggiatura e poi al film completo, il quale se passava questo doppio controllo riceveva il marchio dell' Eirin.⁶² Era un organo che aveva il beneplacito delle forze di occupazione e che avrebbe dovuto prenderne il posto nel processo di controllo delle opere cinematografiche. Se Conde e il CIE avevano spinto per una maggiore libertà sessuale nelle pellicole, l'Eirin sarà molto più chiuso su quest'argomento. In questo senso è rappresentativo il divieto di mostrare peli pubici dell'articolo 175 contro le oscenità, seguito scrupolosamente dall'Eirin. Il suo lavoro si dimostrerà dunque piuttosto arduo, come dimostrano diversi scandali in cui sarà coinvolto. Come abbiamo visto, nel 1956 uscirà il lungometraggio *Kurutta kajitsu* e vi sarà il boom di film con al centro un nuovo tipo di violenza e sessualità giovanili definiti *taiyōzoku eiga*. Una parte dell'opinione pubblica rispose a questi film contestandone i contenuti e gli effetti che avrebbero avuto sui giovani. Nel Maggio 1956 si diffuse la voce che diversi giovani di ritorno dalla visione di questi film avessero molestato sessualmente delle passanti. In Kyūshū, invece, la polizia entrò nei cinema per cercare eventuali spettatori sotto l'età minima consentita. La situazione era sfuggita di mano e gli attacchi all'Eirin non si fecero aspettare, accusata dal giornale *Asahi* di essere stata corrotta dalle sovvenzioni che riceveva dalle major, oltre ad essere di parte data la presenza al suo interno di ex-sceneggiatori.⁶³ Quest'episodio sarà anticipatorio di una serie di casi analoghi, considerando la sempre crescente sessualità che apparirà nelle pellicole. Questo caso, comunque, porterà a dei cambiamenti in seno all'Eirin stesso e nelle regolamentazioni adottate verso i cosiddetti film per adulti. Nell'Agosto 1959 furono emesse le nuove regole, più dettagliate rispetto alle precedenti per la crescente nudità all'interno dei film e per le capacità di evitare le regole censorie che avevano sviluppato i registi dell'epoca.⁶⁴ Come abbiamo visto, quello che viene considerato il primo film *pinku* della storia, *Nikutai no ichiba*, fu confiscato dalla polizia dopo pochi giorni dall'uscita nelle sale e furono ordinati ulteriori tagli prima di poterlo proiettare nuovamente. Si possono attestare così i primi screzi tra la polizia e l'Eirin, che non fu consultato prima di prendere questa decisione. Un episodio simile accadde nel 1963, quando il film *Sexy route 63* fu fermato dalla polizia poiché contenente scene di nudo, prima censurate e poi aggiunte nuovamente in occasione dell'uscita al cinema.⁶⁵ Questo episodio ci suggerisce che il lavoro dell' Eirin era tutt'altro che semplice, era uno strumento invisibile ai registi e agli studi di produzione stessi vista la difficoltà di lavorare con i paletti imposti. Era però invisibile anche alle autorità, in quanto considerato un organo troppo vicino al mondo

⁶² Kirsten CATHER, *The art of censorship in postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2012, p.79.

⁶³ Kirsten CATHER, "Policing the Pinks", in Abè Mark Nornes (a cura di), *The Pink Book. The Japanese Eroduction and its Contexts*, Kinema Club, 2014, pp. 110, 111.

⁶⁴ *Ivi*, p.115.

⁶⁵ *Ivi*, p.119.

cinematografico, quindi di parte. La principale difficoltà a cui andava incontro l'Eirin nel controllare i film per adulti era squisitamente di carattere numerico: tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta vi fu un importante aumento dei film etichettati per adulti, nel 1958 soltanto 24 dei 626 controllati ricevettero questa etichetta, per arrivare nel 1965 a 245 di fronte a 772 film visionati in totale. Sono numeri eccessivamente elevati se consideriamo che nel 1958, per controllare più di 600 film, vi erano soltanto sei ispettori e sette membri dello staff, quando sarebbero stati necessari almeno dieci ispettori e trenta membri dello staff.⁶⁶ Se controllare ogni singolo film era un'impresa ardua, addirittura seguire ogni singola pellicola fino all'uscita nei cinema come sarebbe stato necessario per *Sexy route 63* doveva risultare impossibile. Inoltre, la natura stessa dei *pinku* rendeva difficile il lavoro dell'apparato censoreo. Come abbiamo visto, infatti, un normale film *pinku* veniva prodotto in un periodo molto limitato di tempo e subito distribuito nei cinema, concedendo poco tempo a chi doveva controllarli. Oltre a ciò, i suoni venivano aggiunti successivamente alle riprese, quindi per controllare i dialoghi o i suoni extradiegetici era necessario attendere l'opera conclusa.⁶⁷ In generale, l'ambiente del *pinku* viveva con una certa insofferenza i controlli e gli eventuali tagli, quindi cercava di sviare la censura ed era poco collaborativo nel suo insieme. Questo è vero soprattutto se lo paragoniamo ai film delle major, che andavano incontro a ispezioni più serrate in cui erano previsti controlli sulla sceneggiatura, sul negativo originale e sul prodotto concluso. Inoltre, le major inviavano spontaneamente delle sinossi per avere un feedback dall'Eirin prima di iniziare le riprese. Per quanto riguarda il *pinku*, i sceneggiatori inviavano spesso sceneggiature edulcorate e mancanti parti che si volevano far passare senza alcuna censura, almeno in un primo stadio.⁶⁸ Del resto, l'Eirin non lavorava in situazioni ottimali e spesso non vi era la possibilità di compiere più controlli su un solo progetto. Queste difficoltà spiegano come fosse possibile che un film arrivasse nei cinema con parti problematiche, come nel caso di *Sexy route 63*. In un'industria di film erotici che sarebbe continuata a crescere almeno fino alla fine degli anni sessanta, l'obiettivo dell'Eirin sembrava difficile da raggiungere. Bisogna considerare, inoltre, l'arbitrarietà del concetto di oscenità e di cosa non era presentabile sul grande schermo. Le decisioni dei censori, infatti, non seguivano dei criteri ben definiti ma erano basate sulla sensibilità dei singoli. Vi era, ad esempio, una particolare durezza sull'esposizione di peli pubici, considerati un elemento «which provokes sexual excitation, offends the "normal" person's sense of sexual shame, and transgresses "good" sexual morality».⁶⁹ Vi sono diversi punti che risultano opinabili: quale potrebbe essere considerato un normale senso del pudore

⁶⁶ *Ivi*, p.121.

⁶⁷ *Ivi*, p.122.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Anne ALLISON, "Cutting the Fringes: Pubic Hair at the Margins of Japanese Censorship Laws", in Alf Hildebeitel, Barbara D. Miller (a cura di), *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, New York, State of New York University Press, 1998, p. 200.

oppure una moralità sessuale sana? È una definizione considerabile anacronistica e, soprattutto, arbitraria. È interessante notare come la mancanza di una regolamentazione chiara e oggettiva (nei limiti del possibile, anche considerando l'argomento) non giovò neppure all'Eirin stesso: gli scontri tra Eirin e polizia derivano anche da questo, oltre che da motivazioni politiche. Il più grande scandalo di questo periodo vede coinvolti l'Eirin, la polizia e un regista che era piuttosto avvezzo a essere nell'occhio del ciclone, ovvero Takechi Tetsuji con il suo film *Kuroi yuki*. Questo regista era principalmente conosciuto nel mondo teatrale e considerava il cinema come una sua attività secondaria, era una persona facoltosa che non aveva paura di incorrere in multe o altri tipi di sanzioni, anzi la sua reputazione da regista *pinku* non poteva che trarre giovamento da queste. Era solito creare opere provocatorie, come abbiamo visto con *Hakujitsumu*, tanto che diversi anni dopo l'allora impiegato dell'Eirin Endō Tatsuo si dichiarerà ancora scocciato dai metodi di Tetsuji, accusandolo di aver trascinato l'Eirin nel processo intorno a *Kuroi Yuki*.⁷⁰ Il film è incentrato sulla storia di Jiro, figlio di una tenutaria di un bordello nella cittadina di Yokota, dove è presente una base dell'esercito americano. È una storia che si snoda tra politica e sessualità, in cui possiamo ritrovare tematiche tipiche del cinema *pinku* quali l'impotenza, come abbiamo visto legata alla narrazione di un Giappone prostrato nel dopoguerra, e una sessualizzazione della violenza. In questa pellicola sono chiare le ambiguità del dopoguerra, di un Giappone prostrato da un punto di vista economico e morale, costretto alla prostituzione così come le donne all'interno del film stesso. È, quindi, un film di denuncia, dove la presenza di nudità e sessualità non sono più presenti o estreme di altri film dell'epoca. Questo è probabilmente il punto focale di questo caso: il film era problematico soprattutto da un punto di vista politico, toccava argomenti scomodi come il rinnovo dell'Anpo e la presenza statunitense in Giappone. In una delle scene chiave del film una delle protagoniste femminili, Shizue,



Figura 8: Shizue corre nuda lungo il perimetro della base di Yokota, *Kuroi Yuki*, Takechi Tetsuji, 1965.

corre nuda lungo il perimetro della base di Yokota. Il film era accusato di oscenità e non fu imputato soltanto il regista ma anche la Nikkatsu, casa distributrice della pellicola, e l'Eirin stessa. Fu dunque messa in discussione la validità dell'organo censorio stesso, come abbiamo visto messo in difficoltà dalla

mancanza di personale, tempistiche molto strette e un regista che cercava attivamente lo scandalo per rafforzare ancora di più la propria reputazione. Non è un caso se dopo diversi anni un allora impiegato

⁷⁰ Kirsten CATHER, *The art of censorship in postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2012, pp.86,87.

dell'Eirin si ricorderà di questo processo come una specie di trappola organizzata da Takechi. Esso sosterrà come dietro le accuse mosse in base alla legge sull'oscenità si nasconde un attacco alla libertà di espressione, garantita dalla costituzione redatta nel 1947. Tuttavia, i film, così come l'arte in generale, rientravano nella definizione di intrattenimento ed erano solitamente sottoposti a controlli amministrativi, condannare l'oscenità significava difendere il pubblico e non era considerata una violazione della libertà di espressione.⁷¹ Questo rappresentava un cortocircuito interno al sistema giapponese, che per quanto riguardava l'arte non garantiva dunque il diritto di esprimersi liberamente. Il punto centrale era se il film rientrasse nel concetto di oscenità o meno. Takechi vide il supporto di diverse personalità artistiche dell'epoca, da Ōshima Nagisa a Mishima Yukio. In particolare risulta interessante il paragone compiuto da Mishima durante il processo tra *Kuroi yuki* e il suo cortometraggio *Yūkoku* (Patriotism, 1966). In quest'ultimo

the sexuality of people caught in a political situation was raised to the highest level of beauty, but in the case of *Black Snow* it is the exact opposite. This film expresses the sexuality of people caught in a different political situation in which their sexuality has become distorted in the extreme . . . Sexuality as it becomes distorted is presented in an ugly form, as the audience watches this they begin to understand the causes of the distortion. In this way this film appeals to an anti-American sentiment and it becomes clear that this film was made with this purpose in mind.⁷²

Mishima sottolinea un aspetto importante della pellicola: la sessualità presente non ha come fine l'eccitazione del pubblico ma piuttosto viene utilizzata come cornice per un messaggio politico. La degradazione sessuale è anche quella dei personaggi, raffigurati come persi in un contesto straniante e disumanizzante legato alla presenza statunitense e alla forte influenza che esercita. Il processo durò fino al 1969, quando si ebbe un verdetto di non colpevolezza per entrambi gli indagati, il regista Takechi e Murakami Satoru, il capo della distribuzione presso la Nikkatsu. Le motivazioni erano però differenti per la corte inferiore e per l'Alta corte: per la prima il film non era da ritenersi osceno, per la seconda invece il film sarebbe da ritenersi osceno ma visto che aveva passato lo scrutinio dell'Eirin l'errore era da considerarsi di quest'ultimo.⁷³ Questo verdetto ridimensionava il ruolo e il potere dell'Eirin, non dando più in futuro la sicurezza di non essere perseguito penalmente a un film che aveva passato i controlli e aveva ricevuto il nullaosta da parte dei censori. Fu un processo che mostrò i punti deboli dell'apparato censorio e la necessità di regolamentazioni più chiare.

⁷¹Isolde STANDISH, *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2011, p.94.

⁷² Cit. in Isolde STANDISH, *Politics, Porn and Protest...*, cit., p.95.

⁷³ Kirsten CATHER, "Policing the Pinks", cit., p.129.

La presenza della sessualità nelle pellicole cinematografiche e lo sviluppo della censura si sono influenzati vicendevolmente. Se nel primo dopoguerra lo stesso apparato censorio spinse per un'introduzione graduale della sessualità con le prime scene di bacio, una decina di anni dopo i film della *taiyōzoku* creeranno i primi problemi all'Eirin. I registi hanno dovuto calibrare la nudità e la loro libertà espressiva nei loro film in base a ciò che veniva accettato dai censori. Tuttavia, come abbiamo visto, l'essenza stessa del *pinku* si poteva ritrovare nella lotta allo status quo e, più in generale, all'ordine costituito. La sfida che Takechi pose all'industria cinematografica e alla morale con i suoi primi film è rappresentativa dello spirito di un intero genere, non soltanto alternativo nei contenuti ma anche nel modo in cui si posizionava nella realtà artistica e sociale dell'epoca.

La Wakamatsu Production e la controcultura

Wakamatsu Kōji è stata una figura fondamentale nel contesto *pinku* degli anni sessanta e dei primi anni settanta. Spesso i suoi film sono stati considerati rappresentativi dell'intero genere quando invece sono piuttosto poco convenzionali in quanto presentano spesso una sessualità deviata con un sottotesto politico. Questa sovrapposizione tra i film di Wakamatsu e il resto dei *pinku* deriva anche dai pochi film che ci rimangono di quegli anni, che ha portato a legare il significato di *pinku* ai film di Wakamatsu. Nonostante ciò, l'etichetta di *pinku* è sempre stata stretta al regista, che in passato ha affermato: «all in all you can say that our films were undergrounds films with a sexy touch. At least, that's how we saw them».⁷⁴ Wakamatsu, del resto, è un outsider del mondo cinematografico e in un certo senso della società stessa. È infatti uno dei tanti giovani che ho precedentemente descritto arrivati a Tokyo da una realtà rurale in cerca di fortuna e che si ritrovarono a vivere la *wakamono bunka* del quartiere di Shinjuku. Wakamatsu fece una serie di lavori saltuari finché non entrò in un gruppo di yakuza, cosa che, per quanto possa sembrare strano, lo aiutò a entrare nel mondo del cinema. Per compiere riprese in determinati quartieri piuttosto che chiedere il permesso alla polizia lo si otteneva da gruppi yakuza locali, così Wakamatsu utilizzò le sue conoscenze e sfruttò questa situazione a suo vantaggio: quando stava lavorando nel quartiere di Shinjuku chiese a una troupe televisiva di essere preso come apprendista.⁷⁵ Dalla televisione entrò poi nel mondo del cinema erotico, quando ancora non si usava la denominazione di *pinku*. Desideroso di una maggiore libertà espressiva e di non dover dipendere da nessuno per quanto riguarda il processo di produzione dei film, decise di formare la *Wakamatsu production*. Il primo film che fece uscire con questa nuova casa di produzione, *Kabe no naka no himegoto* (Secrets Behind the Wall, 1965), ebbe grande fortuna. Il film

⁷⁴ Cit. in Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., p. 79.

⁷⁵ *Ivi*, p.81.

racconta storie di alienazione urbana ed emotiva ambientate in un complesso di appartamenti di Tokyo. L'atmosfera è claustrofobica anche a causa di queste soluzioni abitative così minimali e poco adatte all'abitabilità umana, in cui si nasconde la frustrazione sessuale dei personaggi. La pellicola riesce a essere significativa da un punto di vista politico e sociale. Una delle prime scene ritrae una donna e il suo amante, uomo vittima del bombardamento di Hiroshima con una vistosa cheloide, sotto a un poster di Stalin. La donna recita: «Tu sei un simbolo di Hiroshima, un simbolo del Giappone e un simbolo del pacifismo. Sono contenta di lottare insieme a te». In questa scena è racchiusa una forte critica al periodo bellico e alla guerra, in un contesto di resistenza che acquista di significato se consideriamo la politicizzazione degli anni sessanta e la lotta allo status quo. Nel cinema di Wakamatsu vi sarà una sempre maggiore vicinanza alle rivendicazioni degli studenti, in questo film



Figura 9: I due amanti sotto sotto un poster di Stalin, *Kabe no naka no himegoto*, Wakamatsu Kōji, 1965.

contenuta soltanto in maniera embrionale. Se, infatti, la scena iniziale è fortemente politica, nel resto del film l'elemento politico è presente soprattutto in un senso di vuoto e alienazione esasperato dalle quattro

mura in cui i personaggi sembrano intrappolati. Nella pellicola si può anche

leggere una critica al boom edilizio dell'epoca: di fronte all'esponentiale crescita della popolazione cittadina si costruivano appartamenti piccoli e claustrofobici, in cui gli individui venuti dalle campagne o da zone remote finivano per sentirsi soli e alienati. È forse una delle pellicole più complesse e complete dell'opera di Wakamatsu, riesce infatti a proporre le tematiche classiche del *pinku* insieme a questioni sociali e politiche come i *ronin* che non riescono a passare gli esami di ammissione all'Università e le proteste dell'Anpo. *Kabe no naka no himegoto* finì al centro delle critiche per essere stato selezionato dal Festival internazionale del cinema di Berlino. In particolare, l'Associazione giapponese dei registi, conosciuta con l'acronimo di Eiren, si schierò contro questa scelta definendo la pellicola come una produzione pornografica indipendente non degna di rappresentare il Giappone in un festival internazionale. In verità, l'Eiren aveva come obiettivo quello di rimanere l'organizzazione ufficiale predisposta a rappresentare i registi giapponesi, non accettando quindi decisioni esterne, soprattutto se queste portavano al successo produzioni indipendenti e non delle major.⁷⁶ Il film in questione, inoltre, era piuttosto controverso e non consegnava un'immagine molto positiva del Giappone. Il governo era preoccupato dell'immagine del paese che *Kabe no naka*

⁷⁶ Isolde STANDISH, *Politics, Porn and Protest...*, cit., p.97.

no himegoto avrebbe veicolato all'estero, anche considerando il lavoro svolto nel tentare di proporre una visione del Giappone all'estero molto differente durante le Olimpiadi del 1964. Fu così inviato il seguente messaggio agli organizzatori del Festival:

The Film Festival Office has the authority to select and screen films, however, it is common for hosts of international film festivals to take due consideration not to offend national feelings or to spread a false image of a country.⁷⁷

Come ho sottolineato precedentemente, il governo vide nelle Olimpiadi del 1964 un'occasione per proporre un'idea di stato moderno che aveva superato gli screzi del dopoguerra, il cinema *pinku* metteva in discussione questa narrazione e la Wakamatsu Production fu molto osteggiata dal sistema dell'epoca. Il caso di *Kabe no naka no himegoto* fu il primo in cui si individuò un nemico comune nella figura di Wakamatsu e nel suo potenziale destabilizzatore. Intorno al regista vi erano una serie di collaboratori, affascinati dalla nomea che si stava creando. Tra questi il personaggio più importante sarà Adachi Masao (1939-), sceneggiatore e regista stretto collaboratore di Wakamatsu. Il loro incontro avvenne nel fermento culturale della Shinjuku dell'epoca nel 1965, quando il film sperimentale di Adachi *Sain* (Closed Vagina, 1963) fu proiettato presso il teatro Shinjuku Bunka. Pare che Wakamatsu fu colpito dal film, abbastanza da prendere Adachi a lavorare nella sua casa di produzione. Il suo lavoro di sceneggiatore fu tanto importante da rappresentare uno spartiacque nella cinematografia di Wakamatsu: i suoi film passeranno dall'essere più realistici e dalla trama lineare (come *Kabe no naka no himegoto*) a lavori più sperimentali e oscuri.⁷⁸ Il primo film in cui Adachi ha collaborato in qualità di sceneggiatore è *Taiji ga mitsuryō suru toki* (The Embryo Hunts in Secret, 1966), incentrato su un incontro amoroso che degenera in una pratica sadica di tortura dell'uomo nei confronti della ragazza. La produzione di questa pellicola è rappresentativa dei metodi di lavoro e dell'importanza che avrebbe rivestito la figura di Adachi. Il passaggio di Wakamatsu alla produzione indipendente lo aveva costretto a budget molto ristretti, in questo caso due milioni di yen, addirittura meno della metà di un normale *pinku*. Probabilmente anche per risparmiare sulla location Wakamatsu decise di ambientare il film nel suo ufficio. Una sera rimase colpito dallo scrosciare della pioggia e dal modo in cui scivolava sulle finestre, così decise di discutere le sue idee con Adachi per la stesura di una sceneggiatura, che fu pronta in breve tempo. Oltre al finale, in cui si sarebbero dovute far esplodere le pareti dello studio e che sarà cambiato per ovvi motivi, il lavoro svolto colpì positivamente Wakamatsu. Dopo una settimana dalla sua ideazione, il film era già pronto.⁷⁹ Viste le tempistiche e le modalità con cui è stato costruito questo film, il risultato non può che stupire. I più

⁷⁷ Ivi, p.98.

⁷⁸ Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., p.88.

⁷⁹ Ivi, p.89.

livelli su cui si dipana una storia apparentemente semplice testimoniano un livello di complessità elevato, risultato del sodalizio tra Wakamatsu e Adachi che risulterà vincente anche nelle prossime pellicole. I successivi *Okasareta hakui* (*Violated Angels*, 1967) e *Yuke yuke nidome no shōjo* (*Go, go second time virgin*, 1969) saranno considerati tra i più rappresentativi dell'opera di Wakamatsu, anche se è in verità importante tenere in considerazione l'apporto di Adachi. Ritornando a *Taiji ga mitsuryō suru toki*, la crudeltà e il sadismo del protagonista nascondono la mancanza della madre, morta suicida nel contesto di povertà del primo dopoguerra. Viene a crearsi una complessa situazione in cui l'aguzzino prova anche sentimenti materni nei confronti della ragazza, mostrando una mascolinità fragile e ferita. Allo stesso tempo, attraverso la storia di un capo che maltratta una sottoposta, parla della violenza inflitta dal potere e da una società gerarchica contro l'individuo. La cupezza che permea la storia e l'analisi psicologica dei personaggi sono funzionali a una critica velata al potere e alla violenza sia simbolica che fisica. I due co-autori della pellicola nutrivano entrambi, del resto, una certa insofferenza verso l'ordine costituito e questo si può vedere dal loro passato. Wakamatsu è stato ai margini della società e ha passato un breve periodo nella malavita, cosa che gli è costata un periodo di alcuni mesi di prigionia che hanno contribuito ad acuire questo sentimento. Adachi è stato invece uno studente della Nihon University, l'Università con più iscritti in Giappone, in cui ha partecipato a rivolte studentesche. I loro film avevano un pubblico piuttosto variegato, dagli appassionati di cinema d'autore agli studenti radicalizzati dell'epoca, ma anche da impiegati e lavoratori. Il passato di Adachi e la sua continua attività di attivista e intellettuale impegnato portarono così una vicinanza sempre maggiore degli studenti attivisti che visitavano gli uffici della Wakamatsu Production e conducevano lo studio verso una maggiore radicalizzazione. Tutto questo alimentava il sentimento antiautoritario di Wakamatsu e lo avvicinava al contesto e alle istanze del Sessantotto.⁸⁰ Includere nei propri film diverse riprese delle proteste dell'epoca, inoltre propose versioni cinematografiche di avvenimenti dell'epoca, riprendendo il senso di attualità proprio del *pinku*. Il caso più vicino alla causa rivoluzionaria è quello di *Sekkusu Jyakku* (*Sex Jack*, 1970), i cui protagonisti sono intenti a organizzare un dirottamento aereo verso la Corea del Nord come nel reale caso del *Yodogō Haijakku Jiken*. Non è la prima volta che viene utilizzata questa tecnica per aumentare il clamore intorno a un film: il caso più eclatante è quello di *Sei rinne: Shinitai onna* (*The Woman Who Wanted to Die*, 1970). La pellicola si ispira al suicidio rituale compiuto da Mishima Yukio il 25 Novembre 1970 e uscirà nelle sale soltanto un mese dopo. Wakamatsu e Adachi iniziarono a lavorare sulla sceneggiatura addirittura la sera stessa dell'avvenimento nel mentre che guardavano la notizia in televisione, per avere il film già pronto due settimane dopo. Fu costruito molto sapientemente, non solo facendo

⁸⁰Alberto TOSCANO, HIRASAWA Go, "Walls of Flesh: The Films of Kōji Wakamatsu (1965–1972)", *Film Quarterly*, 66, 4, 2013, p. 46.

chiare allusioni al suicidio rituale dello scrittore ma anche inserendo montaggi di tagli di giornale di quei giorni. Questo senso di attualità portava il pubblico a interessarsi dell'opera e a riempire le sale.⁸¹ Wakamatsu, del resto, è sempre stato conosciuto nel settore per la sua capacità di gestione dei fondi. Nel documentario *Pink ribbon* il regista Takahashi Banmei (1949-) definisce Wakamatsu un genio nella gestione dei soldi e Adachi parla di come, nella propria esperienza alla Wakamatsu Production, gli siano state bocciate diverse idee per questioni di budget e in generale venisse spinto a soluzioni il più possibile economiche. Sempre nel documentario, Wakamatsu sottolinea come il suo grande successo sia ascrivibile anche alle persone attorno a lui. La Wakamatsu Production era un ambiente di lavoro molto dinamico, dove nessun ruolo era deciso e determinato a priori. Tutti venivano spinti a contribuire al massimo delle loro possibilità in diversi ruoli, anche se alcuni si erano andati a fissare nel tempo: alcuni attori maschili che ricorrevano nelle pellicole erano Nogami Masayoshi (1940-2010) e Yoshizawa Ken (1946-). Per le attrici femminili vi era meno costanza poiché il budget non permetteva di assoldare le più conosciute dell'ambiente *pinku*, solitamente lo scouting avveniva nelle strade o nei bar di Shinjuku.⁸² Vi furono anche alcuni membri della troupe che arrivarono alla regia, tra cui Umezawa Kaoru (1934-1998), Komizu Kazuo (1946-) e Adachi Masao. I film di quest'ultimo sono i più rilevanti insieme a quelli di Wakamatsu e ci consegnano l'immagine di un intellettuale molto vicino alle istanze rivoluzionarie del periodo. Il film *Seiyūgi* (Sex Play, 1969) è stato fatto nel pieno delle rivolte universitarie e ci consegna la visione di un fine intellettuale che ha saputo cogliere diversi elementi delle proteste, a volte anche in contrasto tra di loro. La trama segue la vita di alcuni aspiranti rivoltosi che idealizzano e teorizzano la protesta, per poi andare alla loro Università, la stessa Nihon University frequentata da Adachi, per scoprire che era stata già occupata e barricata. Nella scena iniziale i ragazzi simulano una scena di stupro con le loro fidanzate, riflettendo su quanto questo potrebbe dare qualcosa di nuovo alle loro vite. Lo studioso Jasper Sharp, uno dei principali studiosi di cinema *pinku*, ha sottolineato che il sottotesto del film risiede nella differenza tra una diretta azione politica e semplice teorizzazione: la differenza tra loro e un gruppo di ragazzi radicalizzati che conosceranno successivamente è notevole, anche se Adachi sembra prendersi gioco di entrambi i gruppi. Lo studioso riporta anche un'intervista del regista nel suo libro *Behind the Pink Curtain*, sottolineando come l'analisi di Adachi della situazione rivoluzionaria risulti profetica: «In that film, I tried to explain that a more emotional motivation creates real human activity. Political activism is okay but at the same time the violent political faction became so ideological, they killed their emotional characters».⁸³ Senza trovare un equilibrio tra ideologia e pratica si rischia, appunto, di

⁸¹ FURUHATA Yuriko, "The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event", in Abè Mark Nornes (a cura di), *The Pink Book. The Japanese Eroduction and its Contexts*, Kinema Club, 2014, pp. 150-52.

⁸² Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., pp.85, 86.

⁸³ *Ivi*, p.103.

cadere in una violenza fine a sé stessa. Nella scena finale della pellicola i protagonisti camminano per le strade affollate di Shinjuku indossando divise militari e inneggiando a Hitler, compiendo una specie di *happening* che testimonia il dialogo tra la Wakamatsu Production e la cultura del momento. Nello stesso anno uscirà anche il film *Jogakusei gerira* (Student Guerrilla, 1969) che affronta l'argomento dell'attivismo politico, in questo caso attraverso la storia di giovani studentesse delle superiori che



Figura 10: I protagonisti vestiti con uniformi militari tra le strade di Shinjuku, *Seiyūgi*, Adachi Masao, 1969.

decidono di boicottare gli esami di maturità per barricarsi armati sul Monte Fuji, location scelta per il significato simbolico e nazionalista che questa montagna ha sempre avuto. L'azione delle

studentesse, preoccupate dal controllo che la società esercita su di loro e su

un sistema scolastico a cui non importa davvero degli studenti se non come dati statistici, risulterà però in un fallimento dettato dall'indifferenza dell'istituzione scolastica. Come in *Taiji ga mitsuryō suru toki* l'individuo si ritrova incastrato negli ingranaggi di una società gerarchica e iniqua, in questo caso il potere è rappresentato dai vertici scolastici, poco interessati alle richieste degli studenti e più a portare a compimento il loro lavoro senza intoppi e cambiamenti rispetto alla norma. Si può dunque individuare una linea di continuità tra il lavoro di Wakamatsu e quello di Adachi, uniti da un'insofferenza verso le istituzioni e il potere più in generale, ma anche dall'unione tra sesso, violenza, politica e ideali che stava prendendo piede anche tra alcuni registi delle major come nel caso di Ōshima Nagisa. Lo stesso Adachi, diviso tra la teoria e la pratica rivoluzionaria, virerà sulla seconda in circostanze piuttosto inusuali. Wakamatsu e Adachi parteciparono a una delegazione giapponese al Festival di Cannes del 1971 insieme a Ōshima Nagisa e, al ritorno, decisero di fermarsi in Libano. In questo periodo i loro film stavano subendo una maggiore radicalizzazione, così come dimostra la produzione di *Sekkusu Jyaku*, dunque la loro scelta si potrebbe considerare in linea con la loro cinematografia. Progettarono così un film sulla questione palestinese, nel contesto di un'esperienza che avrebbe cambiato, anche se diversamente, le loro vite. Nei territori palestinesi trovarono la leader del *Nihon Sekigun* Shigenobu Fusako, la quale era riuscita a collaborare con il Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina (conosciuto con l'acronimo PLFP). Per quanto possano sembrare due realtà diverse, l'ideale rivoluzionario della lotta contro l'imperialismo statunitense e Europeo univa i due gruppi. A Wakamatsu e Adachi colpì la forza di volontà di un popolo soggiogato ma che non si arrende, in generale i giovani rivoluzionari giapponesi furono colpiti da questo aspetto

romantico.⁸⁴ Riuscirono a intervistare diversi personaggi chiave della rivolta e a completare *Sekigun-PLFP Sekai Sensō Sengen* (Red Army/PFLP: Declaration of World War, 1971), per poi ritornare in patria a presentare la pellicola. Vista la particolare tematica del film e il forte grado di radicalizzazione era difficile proporlo in cinema convenzionali. Wakamatsu decise così di affittare un bus con cui potesse mostrare il nuovo film in tutto il paese attraverso il *Aka Basu Jōeitai* (Squadra di proiezione dell'autobus rosso), con un metodo più diretto e partecipativo delle normali proiezioni nei cinema. La vicinanza tra la Wakamatsu Production e le realtà rivoluzionarie dell'epoca lo portarono a essere sempre più controllato dalla polizia, problema accentuato dalla strage all'aeroporto di Lod a cui partecipò Okamoto Kōzō, uno dei giovani che aveva seguito Adachi nelle proiezioni del film nel paese.⁸⁵ La Wakamatsu Production stava dunque dialogando sempre di più con la situazione politica del periodo divenendo, volente o nolente, sempre più radicale così come i gruppi politici stavano divenendo sempre più rivoluzionari. Continuava dunque un dialogo con le istanze dei giovani ribelli che si protraeva da *Kabe no naka no himegoto* e ora assumeva contorni differenti seguendo anche gli sviluppi di questi gruppi. Con la fine del periodo che abbiamo definito precedentemente come “il lungo Sessantotto” anche le strade di Wakamatsu e Adachi si divideranno, non prima di aver completato la loro ultima collaborazione con *Tenshi no kōkotsu* (Ecstasy of the Angels, 1972). Il film è incentrato su un gruppo rivoluzionario e le sue azioni di rivolta, rappresenta l'unica collaborazione di Wakamatsu con l'ATG, quindi un connubio tra film d'autore e *pinku*. Questa unione tra politica e cinema d'autore è un punto di arrivo non casuale: intorno alla fine degli anni sessanta i film di Wakamatsu iniziarono a essere apprezzati da un pubblico di giovani vicini alla politica ma anche al cinema d'autore.⁸⁶ Dal punto di vista tematico, affronta l'implosione interna della sinistra rivoluzionaria in un connubio di violenza e sessualità mescolati a una colonna sonora free jazz. Il film uscì in un contesto di grande agitazione politica: gli accadimenti dell' *Asama sansō jiken* erano avvenuti soltanto poche settimane prima ed erano stati oggetto di un'importante copertura mediatica, rendendolo un evento centrale nella vita politica dei giapponesi. Ancora una volta la Wakamatsu Production aveva spinto sull'immediatezza, portando sullo schermo un film vicino a tematiche molto calde. Anche a causa di questa pellicola, invisata alle autorità, Wakamatsu si ritrovò sempre più sotto lo scrutinio della polizia e decise così di abbandonare le istanze più strettamente politiche dei propri film per creare dei *pinku* più orientati verso la sessualità, prima di chiudere la casa di produzione per diversi anni. Adachi invece riuscì in quella unione di teoria e pratica tanto auspicata ritornando in Libano nel 1974, in quelli che dovevano essere alcuni mesi di riprese. Fu però invitato dal PLFP ad

⁸⁴ *Ivi*, p.110.

⁸⁵ *Ivi*, pp.112, 118.

⁸⁶ Alberto TOSCANO, HIRASAWA Go, “Walls of Flesh...”, cit. p. 45.

aiutarli nella creazione di una sezione di propaganda, così decidette di stare ancora nel paese, addirittura altri ventisei anni.⁸⁷ Al ritorno in Giappone, dopo un breve periodo passato in cella, girerà il primo film dopo 36 anni con *Yūheisha terorisuto* (Prisoner/Terrorist, 2007), basato sulla storia di Okamoto Kōzō. Non ha mai perso l'interesse verso l'azione politica e questa sua natura alternativa e rivoluzionaria come testimoniato dal suo ultimo lavoro *Revolution+1* del 2022, incentrato sulla vita di Yamagami Tetsuya, l'assassino dell'ex Primo Ministro giapponese Abe Shinzō (1954-2022). Wakamatsu continuerà la sua attività da regista fino all'anno della sua morte, creando anche lavori controversi. Tra questi *Jitsuroku rengo sekigun: Asama sanso he no michi* (Le vere cronache: l'Armata rossa unita, la strada verso il monte Asama, 2007) ritorna sull'*Asama sanso jiken* in un'opera che vuole restituire una visione d'insieme dell'avvenimento e delle istanze di quegli anni. Tra gli ultimi film, *Kyatapirā* (Caterpillar, 2010) risulta tra i più disturbanti e estremi nella filmografia del regista. Tratto da un racconto dello scrittore mystery Edogawa Ranpo (1894-1965), è ambientato nel 1940 durante la Seconda Guerra Sino-giapponese e si sviluppa intorno a un soldato onorato che ritorna in patria senza braccia né gambe. Le condizioni miserabili in cui si ritrova a vivere e la pesante situazione della moglie, costretta a curare l'uomo a causa delle aspettative sociali e a dargli ciò di cui ha bisogno, ovvero bisogni primari come cibo e sesso che lo rendono appunto paragonabile a una bestia, risultano in una critica della guerra e di una società basata sul nazionalismo. Wakamatsu ha dimostrato dunque una costanza nelle tematiche trattate come l'opposizione al potere, soprattutto quando questo è violento e limita le libertà personali degli individui, opprimendoli.

Il lavoro della Wakamatsu Production si dipana nello spazio di diversi decenni fino ad arrivare a ora, sopravvivendo al suo creatore. Nel 2018 Shiraishi Kazuya (1974-), l'assistente alla regia di Wakamatsu nei primi anni duemila, diresse *Tomerareru ka, oretachi wo* (Dare to Stop Us, 2018), film incentrato sull'assistente alla regia Yoshizumi Megumi (1948-1971) e il suo ingresso nella Wakamatsu Production nel 1969. Il film caratterizza molto bene l'ambiente di quel periodo e consegna un'immagine nostalgica di un momento unico del cinema giapponese, dimostrando come le figure di Wakamatsu e Adachi siano d'ispirazione a registi più giovani. Anche se i loro film non sono stati dei film *pinku* standard ne hanno mantenuto lo spirito e alcune tematiche dialogando in maniera importante con la situazione politica e sociale del periodo. La loro rappresentazione cruda e disincantata di una generazione fortemente segnata dal dopoguerra e dalla povertà, nonché da una società gerarchica e sempre più consumistica, riusciva a risuonare in un pubblico che, come abbiamo visto, era piuttosto omogeneo e non si limitava agli studenti e a chi, più in generale, aveva istanze rivoluzionarie. Andando contro alla narrazione ufficiale che vedeva il Giappone ormai paragonabile

⁸⁷ Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., pp.119, 120.

all'Occidente e moderno in ogni suo aspetto, i film dei due registi facevano riemergere i traumi di un'umanità fragile e sconfitta.

Ōshima Nagisa e la vicinanza al Pink

Ōshima Nagisa è uno dei registi chiave della cinematografia giapponese, conosciuto anche a livello internazionale per la capacità di unire la sperimentazione e la ricerca di nuove forme espressive a tematiche complesse e profonde. Tra i titoli più conosciuti, *Senjō no meri kurisumasu* (Marry Christmans, Mr. Lawrence!, 1983) ha avuto una risonanza internazionale a causa delle star presenti nel film, primi fra tutti l'artista poliedrico David Bowie (1947-2016) e il musicista e compositore giapponese Sakamoto Ryūichi (1952-2023), curatore a sua volta della colonna sonora. Quello che è assurdo più a icona è stato *Ai no koriida* (Ecco l'impero dei sensi, lett. La corrida dell'amore, 1976), film erotico e iconoclasta che ha scioccato il pubblico di Cannes e, successivamente, quello di tutto il mondo e che ci mostra la vicinanza con il mondo dei *pinku*. Gli esordi di Ōshima coincidono con l'inizio di un periodo di crisi per le major cinematografiche che si sarebbe protratto per tutti gli anni sessanta. La ricerca di un nuovo linguaggio che potesse parlare a un pubblico di giovani portò alcune case di produzione, tra cui la Nikkatsu e la Shochiku, a puntare su nomi nuovi con poca esperienza e laureati presso università prestigiose. Ōshima, laureato presso l'Università di Kyoto, esordì per la Shochiku con *Ai to kibō no machi* (Street of Love and Hope, 1959), film incentrato sulla vita indigente di una famiglia nei sobborghi di Tokyo. Il protagonista guadagna soldi extra compiendo una truffa: vende il piccione della sorella ai passanti con la consapevolezza che ritornerà a casa, fino a quando una ragazza non rimarrà colpita dal giovane e cercherà di aiutarlo. Il titolo fu imposto al giovane regista dalla Shochiku stessa, invece lui aveva optato per un titolo più neutro come *Il giovane che vendeva il piccione*. Non vi è infatti quel realismo umanista e poetico che il titolo finale suggerisce, così come il quartiere in cui è ambientato non concede spazio all'ottimismo o alla speranza.⁸⁸ Questo è il primo degli scontri con la Shochiku che, come vedremo, risulteranno centrali nella carriera del regista. Il secondo film del regista vede la stessa disillusione e sfiducia nel futuro del primo, anche se già più maturo e autoriale. *Seishun Zankoku Monogatari* (Cruel Story of Youth, 1960) si inserisce nel filone dei film *taiyōzoku* e narra di un giovane che si innamora di una ragazza ancora minorenne, nel contesto di una città e di una società in cui non vi è spazio per l'amore e la speranza. Come in *Kurutta kajitsu*, anche in questo caso i giovani paiono più spigliati e meno inetti rispetto agli adulti, però non hanno ideali o alcun riferimento che possa guidarli. In particolare, il padre della ragazza co-

⁸⁸Maureen TURIM, *The Films of Ōshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 28.

protagonista appare come una persona passiva e incapace di gestire la figlia ancora minorenne. Anche gli altri adulti di mezza età non vengono mostrati sotto una buona luce, proponendo quella critica verso la generazione che ha vissuto la guerra di cui già abbiamo dibattuto. Meno impietosa ma comunque dura è la critica verso la generazione che ha vissuto il primo dopoguerra: avevano il sogno di plasmare una nuova società più prospera e giusta ma le loro speranze sono naufragate davanti alle complessità della vita. Il rimando alla situazione politica contemporanea è piuttosto diretta, con alcuni stralci tratti da un cinegiornale sulla Rivoluzione d'aprile sudcoreana. I due protagonisti guardano insieme ai passanti le proteste contro l'Anpo che stanno avvenendo in quel momento, da soggetti esterni alla lotta. Come nota la studiosa Maureen Turim nella sua monografia intitolata *The Films of Ōshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*: «while their peers devote their energies to demonstrations, these youths displace their alienation into empty but powerful and poetic displays».⁸⁹ Se i protagonisti abbandonano le proteste dello Zengakuren perché non vi trovano stimoli o non vi credono abbastanza, la sorella della co-protagonista, che appunto ha vissuto il primo dopoguerra, ricorda di come aveva sognato di cambiare la realtà attraverso l'attivismo e le proteste. In un confronto generazionale, il protagonista afferma che lui e la fidanzata non possono perdere il confronto con la vita poiché non hanno sogni, quindi non hanno davvero qualcosa da perdere. Già in questa seconda pellicola, dunque, ritroviamo alcuni temi che verranno trattati da Wakamatsu e Adachi, nonché una critica verso i movimenti di protesta fin qui abbozzata ma che sarà protagonista del quarto film del regista. Questo sarà anche l'ultimo insieme alla Shochiku, *Nihon no yoru to kiri* (Night and Fog in Japan, 1960) è un'analisi della sinistra giapponese attraverso la storia di una coppia di ex studenti rivoluzionari in procinto di sposarsi, accusati da un invitato di essersi dimenticati i trascorsi nella lotta. Pochi giorni dopo l'uscita del film nei cinema ebbe luogo l'attentato nei confronti del leader socialista Asanuma Inejirō (1898-1960), assassinato da un giovane diciassettenne di estrema destra durante un dibattito politico trasmesso in diretta nazionale. Il film fu così ritirato dalle sale dalla Shochiku senza dare ulteriori spiegazioni a Ōshima, in un clima di fermento politico e violenza che la casa cinematografica non voleva esacerbare, anche per non essere al centro di eventuali critiche. Il titolo rimanda chiaramente al breve documentario *Nuit et Brouillard* (Night and Fog, 1956) del regista francese Alain Resnais (1922-2014) in cui viene descritta la vita dei prigionieri nei campi di concentramento nazisti. Nel film di Ōshima, le modalità del potere sono presenti anche in seno alle organizzazioni che vogliono sconfiggere il sistema vigente, in questo caso l'individuo risulta oppresso dai leader dello Zengakuren e della sinistra giapponese, costretto a uniformarsi oppure affrontare l'ignominia dei suoi compagni, se non addirittura la morte. Se i membri del nazismo erano esseri

⁸⁹ Ivi, p.40.

umani come noi, arrivati a compiere atti così crudeli poiché pedine di un sistema in cui quel tipo di violenza era accettata, «Ōshima in this film implies that in contemporary 1950s and 1960s Japan it is all happening again, the individual is being subsumed into the institution and being forced to compromise his or her ethical position, under the auspices of American-led imperial ambition on the one hand, and the betrayals of the Stalinist Old Left on the other».⁹⁰ Il fallimento della sinistra sta anche, dunque, nell'aver assimilato le modalità con cui il potere si mostra nella società civile e averle riproposte al proprio interno, creando un'ideologia troppo coercitiva che non lascia spazio a visioni differenti. Oltre a una vicinanza stilistica tra le due pellicole, secondo lo studioso David Desser sono collegate soprattutto dal concetto di tradimento:

If it strikes the Western observer as extreme to compare the horror of the Nazi extermination camps with the feeling of having been betrayed by the Old Left, it may be that at bottom it is the sense of betrayal that is being highlighted in both films. Implicit in Resnais's films is the utter failure of European society which could give rise to such monstrous crimes; explicit in Ōshima's film is the utter failure of liberal-humanism and communism to bring any substantial changes to Japan, the failure to prevent the return of feudalistic values and the failure to prevent the return of imperialistic aims.⁹¹

Il film è uscito in un periodo di sconforto politico successivo al fallimento delle proteste contro il rinnovo dell'Anpo e questo senso di amarezza permea l'intera pellicola. Il finale dimostra come la sinistra sia divisa internamente in maniera irrimediabile e come non vi sia spazio per ideali ma soltanto per l'esistenza del partito e una gestione burocratica di questo. Le parole di condanna degli studenti rivoluzionari a favore invece delle istanze dei lavoratori da parte del leader sfumano verso un silenzio avvilito e complice al tempo stesso, testimone dell'incapacità di cambiare la realtà oltre ai proclama. Il film successivo *Shiiku* (The Catch, lett. L'Allevamento, 1961) rappresenterà la virata verso la produzione indipendente da parte del regista con la creazione della casa di produzione *Sōzōsha*. In questo periodo stavano nascendo un numero di nuove produzioni indipendenti assolutamente inedito nel contesto nipponico, centrale in ciò è stata l'esperienza della Art Theater Guild (chiamata ATG). Nata nel 1962 come spazio di aggregazione e di fruizione di cinema indipendente, ebbe il merito di proporre in Giappone registi fondamentali del periodo, da Ingmar Bergman (1918-2007) a Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Nel 1967 iniziò anche a produrre film in maniera indipendente attraverso un sistema di co-produzione con un budget stanziato sui dieci milioni di yen, di cui la metà veniva solitamente finanziata dal regista stesso. Questo budget molto ristretto, comunque considerevolmente più elevato dei film *pinku*, portò a un alto grado di sperimentazione e

⁹⁰ Isolde STANDISH, *Politics, Porn and Protest...*, cit., p.36.

⁹¹ Ivi, pp. 32, 33.

avanguardia, anche grazie alla grande libertà che veniva concessa ai registi.⁹² I film della ATG avevano assunto un alone di artisticità e allo stesso tempo impegno sociale e politico per cui si era creato un pubblico di studenti, rivoluzionari e artisti. Uno dei titoli più capaci di unire la sperimentazione artistica al contesto sociale e politico del periodo è *Sho wo suteyō machi he deyō* (Throw Away Your Books, Rally in the Streets, 1971) del regista, poeta e drammaturgo Terayama Shūji (1935-1983). Attraverso l'utilizzo di lenti colorate e di monologhi che rompono la quarta parete ha raggiunto alte vette di sperimentalismo, allo stesso tempo ha affrontato tematiche importanti quali la sessualità, il potere e il rapporto con gli Stati Uniti; il tutto nelle strade di una Shinjuku in fermento tra happening e proteste. La ATG produrrà anche dei film di Ōshima: *Kōshikei* (Death by Hanging, 1968), *Shōnen* (Boy, 1969), *Shinjuku Dōrobō Nikki*, *Tokyo sensō sengo hiwa* (The Man Who Left His Will on Film, lett. Storia segreta del periodo successivo alla guerra di Tokyo, 1970) e *Natsu no imōto* (Dear Summer Sister, 1972). Il primo ebbe successo sia in patria che all'estero, con la partecipazione alla selezione parallela a quella ufficiale del Festival di Cannes chiamata Quinzaine des Réalisateurs del 1969. Tra gli attori figura anche Adachi Masao, che avrebbe poi lavorato come sceneggiatore nei due film successivi *Kaette kita yopparai* (Three Resurrected Drunkards, 1968) e *Shinjuku Dōrobō Nikki*. La vicinanza tematica con il cinema di Wakamatsu e Adachi che già si poteva individuare nei primi film, tra cui il controllo che la società esercita sull'individuo e il tipo di analisi politica, crescerà maggiormente in questo periodo con un sodalizio artistico. Wakamatsu e Ōshima hanno condiviso alcuni attori e membri della troupe, inoltre Wakamatsu ha anche co-prodotto il film *Ai no koriida*. Ōshima aveva anche apprezzato pubblicamente l'esistenza stessa del cinema *pinku* e la figura di Wakamatsu nel suo saggio *Wakamatsu Kōji: Discrimination and Carnage* pubblicato sul giornale *Eiga Hihyo II* nell'Ottobre 1970. Qui paragonava la condizione marginalizzata del *pinku* con quella delle persone più indigenti, presentando Wakamatsu come un outsider:

The decline of the Japanese film industry that began in 1959 necessarily led to the birth of the so-called Pink Film, though the industry continues to discriminate against it. The most horrifying fact is how unaware the Japanese film industry is about its own discriminatory attitude toward the Pink Film. I repeat: the Japanese film industry gave birth to this bastard child, the Pink Film. The form of discrimination expressed in this relation is the archetype of every mode of discrimination. And Wakamatsu Kōji continues to be discriminated against as the very symbol of this form.⁹³

Un'affinità tematica e una stima reciproca li ha anche portati a partecipare alla stessa delegazione giapponese guidata appunto da Ōshima al Festival di Cannes del 1971. Il regista, nonostante non abbia mai lavorato nel mondo del *pinku*, ha compreso la portata rivoluzionaria del genere ma anche

⁹²Julia ALEKSEYEVA, ““Self-revolutions of everyday life”: the politics of ATG”, *The Sixties*, 14, 2, 2021, pp. 138, 139.

⁹³ Cit. in FURUHATA Yuriko, “The Actuality of Wakamatsu...”, cit., p. 156.

la sua ambiguità strutturale: è nato dalla crisi del sistema delle major ma si pone in opposizione a queste. Il film più vicino al cinema *pinku* per la rappresentazione della nudità e per lo scandalo che avrebbe creato è *Ai no koriida*, basato sulla vera storia di Abe Sada (1905-1971), che nel 1936 aveva strangolato e successivamente evirato il proprio amante dopo un incontro amoroso durato due notti. Una co-produzione francese, il film partecipò al Festival di Cannes e fece scandalo per la rappresentazione non edulcorata della sessualità, nei film di Ōshima un elemento costante ma solitamente inserito in un contesto più ampio, come abbiamo visto in una delle prime pellicole del regista *Seishun Zankoku Monogatari*, o anche in *Shinjuku Dōrobō Nikki*. Tra questi due film il ruolo della sessualità è però differente, si può evincere la collaborazione di Adachi nella sceneggiatura. Nel primo infatti la sessualità rientra nell'ottica del cinema *taiyōzoku*, con una gioventù voluttuosa e lasciva interessata alla soddisfazione di desideri mondani. Il secondo risulta un film radicale, in cui il legame tra sessualità e politica è reiterato più volte, come appunto in una pellicola di Adachi. L'impotenza del protagonista Birdie e l'impossibilità di avere un rapporto con Umeko spiegano la necessità che esso prova di rubare i libri, in una sorta di sublimazione dell'istinto sessuale. Nel finale, i due riusciranno a unirsi nell'atto sessuale in una scena che lascerà il posto alle proteste davanti alla stazione di Shinjuku, dove alcuni giovani lanciano pietre contro una stazione di polizia. Questo repentino cambio di scena e prospettiva induce una riflessione sul valore della libertà sessuale come strumento di protesta. Durante il rapporto con Birdie, Umeko racconta come in passato fu ferita da un ragazzo americano piuttosto disturbato e questo le abbia fatto provare rabbia non verso il giovane ma un astio vago, senza un vero destinatario. Un racconto dal sapore imperialista, in cui la critica non si riversa tanto sul ruolo degli Stati Uniti quanto su quello della società e del governo giapponese che permettono questo sopruso, anzi ne sono complici con il rinnovo dell'Anpo. La liberazione finale di Umeko attraverso l'atto sessuale simbolizza dunque l'emancipazione dalla società, dal potere ma anche dal controllo imperialista. Il più grande contributo che Adachi ha offerto a livello teorico, e da cui Ōshima ha tratto ispirazione, è il *fūkeiron*, ovvero la teoria del paesaggio. Secondo una definizione fornita dal regista stesso in un'intervista rilasciata a Jasper Sharp: «all the landscapes which one faces in one's daily life, even those such as the beautiful sites shown on a postcard, are essentially related to the figure of a ruling power».⁹⁴ L'idea, quindi, che la geografia di un luogo sia modellata in modo da rappresentare il potere, rilevando il mezzo attraverso cui questo si propaga e il controllo che esercita sull'individuo. All'epoca, come abbiamo visto, il controllo sui protestanti o sulle attività generalmente invise al governo veniva favorito anche da azioni di controllo sul territorio, come la rimozione dell'acciottolato e il conseguente asfaltamento di diverse strade della capitale, nonché la

⁹⁴ Jasper Sharp, *Masao Adachi*, in "Midnight Eye", 21 Agosto 2007.

nuova definizione della zona antistante l'uscita ovest della stazione di Shinjuku, passata da "piazza" a "passaggio". Questi cambiamenti apparentemente minimi e innocui nascondono invece un tentativo di controllo attraverso appunto il cambiamento del "paesaggio". La teorizzazione del *fūkeiron* trovò una rappresentazione pratica nel film *Ryakushō: renzoku shasatsuma* (A.K.A. Serial Killer, completato nel 1969 ma uscito nel 1975). Il film è basato sulla figura di Nagayama Norio (1949-1997), un serial killer che uccise quattro persone verso la fine del 1968 per poi derubarle. Adachi e la sua troupe hanno ripercorso il tragitto compiuto dal pluriomicida durante la sua esistenza, partendo dal luogo della sua nascita Abashiri in Hokkaido per poi arrivare a Tokyo e spostarsi anche nel Kansai. L'uomo aveva cambiato o era stato licenziato in diversi lavori, inoltre non fu mai aiutato nonostante la manifestazione di chiari squilibri mentali. Viene ritratta la condizione di indigenza in cui è nato e cresciuto, per poi seguirlo nei vari luoghi dove ha cercato di costruirsi una vita, con una voce narrante che presenta alcuni dei fatti principali della sua vita senza una drammatizzazione dell'accaduto, anzi presentando soltanto i fatti peculiari. Con la forza delle immagini e le scelte ben precise di cosa inserire nella pellicola, il film suggerisce come la condizione sociale in cui ha vissuto Nagayama ha contribuito a renderlo un omicida. La mancanza di spettacolarizzazione e drammatizzazione vogliono dare la possibilità allo spettatore di analizzare i fatti e prendere una propria decisione autonoma, spinta anche dalla narrazione minimale e distaccata in cui, più che scagionare Nagayama, si vuole porre lo spettatore nella posizione di comprendere il rapporto tra lo spazio e il potere.⁹⁵ Un documentario sicuramente in controtendenza rispetto a molti di quel periodo, come i lavori di Ogawa Shinsuke e il già analizzato *Assatsu no mori*, in cui le istanze politiche sono rappresentate dal punto di vista dei protestanti. Nel film di Adachi, a cui collaborò il critico cinematografico Matsuda Masao (1933-2020), importante teorico del *fūkeiron*, la critica verso il potere si sviluppa attraverso immagini di paesaggi standardizzati e omogenei, senza particolari specificità. In un'analisi che unisce la specificità del paesaggio con il tipo di società che questo rappresenta, la studiosa Furuhashi Yuriko scrive:

The very uniformity of the landscape of rural and urban cities throughout Japan corresponds to the serial mass production and standardization of commodities, which, in turn, reproduce unskilled manual labourers like Nagayama Norio. Thus, 'the enemy of Nagayama' of which Adachi speaks is not simply the homogenized landscape itself, but rather the invisible relations of power that produce such homogenized landscapes.⁹⁶

La geografia dei luoghi che abitiamo è forgiata dunque dal sistema capitalistico in cui viviamo e delimita le nostre possibilità di azione. Lo stato esercita dunque il proprio potere indirettamente controllando gli individui e Adachi insieme al suo team ha tentato di mostrare proprio questo. Nel

⁹⁵ Eugenio DE ANGELIS, "Un'assenza nel paesaggio. Governamentalità e commodificazione in A.K.A. Serial Killer", *Ca' Foscari Japanese Studies*, 21, 7, 2023, p.118.

⁹⁶ FURUHATA Yuriko, Returning to actuality: *fūkeiron* and the landscape film, *Screen*, 48, 3, 2007, p. 354.

documentario, infatti, vi è sempre un'insistenza su strade e mezzi di trasporto a testimoniare sia la vita nomadica di Nagayama che il controllo capillare che lo stato esercita attraverso il paesaggio.⁹⁷ In questo senso, la violenza esercitata su Nagayama dal sistema vigente è raccontata nel film attraverso immagini di luoghi sovrapponibili e di vita quotidiana, in cui non vi è un vero protagonista o scene chiavi. Anche nella rappresentazione più esplicita del potere, ovvero quella della polizia e del *jieitai* (corpo di auto-difesa giapponese), il regista sceglie di non soffermarsi sui classici scontri tra manifestanti e polizia, virando invece su un modo più subdolo in cui si manifesta il potere andando appunto a controllare la quotidianità delle persone. In queste riprese vi sono ad esempio dei funzionari che chiudono una strada con del nastro adesivo e la polizia in tenuta anti-sommossa che non permette l'ingresso a una strada.⁹⁸ Anche Ōshima fece propria questa teoria e la utilizzò, soprattutto nel film co-prodotto con la ATG *Tokyo sensō sengo hiwa*, incentrato su quella che viene considerata una mancata rivoluzione in quegli anni culminata con il rinnovo del trattato dell'Anpo nel 1970. Oltre a ciò, è anche una complessa opera meta-cinematografica in cui si pone il problema delle possibilità del medium cinematografico, se esista un modo corretto per utilizzare la macchina da presa. È anche un'impossibile ricerca di sé stessi e del paesaggio che viviamo, rappresentata dal protagonista Motoki nella ricerca del proprio alter-ego, un ragazzo che si suicida all'inizio del film lasciando soltanto una cinepresa con alcuni fotogrammi all'interno. Quando Motoki mostra queste riprese riguardanti semplici strade di Tokyo al gruppo di studenti attivisti, questi ne lamentano l'inutilità poiché non veicola nessun messaggio politico e lo vedono come uno spreco di soldi e materiale su scene di vita quotidiana che possono essere riprese ovunque in qualsiasi momento. Nel loro modo di concepire il documentario, questo deve essere infatti impegnato e rappresentare le istanze rivoluzionarie.⁹⁹ Come abbiamo visto, tuttavia, è proprio la normalità del paesaggio a mostrarci le relazioni di potere esistenti e a darci un indizio sulle motivazioni che hanno portato il ragazzo al suicidio. Per sottolineare come non possiamo fuggire dal sistema di potere esistente, in una scena Motoki sottolinea come non esista un paesaggio soltanto di quel ragazzo, ma in verità i paesaggi siano tutti uguali. In una scena di spicco del film, l'amante di Motoki, Yasuko, si fa proiettare le immagini della camera da presa sul suo corpo

⁹⁷ Eugenio DE ANGELIS, "Un'assenza nel paesaggio...", cit., p.121.

⁹⁸ Ivi, pp. 119, 123, 124.

⁹⁹ FURUHATA Yuriko, Returning to actuality: fūkeiron and the landscape film, *Screen*, 48, 3, 2007, p. 349.

nudo, come se il proprio io possa essere inglobato dal paesaggio circostante e divenirne un tutt'uno.



Figura 11: Yasuko diviene parte del paesaggio ripreso dall'alter-ego di Motoki, *Tokyo sensō sengo hiwa*, Ōshima Nagisa, 1970.

Motoki tenterà poi di riprendere lo stesso paesaggio del suo alter-ego, per poi finire il film con una struttura circolare suicidandosi e lasciando le immagini del paesaggio come testamento. La collaborazione tra Ōshima e Adachi non si è limitata a un lavoro sulla sceneggiatura ma anche a un discorso teorico che ha visto la più alta rappresentazione alla fine degli anni Sessanta con le due opere analizzate.

Ōshima, pur non avendo mai lavorato nell'ambito del *piniku*, ha saputo comprendere l'importanza del genere e ha collaborato attivamente con Wakamatsu e Adachi, tessendo le lodi del primo e individuando nella sua persona e nel suo cinema un elemento sovversivo per lo status quo, che a sua volta, come abbiamo visto, lo fronteggia e tenta di controllarlo.

Conclusioni

Analizzando la crescente presenza della sessualità nelle pellicole dal dopoguerra in poi, inizialmente spinta dagli stessi organi di governo, poi sempre più controllata da uno strumento censorio come l'Eirin, ho voluto mostrare come vi sia stata una crescita graduale nella presenza della sessualità nel cinema che ha avuto uno stretto dialogo con la società giapponese, per cui non è semplice discernere tra la possibilità che alcuni cambiamenti sociali siano iniziati grazie al cinema o viceversa. Nel giro di una decina di anni, dal primo bacio sullo schermo si è passato alla narrazione di una gioventù disillusa senza alcun sentimento, un cambiamento radicale nel contesto di una società in rapido mutamento (nonostante, come abbiamo visto, il dramma nella forma dello *shōmingeki* resterà un pilastro della cinematografia nipponica). Ho voluto però sottolineare come il cinema *piniku* abbia delle peculiarità che lo distinguono per le modalità di produzione, la fetta di mercato che rappresenta e la complessa unione tra sessualità e critica sociale. Il fine di questo elaborato è quello di mostrare come il cinema *piniku* e una parte dell'opera dello scrittore Murakami Ryū propongano una lettura della società differente rispetto a quella dello status quo: insieme agli studenti sostengono che gli Stati Uniti non siano il più grande alleato ma il rapporto sia perlomeno complesso e sbilanciato, in entrambe le esperienze si può leggere una critica al superamento del dopoguerra, nonché una narrazione della sessualità e della violenza che hanno una simile derivazione ma diverse applicazioni. Penso sia

dunque utile comprendere cosa sia il cinema *pinku* anche andando a escludere ciò che non è e presentandolo poi nelle sue principali caratteristiche. Mostrare il sistema della censura e, in particolare, lo scandalo creato da Takechi Tetsuji consolida la tesi secondo cui il cinema *pinku* fonda la propria esistenza sull'opposizione e il confronto, seguendo il concetto di una "estetica della confusione" che riguarda sia le tematiche e i film stessi, sia l'esistenza stessa del *pinku* e il modo in cui si rapportava alla società dell'epoca. Anche le figure di Wakamatsu e Adachi supportano questa tesi, con la possibilità di analizzare più a fondo le tematiche cardine del cinema *pinku* attraverso le loro opere, importante ai fini di questo elaborato anche quando proporrò un'analisi tra le proprie opere e i temi portanti dell'opera di Murakami. Presentare un regista come Ōshima mi ha poi dato la possibilità di ampliare la prospettiva su un regista vicino alle istanze del cinema *pinku* e delle proteste dell'epoca, mostrando come il *pinku* abbia anche dialogato con alcuni degli intellettuali più importanti dell'epoca, in particolare se si analizza un regista impegnato come Adachi. Comprendere le specificità del *pinku*, nonché il modo in cui è nato e il contesto sociale e cinematografico in cui si pone, è fondamentale per poter analizzare al meglio il rapporto con quelle istanze che affioreranno anche nella letteratura di Murakami.

Murakami Ryū

Murakami Ryū è uno scrittore con un background piuttosto peculiare nel contesto della letteratura degli anni settanta, eppure allo stesso tempo ha una storia piuttosto comune se analizziamo la realtà giovanile dell'epoca. I tratti che più lo caratterizzano e su cui mi soffermerò in questo capitolo sono la provenienza geografica, molto importante nella crescita individuale dell'artista, e un interesse multidisciplinare che ha spaziato dal cinema alla letteratura, passando anche dalla musica. Sottolineerò i punti salienti del passaggio da Sasebo a Tokyo, a volte riacciandomi al contesto sociale e culturale dell'epoca e a tratti analizzando la testimonianza semi-autobiografica che l'autore stesso ha lasciato. Nella presentazione del suo pensiero e delle sue opere sarà fondamentale la protesta verso la situazione politica e sociale del paese insita in alcune opere dell'artista, nonché il modo in cui si è posto nei confronti del pubblico e del mondo letterario dell'epoca. Questi ricordano infatti le modalità con cui si è affermato il genere *pinku*, nonché una similitudine con l'opera di Murakami nelle sue tematiche principali, in questo caso collegate al periodo storico analizzato.

Da Sasebo a Tokyo: esodo di un giovane intellettuale

Murakami Ryū è nato a Sasebo, cittadina della prefettura di Nagasaki, nel nord-ovest del Kyūshū, nel 1952. Nonostante la marginalità geografica e politica rispetto alle zone nevralgiche del paese, le caratteristiche di questa cittadina hanno permesso a Murakami di vivere a stretto contatto con la cultura statunitense e le sue manifestazioni artistiche. È presente infatti una base navale americana strategicamente importante nel contesto del Pacifico, quindi vi è un elevato numero di soldati statunitensi. La loro presenza porta ovviamente a un cambiamento dell'economia della cittadina stessa, orientata verso un tipo di clientela straniera. I bar sono dunque gestiti pensando ai soldati americani, con una preponderanza di musica occidentale e prodotti pensati per loro, compresa la prostituzione. Oltre alla musica, vi era anche la possibilità di visionare diverse pellicole statunitensi. La posizione marginale di Sasebo non ha corrisposto dunque a una lontananza dai fenomeni culturali che solitamente vivere in una realtà provinciale implica, anzi ha accentuato in Murakami un sentimento polivalente nei confronti degli Stati Uniti che lo renderanno poi uno dei principali critici al modello americano tra gli scrittori della sua generazione. Anche dal punto di vista politico Sasebo era dunque una cittadina provinciale ma allo stesso tempo centrale per il governo. In seguito alla vittoria della Seconda Guerra Mondiale, gli Stati Uniti decisero di rendere il Giappone il proprio alleato principale nello scacchiere asiatico e in generale doveva essere un avamposto per la difesa dell'Occidente nel Pacifico. Questo tipo di politica fu adottata gradualmente durante il periodo di Occupazione del paese, avvenuta tra il 1945 e il 1952, nel più largo contesto della Guerra Fredda:

l'ex Consigliere del Dipartimento di Stato americano George Frost Kennan (1904-2005) portò avanti una teoria di contenimento dell'espansione militare sovietica proponendo un'alleanza tra Stati Uniti, Europa e Giappone che potesse garantire una superiorità economica e politica sull'Unione Sovietica.¹⁰⁰ Nel 1951 fu stipulato inoltre il Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti D'America e Giappone (Anpo) che porterà a una vicinanza politica poi rinnovata nel tempo, come abbiamo visto causa di scontri per almeno vent'anni. Anche dal punto di vista culturale, dal primo dopoguerra l'egemonia statunitense è stata piuttosto marcata. L'obiettivo principale delle forze statunitensi era quello di portare a una democratizzazione del paese chiudendo definitivamente il capitolo militarista. Come abbiamo visto, il cinema fu utilizzato come mezzo di propaganda di massa e le tematiche collegate alla nuova libertà democratica erano apprezzate e sostenute. Inoltre, vi fu un rinnovato entusiasmo intorno al cinema statunitense, durante il periodo pre-bellico e, ovviamente, durante la guerra taciuto dal governo militarista di veicolare valori decadenti. Anche nella musica vi fu un grande fervore intorno alla musica statunitense, che inizierà proprio nel dopoguerra ad avere una notevole influenza sulla musica locale. Alla base di questo interesse vi è la presenza dei soldati americani stanziati sul suolo nipponico: già nel Settembre 1945 l'emittente radiofonica WVTR iniziò il proprio servizio per 400 mila soldati presenti in Giappone, con la conseguente possibilità per chi visse vicino alle basi di ascoltarla agevolmente. Iniziava anche a profilarsi la necessità di allestire concerti della musica più amata e richiesta dai soldati statunitensi, per cui i musicisti giapponesi si specializzarono in determinati generi musicali e migliorarono tecnicamente.¹⁰¹ Murakami era uno di questi artisti: nei primi anni delle superiori era batterista di una band chiamata Coelacanth e suonava nei locali frequentati dai soldati americani. Nei luoghi in cui erano presenti basi statunitensi vi era dunque la possibilità di entrare maggiormente in contatto con un tipo di cultura che stava ridisegnando i confini artistici e culturali a livello nazionale. Quella statunitense era una presenza ingombrante, di cui Murakami scriverà anche nella raccolta di saggi *American Dorīmu* (American Dream, 1985): tutte le mattine e le sere poteva sentire l'inno americano, le ragazze delle superiori si truccavano per conquistare i soldati che la sera si ritrovavano nei locali del centro dove ascoltavano i protagonisti del rock 'n' roll.¹⁰² Nonostante Murakami non abbia esperito in prima persona il periodo di Occupazione, anche successivamente vi sarà un'importante presenza di soldati americani sul suolo nipponico, con basi importanti come la Kadena Air Base a Okinawa o la base navale di Yokosuka. La forte influenza statunitense, del resto, continuerà almeno fino alla fine della Guerra Fredda e una stretta alleanza tra

¹⁰⁰ Makoto IOKIBE, Tosh MINOHARA, *The History of US-Japan Relations: From Perry to the Present*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017, p. 120.

¹⁰¹ TōRU Mitsui, *Popular Music in Japan. Transformation Inspired by the West*, New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 81.

¹⁰² Cit. in Gianluca Coci, Echi nostalgici di Summer of Love, in *69 Sixty-Nine*, Roma, Atmosphere Libri, 2019, pp. 202, 203.

i due paesi si protrae fino a oggi. Le importanti proteste contro il rinnovo dell'Anpo ci mostrano come una parte della popolazione fosse avversa a questo tipo di politiche. Il caso più rilevante in cui le rimostranze di portata nazionale arrivarono fino a Sasebo, rendendolo teatro di violenti scontri tra manifestanti e polizia, fu l'arrivo nel porto della portaerei *Enterprise*. Murakami parlerà del suo ricordo di questo specifico episodio nel racconto *Daidassō* (La grande fuga) contenuto nella raccolta *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū* (Racconti sul cinema di Murakami Ryū, 1995). Arrivato da poco a Tokyo aveva conosciuto un ragazzo di cinque anni più grande di nome Yamanaka che aveva partecipato, in quanto membro del Zengakuren, a quella protesta. Il giovane protagonista manifesta la propria stima per gli attivisti, per poi ricordare quel momento:

Io ero al primo anno delle superiori e saltai una settimana intera per assistere agli scontri con la polizia antisommossa. [...] Il binario del treno era pieno di ghiaia ma, poiché questa veniva lanciata, era stato asfaltato. Riuscivo a vedere i profili degli studenti, quando la prima fila si scontrò con gli scudi in duralluminio della polizia iniziò "l'uso della forza". All'utilizzo del gas lacrimogeno e dell'idrante sentii un odore pungente. Insieme agli astanti, ai giornalisti e ai cameraman vidi davanti ai miei occhi gli studenti disperdersi. Per la prima volta nella mia vita sentii il rumore dei caschi fracassati, delle spalle, della schiena e delle gambe colpite da manganelli che parevano costruiti con materiali molto solidi. Sui pantaloni mi rimase attaccato un po' di gas lacrimogeno, per quanto provassi a lavarlo non se ne andava.¹⁰³

In questo racconto si può constatare la violenza che caratterizzò l'episodio, in cui la popolazione locale si pose dalla parte dei manifestanti anche per l'eccessiva risposta della polizia. Abbiamo visto come spesso i cittadini provavano simpatia per gli studenti attivisti, almeno fino al *Asama Sansō Jiken* del 1972. Il caso del binario del treno asfaltato, inoltre, rimanda a quel tipo di controllo statale che stava ridisegnando la capitale nipponica e che si stava estendendo anche nelle zone più periferiche. Nonostante una locazione geografica non privilegiata, Murakami ha potuto interfacciarsi con la realtà internazionale fin da tenera età sia dal punto di vista sociale e politico che artistico e culturale. Nel romanzo semi-autobiografico *69 sixty nine* (Sixty Nine, 1987), su cui ritornerò più nel dettaglio successivamente, narra di come il protagonista/autore sia riuscito a far confluire le diverse influenze della propria giovinezza nelle barricate costruite nella scuola superiore Kita di Sasebo (scuola situata

¹⁰³ 高校の一年生で、約一週間学校をサボって機動隊との衝突を見に行った。[...] 投石に使われるということで、砂利が敷きつめられていた引き込み線はコンクリートで塗り固められていた。学生達の姿が見え、その先頭が機動隊のジュラルミンの楯に接触した瞬間に、「実力排除」が始まった。催涙剤を混ぜた放水も同時に始まり、私は刺激的な匂いを嗅いだ。見物の市民や新聞記者やカメラマン達と一緒に、目の前で学生達が追い散らされるのを見た。硬そうな材質の警棒がヘルメットを叩き割り、肩や腰や足を殴る音を生まれて初めて聞いた。ズボンの裾に僅かに付いた催涙剤は家に帰って洗ってもなかなか落ちなかった。

MURAKAMI Ryū, *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū* (Raccolta di racconti sul cinema di Murakami Ryū), Tokyo, Kōdansha, 1995.

nella parte nord della città, *kita* significa appunto nord) e nel *mōningu erekushon fesutibaru* (lett. Festival delle Erezioni Mattutine), un tentativo di unire le principali passioni del protagonista in un solo grande evento. Come diversi suoi coetanei Murakami deciderà di spostarsi a Tokyo nel 1970, nel contesto del massiccio inurbamento avvenuto tra gli anni sessanta e i primi anni settanta. Era un anno di forte fermento politico nella capitale, dovuto alle massicce proteste per il rinnovo dell'Anpo, e tra i giovani si stava affermando la cultura hippie. Parla del primo periodo a Tokyo nel racconto *Rasuto shō* (Last show, 1995), dove il protagonista, appena diciottenne, si trasferì nella capitale con i membri della propria band con la speranza di ottenere successo, studiando nel mentre in una scuola preparatoria per entrare all'Università. Le peculiarità di una città con una base militare statunitense sono tuttavia differenti da una città cosmopolita come la capitale, la difficoltà ad ambientarsi passano anche per gli aspetti artistici e culturali:

Se fossimo venuti a Tokyo saremmo sicuramente riusciti a suonare meglio, ne eravamo convinti. Tuttavia, da quando ero arrivato in questa città non avevo ancora sentito del blues. Nei bar mettevano quasi sempre i dischi, lungo le strade e nella piazza all'uscita ovest della stazione di Shinjuku suonavano solo quel folk di protesta che mi dava la nausea. A Tokyo il blues non c'era da nessuna parte. Per quanto Shimada e Yamaguchi potessero mettere dischi blues a volume basso nella loro stanza, non aveva nulla a che vedere con la passione vissuta nella città dalla quale venivamo.¹⁰⁴

Se da un lato vivere in una città con una base americana può rivelarsi un fattore positivo per le diverse influenze a cui si è esposti, certe novità culturali sono più restie a essere assimilate anche considerando la posizione geografica defilata. Abbiamo visto come Tokyo fosse divenuta un importante centro culturale dove andavano a incontrarsi diverse avanguardie artistiche, nella musica le innovazioni del free jazz coesistevano con la musica folk, di moda in quel momento. Anche per quanto riguarda il cinema ebbe la possibilità di ampliare i propri orizzonti: in un racconto rivela come abbia assistito a diversi tipi di proiezioni, dai film d'autore alle proiezioni indipendenti, fino ai *pinku*. Questi ultimi sono vicini alla sensibilità dell'artista, oltre ad alcuni elementi comuni con il primo romanzo dell'autore è chiara l'importanza che hanno avuto per l'opera cinematografica principale di Murakami, ovvero *Topāzu* (Topazio, titolo internazionale Tokyo Decadence, 1992), figlia della

¹⁰⁴ 東京に行けばそのことがもっとはっきりするだろう、とみんながそう思っていた。だが東京に出て来てからブルースを聞いたことは一度もなかった。ロック喫茶に行っても本当にたまにレコードがかかるだけで、路上や新宿西口の広場には吐気のするような反戦フォークが流れていた。ブルースなんか東京のどこにもなかったのだ。シマダとヤマグチが集めていたものすごい量のレコードを低い音量で部屋で聞いても、基地の街ほどの刺激はなかった。

MURAKAMI Ryū, *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū* (Raccolta di racconti sul cinema di Murakami Ryū), Tokyo, Kōdansha, 1995.

tradizione *pinku*. Nella crescita di Murakami sarà centrale l'esperienza nella cittadina di Fussa, anche questa con la presenza di una base americana, che darà poi il via alla sua produzione artistica.

L'esordio letterario

Alcune delle opere di Murakami, tra cui quelle qui analizzate, hanno una forte componente autobiografica, per quanto ovviamente non sia semplice determinare quanto vi sia di finzione e quanto di verità. Il caso del romanzo *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* è quello più vicino ai fatti narrati dal punto di vista cronologico, accaduti pochi anni prima l'uscita del romanzo. Come affermerà lo stesso scrittore, nella prima opera ha utilizzato uno stile estremamente serio e diretto dovuto alla mancanza della maturità necessaria per affrontare le tematiche trattate con il giusto distacco.¹⁰⁵ È un romanzo infatti molto crudo e immediato, si può sentire una vicinanza emotiva alla storia narrata, appunto non mediata da un diverso approccio come sarà invece quella di *Sixtynine*. È utile ora soffermarci sull'effetto che l'opera ebbe sul mondo letterario dell'epoca. Dopo aver conquistato il premio letterario per scrittori esordienti Gunzō, nel 1976 vinse il prestigioso Premio Akutagawa dedicato alle opere considerate di *Jun bungaku* (lett. letteratura pura).¹⁰⁶ Fu una vittoria molto discussa che, con il voto finale di 4 e ½ voti contro due, portò a una frattura tra i membri della giuria. Mossero forti critiche al romanzo personalità del calibro di Nagai Tatsuo (1904-1990) e Takii Kōsaku (1894-1984). Il primo è stato uno scrittore influente, considerato un “maestro del racconto breve”.¹⁰⁷ Per comprendere la collocazione nel campo letterario di questo autore nel 1976 può essere utile sottolineare la vittoria del premio Yomiuri nel 1972 con il romanzo *Cochabanba yuki* (Andando a Cochabamba, 1972). Era un autore affermato, con un alto grado di capitale simbolico e anche affiliato a *Bungei Shunjū*, nota rivista letteraria intorno alla quale era nata l'istituzione del Premio Akutagawa. Lo stesso vale per Takii Kōsaku, che è stato peraltro il giudice più presente: partecipò per quarantasei anni, per un totale di ottantasei selezioni.¹⁰⁸ Tra i giudici era presente anche Inoue Yasushi (1907-1991), già vincitore del Premio Akutagawa nel 1949 con il racconto *Tōgyū* (La lotta dei tori, 1949),

¹⁰⁵ MURAKAMI Ryū, “La forza rigeneratrice della musica, del cinema e delle relazioni interpersonali,” intervista di Shimizu Yoshinori e Gianluca Coci, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, p. 88.

¹⁰⁶ Il termine si costruisce in opposizione al termine *taishū bungaku* (letteratura popolare) per cui esiste il Premio Naoki. Nel suo libro *Manufacturing Modern Japanese Literature* (Duke University Press, 2010) lo studioso Edward Mack dimostra come la differenza tra questi due tipi di letteratura fosse a volte piuttosto ambigua e arbitraria. Per una maggiore analisi dell'argomento rimando a questo lavoro.

¹⁰⁷ NAGAI Tatsuo, Robert Lyons DANLY, “The Nutcracker”, *The Kenyon Review*, 6, 1, 1984, p. 13.

¹⁰⁸ Edward MACK, “Accounting for Taste: The Creation of the Akutagawa and Naoki Prizes for Literature”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 64, 2, 2004, p. 308.

il quale sembra volesse inizialmente esprimere un voto contrario all'assegnazione del premio, per poi essere persuaso dal figlio, sostenitore del romanzo. In quel caso, una differenza di mezzo voto non avrebbe potuto consegnare la vittoria all'opera.¹⁰⁹ Vi fu dunque una frattura simbolica all'interno del *bundan* e l'ingresso di Murakami nel mondo letterario fu piuttosto tempestoso. L'opera, d'altronde, presenta elementi di novità nel panorama letterario giapponese in cui la più alta forma artistica era considerata essere lo *shishōsetsu* (Romanzo dell'io), in cui l'esperienza del personaggio si sovrappone a quella dell'autore. Anche *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* è un romanzo semi-autobiografico, incentrato sulla vita di Ryū e dei suoi amici, spesso coinvolti in feste sopra le righe a base di sesso, alcool e droga. Cambia però il paradigma dello *shishōsetsu* narrando di una società frammentata e persa, andando ben oltre la narrazione del proprio io, anzi costruendo un nuovo tipo di letteratura che parlasse a un mondo di giovani prodotta da autori che lo erano a loro volta. Murakami ha avuto dunque l'importanza di aprire la strada a una nuova letteratura di consumo dominata da figure come Murakami Haruki (1949-) e Yoshimoto Banana (1964), di cui è un predecessore in quanto caso editoriale: l'edizione originale del libro, comprese le diverse ristampe, ha fatto registrare più di un milione e trecentomila copie vendute.¹¹⁰ Le opere di questa nuova ondata di autori si caratterizzano per la presenza di elementi pop e per l'inserimento della letteratura nel concetto di svago, legato alla pratica del *tachiyomi* (leggere in piedi), sinonimo di una lettura veloce e semplice. *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, al contrario, è un'opera cruda e spigolosa, in cui possiamo vedere però diversi elementi anticipatori di questo nuovo tipo di letteratura: l'opera parla a un pubblico di propri coetanei e, soprattutto con la finale "Lettera a Lily", cerca di incuriosire il lettore e legarlo alla storia nonché allo scrittore/protagonista, in quella che sembra essere una mossa di marketing che verrà poi utilizzata ad esempio dalla Yoshimoto nel romanzo *Tsugumi* (Tsugumi, 1989) dove nell'incipit scriverà «Tsugumi sono io».¹¹¹ Nonostante il fenomeno a cui aprirà la strada *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, questo è spietato, onirico e crudele, sicuramente non adatto a una lettura semplice e superficiale. Il romanzo è ambientato nella prima metà degli anni settanta, quando il Giappone è nel pieno della crescita economica e la prostrazione dovuta alla pesante sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale sembra ormai alle spalle. Nel suo romanzo d'esordio, tuttavia, l'autore riesce a mostrare ciò che si nasconde sotto il velo dell'apparenza, mostrandoci una società molto differente rispetto a quella normalizzata e "ufficiale" che il governo ha spinto dalle Olimpiadi del 1964 in avanti. A Fussa, cittadina vicino alla base militare di Yokota, il protagonista Ryū passa le proprie giornate tra feste, droga e sesso sfrenato,

¹⁰⁹ Bruno FORZAN, "Ogni cosa irradia luce propria", in *Blu Quasi Trasparente*, Roma, Atmosphere Libri, 2020, pp. 150, 151.

¹¹⁰ *Ivi*, p.150.

¹¹¹ Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La Narrativa Giapponese Moderna e Contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 199.

in bilico tra il senso di apatia e la voglia di sentirsi vivo. Tutto è ricondotto alla violenza e agli eccessi, l'autore lascia poco spazio al romanticismo in quanto anche l'amore è solo atto fisico, una violenza carnale che sembra avere il solo fine di prevaricare l'altro e avere il controllo. È una generazione sconfitta a livello politico e sociale: è finita "la stagione della politica" e non sembra esserci più nulla in cui credere, gli ideali sono naufragati insieme al fallimento delle proteste in un contesto cittadino rimodernato dal boom economico, dove i personaggi sembrano perdersi inglobati da un luogo che non riconoscono come proprio, «[the] attempt to fight the boredom of naturalized modernity head on by resuscitating the sensation of shock». ¹¹² L'unica risposta che sembrano trovare al senso di smarrimento è infatti la ricerca dell'eccesso e l'annebbiamento dei sensi. La controcultura rappresentata dalla cultura hippie si ritrova così senza un nemico reale da combattere, al contrario di come invece era nel decennio precedente, e lo scontro si trasferisce all'interno dei personaggi stessi. Non vi è uno scontro aperto con una società di stampo consumistico e sull'orlo di una cieca modernizzazione come vi era stato tra i giovani rivoltosi, i giovani personaggi del romanzo vivono in modo passivo e auto-lesionistico la loro condizione di outsider. In questo senso, Ryū e i suoi amici rappresentano appieno la generazione sconfitta del "lungo Sessantotto". È interessante soffermarsi sulla scena in cui i protagonisti del romanzo vengono in contatto con i rappresentanti dello stato e del potere, ovvero la polizia:

«[...] Beh, allora vogliamo mettere le cose in chiaro? Non sta bene mettersi col culo per aria davanti alla gente! Forse vi riuscirà difficile capirlo, ma noi non siamo come le bestie! Avrete anche voi una famiglia, no? E non vi dicono nulla a vedervi andare in giro così? O forse se ne fregano, eh? Lo sappiamo benissimo che scopate con l'uno o con l'altro come se niente fosse! Ehi, tu, magari lo farai anche con tuo padre, vero? Dico a te!» fa a voce alta rivolto a Kei. Kei ha le lacrime agli occhi. «Oh ohh, ma che cretina, te la sei presa adesso?» Moko sembra non riuscire a smettere di tremare, Reiko le ha abbottonato la camicetta. ¹¹³

Anche quando la ricerca di libertà si sposta appunto dal pubblico al privato il controllo del potere arriva fino alla sfera intima e personale, in questo caso denigrando i giovani personaggi del libro e mettendoli in ridicolo. È anche una scena in cui, più in generale, il loro modo di vivere viene giudicato dalla società. Usciti dal commissariato si dirigono poi verso il parco di Hibiya, dove vi è un concerto. Lì uno dei membri del gruppo, Kazuo, sarà vittima di violenza e il gruppo, sul treno del ritorno, ritorcerà la violenza subita contro una donna sconosciuta, mettendo a nudo la mancanza di una propria identità. ¹¹⁴ La risposta violenta verso un soggetto esterno dimostra il disorientamento dei personaggi

¹¹² Carl CASSEGÅRD, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Kent, Global Oriental, 2007, pp. 189, 190.

¹¹³ MURAKAMI Ryū, *Blu quasi trasparente*, trad. di Bruno Forzan, Roma, Atmosphere Libri, 2020, p.86.

¹¹⁴ SHINBO Kunihiro, *Kagiranaku tōmei ni chikai burū Sabukaruchā shōsetsu ka suru shōsetsu*, in *Murakami Ryū Tokushū*, Gakutōsha, Tokyo, 2001, p.153.

e la mancanza di un obiettivo verso cui esternare la propria frustrazione, insomma un nemico verso cui indirizzare la propria rabbia. Questa incapacità è dimostrata dalla creazione nella mente del protagonista di un “uccello nero” da cui esso ha paura di essere inghiottito e che lo tormenterà fino alla fine del romanzo. È un uccello che sembra sovrastare e inglobare tutta la città, non dando nessuno via di scampo a Ryū che, sovraeccitato dall’effetto delle droghe, è terrorizzato da quella figura quasi apocalittica. Questo enorme uccello rappresenta la società intera, con le sue aspettative, le contraddizioni e le complessità, da cui il protagonista ha paura di rimanere inglobato senza accorgersene o capire il perché, come spiega con la seguente metafora:

La falena che ho ucciso è morta sicuramente senza rendersi conto di com’ero fatto nella mia interezza. È morta senza sapere che quel qualcosa di gigantesco che le schiacciava il corpo molle, pieno di liquido verde, era una parte di me. In questo momento io sono esattamente come la falena, e sto per essere schiacciato dall’uccello nero.¹¹⁵

Questo senso di oppressione, d’altronde, investe tutta l’opera e ci mostra dei personaggi schiacciati negli angoli di una società a cui non appartengono appieno. Vivono costantemente ai margini sotto diversi aspetti: vivono a stretto contatto con soldati americani, rappresentano una sottocultura ormai sconfitta, hanno uno stile di vita disapprovato dagli altri. Molti dei personaggi dei romanzi di Murakami sono degli emarginati che non fanno o non vogliono rientrare dentro alle logiche imposte dalla società. Quello che sembra insinuare l’autore è che i personaggi di questo romanzo, nella lotta con loro stessi e la società intera, risultino più umani di quelli che si considerano “normali cittadini” del Giappone. Nei rari momenti di lucidità, i personaggi del romanzo dimostrano di essere in possesso di un fondo di umanità perduto, un’innocenza che è rispecchiata dal protagonista Ryū, che nella propria mente costruisce città immaginarie, poiché la città reale non gli appartiene:

Immancabilmente tutto diventa una sorta di gigantesco palazzo, mi si crea dentro alla testa questa specie di palazzo dove si riunisce tantissima gente che fa un mucchio di cose diverse. Quando è finito e ci guardo dentro è davvero divertente, sembra proprio di guardare la terra dall’alto di una nuvola. Perché c’è di tutto, ci sono tutte le cose di questo mondo.¹¹⁶

È una speranza quasi infantile di poter rimodellare la città seguendo la propria volontà, in un clima di unione e convivialità che nella moderna società consumistica non sembra possibile. Ryū si sente dunque orfano della società che vorrebbe e schiacciato invece dalla realtà che gli si presenta come un gigantesco uccello nero pronto a divorarlo. La critica alla base del romanzo non è quindi verso una gioventù solamente alla ricerca di piaceri mondani e superficiali come potrebbe sembrare da una lettura superficiale, «what is critiqued in the author’s writing, just beneath the surface, is

¹¹⁵ MURAKAMI Ryū, *Blu quasi trasparente...*, cit., p.144.

¹¹⁶ *Ivi*, p.71.

contemporary Japan's model of modernity itself».¹¹⁷ La modernità opulenta e consumistica auspicata dal governo è sotto accusa in quanto priva di valori, lo testimoniano questi personaggi alla deriva e incapaci di adattarsi alle regole sociali. Nonostante tutto, sono personaggi che mantengono nel loro profondo un grumo di umanità che, sembra dirci l'autore, è ancora possibile far riemergere:

Il frammento di vetro ha ancora del sangue sui bordi; irradiato dai vapori dell'alba, è quasi trasparente. È di un blu senza contorni, quasi trasparente. Mi sono alzato in piedi, ho camminato in direzione di casa mia. Ho pensato di voler diventare come quel pezzo di vetro; di voler provare a riflettere io, allora, quella delicata linea bianca ondulata. Di voler mostrare anche agli altri quella dolce linea ondulata riflessa su me stesso. [...] Mi sono accovacciato a terra, e ho aspettato gli uccelli. Gli uccelli sono scesi volteggiando; se la luce calda arrivasse fin qui, la mia ombra allungata avvolgerebbe gli uccelli grigi e l'ananas.¹¹⁸

Ritrovare la propria umanità e condividerla con gli altri sembra l'unico modo per non restare schiacciati dalla società e dai suoi standard. Così, l'ombra dell'uccello nero non ingloberà più il protagonista, al contrario potrà esso stesso allungare la propria ombra come nell'esempio appena citato, influenzando ciò che gli sta attorno e di conseguenza avendo un controllo sulla realtà che lo circonda.

Murakami Ryū è uno scrittore che si è immediatamente posto come un outsider della letteratura giapponese, fin dalla vittoria del Premio Akutagawa. Spesso i suoi romanzi trattano di tematiche forti, secondo l'autore scrive opere che possano essere importanti per la società in cui vive.¹¹⁹ Lo si nota anche in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, un romanzo accompagnato da un senso di urgenza rispetto al messaggio che trasmette e profondamente legato al periodo in cui è stato scritto. Come altre opere centrali nella letteratura giapponese, anche questa è variegata e aperta a infinite analisi sui tanti temi che si aprono a ventaglio sul lettore. Tornerò ancora su alcuni aspetti del romanzo, tuttavia è stato importante in questo frangente sottolineare la forte critica sociale che si può muovere soltanto negli emarginati, poiché soltanto chi non gode della pace e del benessere di una società consumistica può avere la consapevolezza necessaria per opporsi a questa. Il romanzo, dal punto di vista temporale, si collega al periodo del "lungo Sessantotto" che stava ormai per finire, e con esso stavano per essere spazzate via le speranze in un cambiamento e in una società differente. Non è un caso, infatti, se un senso di disillusione pervade il romanzo. È un caso curioso come diversi anni dopo, proprio quando Murakami sarà a sua volta giudice del Premio Akutagawa, vincerà il premio la giovane Kanehara

¹¹⁷ Matthew STRECHER, (R)evolution in the Land of the Lonely: Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity, *Japanese Studies*, 28, 3, 2008, p. 330.

¹¹⁸ MURAKAMI Ryū, *Blu quasi trasparente...*, cit., p.148.

¹¹⁹ TAGUCHI Randy, Murakami Ryū san no koto, in *Murakami Ryū Tokushū*, Gakutōsha, Tokyo, 2001, p.37.

Hitomi (1983) con *Hebi ni piasu* (Serpenti e piercing, 2004), un romanzo con diversi punti in comune con l'esordio di Murakami.

Influenze e critica al modello americano

Come abbiamo visto, l'America e la sua cultura sono un tassello centrale nella crescita di Murakami. Anche quando lascerà Sasebo per andare a vivere a Tokyo, ritornerà comunque a vivere vicino alla base militare di Yokota, come attratto magneticamente dalla presenza americana sull'arcipelago. Ovviamente vi è anche una rappresentazione massiccia della cultura americana nei suoi romanzi ma anche del rapporto complesso che intercorre tra Giappone e Stati Uniti. In un'intervista a cura di George Joseph, l'autore sottolinea come l'influsso statunitense e della sottocultura portano a un vuoto nell'ideologia giapponese.¹²⁰ I personaggi si ritrovano così persi nei valori occidentali della nuova società consumistica che non vogliono e non riescono ad abbracciare. È anche uno dei punti focali intorno a cui si delinea la protesta studentesca, secondo cui l'influenza statunitense, oltre a portare conseguenze dal punto di vista geopolitico, stava trascinando il paese verso una nuova società dei consumi in cui il ruolo dell'individuo era sempre più precario. Per Murakami è un'influenza assolutamente tangibile, fatta di oggetti di vita quotidiana così come di elementi culturali:

To me, America is an ideal and an idea. But that ideal and idea is not just an abstraction, but an actual thing... It's Coca-Cola, it's hamburgers, it's Presley, it's Broadway musicals, it's NASA. And it's impossible for the people of the occupied country to get any distance, any perspective, on this idea, this thing.¹²¹

I personaggi di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* non riescono mai a individuare le cause del proprio disagio, così come non riescono a osservare i soldati americani in modo neutro, a causa di una prospettiva che pare distorta. Li vedono sotto una buona luce solo perché americani, sono inoltre spesso intercambiabili tra di loro, non hanno reali peculiarità che li rendano importanti in quanto singoli: sono alti, neri e festaioli. Non vi è mai una riflessione reale sul ruolo degli Stati Uniti nelle vite dei personaggi o sugli amici statunitensi, pare effettivamente non esserci nessuna prospettiva come dice l'autore. La violenza perpetrata dai personaggi americani ai danni di quelli giapponesi è anche simbolica del controllo esercitato dagli Stati Uniti, tuttavia non vi è una lettura univoca. Se i personaggi statunitensi rappresentano spesso l'eccesso in tutte le sue forme, Ryū racconta di un incontro avvenuto con i suoi vicini di casa quando stavano dando da mangiare a degli uccelli nel

¹²⁰ George JOSEPH, *The future of Japan is 'Very Dark', says Ryū Murakami*, in "Vice", 2013, <https://www.vice.com/en/article/vdyw9d/ryu-murakami-about-north-korea-and-the-future-of-japan>.

¹²¹ Cit. in Glynne WALLEY, "Two Murakamis and Their American Influence", *Japan Quarterly*, 44, 1, 1997, p. 44.

giardino. Questo ispirerà il protagonista a un atto di gentilezza, in quanto deciderà di offrire un pezzo di ananas agli uccelli.¹²² Come fa notare lo studioso Christian Perwein con questa considerazione, Murakami sottolinea la complessità del rapporto tra i due paesi: vi sono gli Stati Uniti nemici sul fronte di battaglia che mostrano poi generosità nell'aiutare il popolo sconfitto. È un'ambiguità che è destinata a segnare un'importante differenza generazionale tra chi ha vissuto la guerra, a cui è stato insegnato che gli americani e l'Occidente decadente erano i nemici della patria, e una generazione successiva che non ha conosciuto questo tipo di propaganda ma solo il ruolo statunitense come

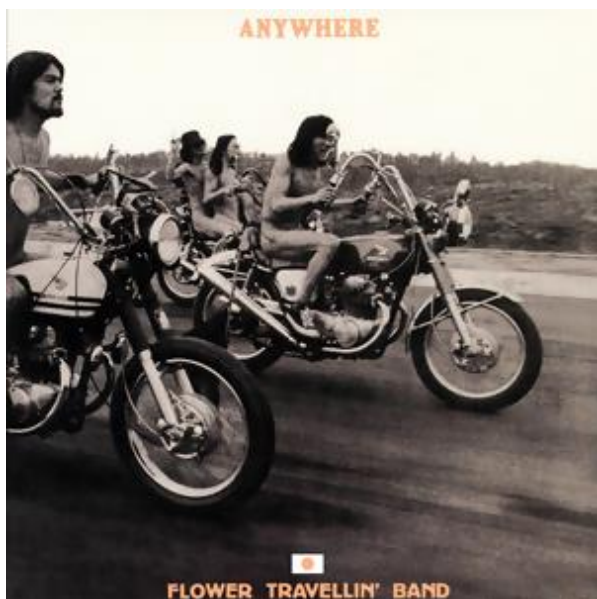


Figura 12: La copertina di *Anywhere* ripropone elementi dell'immaginario hippie quali la nudità e i capelli lunghi. I giovani in sella alle Harley Davidson ricordano anche il film *Easy Rider*, iconica pellicola del 1969.

portatori di libertà e democratizzazione. La cultura statunitense è anche rappresentata dai prodotti artistici, soprattutto quelli musicali. Nel romanzo vi sono diverse citazioni: dai Led Zeppelin ai Doors e i Rolling Stones. La passione per i gruppi anglofoni si accompagna a un periodo di grande fermento nel contesto musicale giapponese, quando iniziò a formarsi la passione per la musica rock che avrebbe portato alla nascita del j-rock. Il primo gruppo che ha fatto proprie queste influenze con una interpretazione originale sono stati i Flower Travellin' Band con il loro primo album *Anywhere* del 1970, un perfetto esempio della cultura hippie di cui fanno parte Ryū e i suoi amici. Le canzoni contenute al suo interno sono cover di brani famosi come *House of the Rising*

Sun o *Twenty First Century Schizoid Man* cantate in inglese. Il produttore e membro della band, il cantante e attore Uchida Yūya (1939-2019), è stato protagonista del cosiddetto *Nihongo rokku ronsō* (Discussione sulla musica rock in giapponese), discussione che verteva sulla possibilità di creare musica rock nella lingua giapponese. Secondo Uchida questo non era possibile poiché la musicalità rock mal si sposava con la lingua giapponese, solo in inglese avrebbe mantenuto la propria natura. La discussione scemò in seguito al successo della band Happy End, che cantava le proprie canzoni in giapponese e avrebbe poi costruito le basi per la nascita del j-pop.¹²³ I Flower Travellin' Band rappresentavano quella sottocultura cresciuta con il rock americano e anglofono in cui possiamo collocare i personaggi di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*. Nel romanzo *Sixty-nine* le citazioni alla

¹²² Christian PERWEIN, "Transnational Japanese – American ambiguities in select works of Murakami Ryū", *Nanzan review of American studies*, 40, 2018, p. 7.

¹²³ Per un maggiore approfondimento rimando al libro *Japrocksampler: How the Post-war Japanese Blew Their Minds on Rock 'n' Roll* (Bloomsbury publishing, 2007) del musicista e scrittore Julian Cope (1957-).

cultura eurostatunitense sono in un certo senso più importanti: nomi di artisti, canzoni o poeti sono i titoli dei capitoli in cui è divisa l'opera. Le diverse influenze del giovane protagonista Ken, tuttavia, sono spesso piuttosto superficiali e nascondono il vero interesse del ragazzo, ovvero quello di fare colpo sugli amici e, soprattutto, sulle ragazze della sua scuola. Anche nei racconti contenuti in *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū* sono film europei o statunitensi a dare il titolo ai singoli racconti, in cui spesso i film sono una chiave di lettura per il significato dell'opera oppure fungono da espedienti narrativi. I diversi personaggi delle opere di Murakami hanno una specifica immagine dell'America e sognano spesso di poterci andare in futuro. È questo il caso, ad esempio, di Reiko e Okinawa all'interno di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, che sperano di poter un giorno entrare in un centro di riabilitazione negli Stati Uniti, oppure di Ai-chan di *Sixty-nine*, il cui sogno era andare a vedere un concerto dei Grateful Dead, per poi ritrovarsi a fare i conti con l'impossibilità di questo progetto.¹²⁴ Gli Stati Uniti sono un'entità materiale ma anche un sogno, una speranza alimentata dagli elementi culturali con cui i personaggi hanno familiarizzato. Questi continui rimandi alla cultura eurostatunitense riguardanti il periodo del “lungo Sessantotto” testimoniano la forte influenza degli Stati Uniti in quel periodo. Del resto, per quanto Murakami apprezzi sinceramente diversi artisti statunitensi è difficile dividere questa passione dalla consapevolezza della colonizzazione culturale in atto, in quanto le rappresentazioni del pop americano sono un continuo dell'occupazione statunitense.¹²⁵ I prodotti culturali e i media sono infatti tra i principali mezzi del *soft power*, ovvero una forma di controllo e esercizio del potere meno violenta e coercitiva rispetto alle tradizionali forme di controllo economico e militare. La consapevolezza di Murakami lo pone in una situazione privilegiata ma, allo stesso tempo, ambigua: è sinceramente appassionato di prodotti culturali eurostatunitensi ma è anche consapevole del controllo che questi esercitano sul Giappone. È un autore che si pone in maniera critica nei confronti degli Stati Uniti nelle diverse sue forme, cresciuto d'altronde a stretto contatto con la cultura statunitense e i suoi aspetti positivi e negativi. È stato il primo a utilizzare i rimandi alla cultura anglo-americana in modo così pervasivo e aprirà la strada ad altri autori. Murakami Haruki utilizzerà spesso citazioni della cultura anglo-americana, l'esempio più conosciuto è il romanzo *Noruei no mori* (Norwegian Wood, 1987) che rimanda all'omonimo successo dei Beatles. All'interno del romanzo, però, vi sono diversi esempi tra musica e letteratura. Tuttavia, a differenza di Murakami Ryū il suo omonimo non problematizza questa influenza, così come non pone i suoi personaggi nel più ampio contesto della cultura del periodo di fine anni sessanta: «In Murakami Haruki's works, American culture either is accepted without comment, or at most

¹²⁴ Christian PERWEIN, “Transnational Japanese...”, cit., p. 8.

¹²⁵ Glynne WALLEY, “Two Murakamis and Their American Influence”, *Japan Quarterly*, 44, 1, 1997, p. 47.

represents a fantasy world devoid of geopolitical complications». ¹²⁶ Abbiamo visto come lo stesso non si possa dire per Murakami Ryū, anzi il lato geopolitico del rapporto con gli Stati Uniti è piuttosto sottolineato nella sua opera. Come vedremo nel seguente sottocapitolo, nel romanzo *Sixtynine* la cultura statunitense e la sua costante presenza è posta in relazione alle proteste studentesche e alle loro rivendicazioni sul piano sociale e geopolitico.

Protesta e controcultura

Murakami ritornerà sulla fine degli anni sessanta, il periodo più intenso per le proteste e il dissenso, dopo diversi anni e in modo piuttosto lucido, senza abbandonarsi a eccessivi sentimentalismi. *Sixtynine* è un romanzo colorato e vivace, che trova il proprio senso nella leggerezza con cui vengono dipinte le vite e le vicissitudini dei suoi personaggi e dell'ambiente sociale in cui si muovono. Nonostante ciò, non è affatto superficiale nella sua analisi di un determinato momento storico. In un'intervista rilasciata nel 2008, sottolinea come uno dei problemi del Giappone sia sempre la mancanza di una reale traiettoria, di un chiaro obiettivo da perseguire:

Since Meiji, Japan worked to make the economy rich and country strong but this failed. We failed to make the country strong through war and so we renounced that. But we continued to work to make the country richer and that was the reason for our economic success. So Japan became rich, but in the meantime we never really discussed what kind of Japan we wanted to build. ¹²⁷

Questa ricchezza vuota è anche alla base della critica verso il governo attuata dai giovani militanti, un disagio esistenziale sentito da un'intera generazione e non ascoltato. Le domande sul presente, sul tipo di società che si vuole costruire e sul proprio futuro riempiono anche *Sixtynine*, in un certo senso in aperto contrasto con l'immagine del paese fornita dallo scrittore in questo stralcio. Murakami ha voluto ricordare, a distanza di quasi vent'anni, un momento della storia in cui diversi dei punti cardine del Giappone contemporaneo erano stati messi in discussione: tra questi il rapido sviluppo di una società consumistica e il rapporto geopolitico con gli Stati Uniti. Il romanzo collega fin da subito la storia individuale del protagonista con la realtà socio-politica in cui vive:

Il 1969 era l'anno in cui la rivolta studentesca impedì il regolare svolgimento degli esami d'ammissione all'Università di Tokyo. Nei negozi di dischi di tutto il Giappone uscivano il *White Album*, *Yellow Submarine* e *Abbey Road* dei Beatles; i Rolling Stones cantavano *Honky Tonk Women*, uno dei loro più grandi successi, e i giovani chiamati hippies portavano i capelli lunghi e invocavano pace e amore. A Parigi, De Gaulle rassegnava le dimissioni. La guerra del Vietnam continuava. Le liceali usavano ancora i vecchi assorbenti e non i tamponi. Era

¹²⁶ *Ivi*, p. 41.

¹²⁷ David PILLING, Ryū Murakami, in "Financial Times", 2013, <https://www.ft.com/content/05a447e8-263e-11e3-8ef6-00144feab7de>.

il 1969 e avevo appena cominciato a frequentare il terzo e ultimo anno di liceo. La mia scuola si trovava in una cittadina dominata da una base militare americana all'estremità occidentale del Kyushu.¹²⁸

L'inizio problematizza alcuni degli argomenti cardine del discorso politico giapponese e delle tematiche care a Murakami: le proteste, la guerra in Vietnam, la presenza statunitense e l'influenza culturale che esercita. Il tutto raccontato dallo sguardo di un diciassettenne, il protagonista Ken, in pieno contrasto con la società dell'epoca. Ken è un ribelle nei confronti dell'ordine costituito, che sente come oppressivo e limitante. Anche per via dell'impossibilità di indirizzare la propria rabbia verso la presenza statunitense nella sua città, la incanala verso le figure del potere che ha più vicine, ovvero i professori che dovrebbero occuparsi della sua educazione. Sono però figure che Ken sente come persone autoritarie e anche pericolose, poiché costringono gli studenti a uniformarsi a un pensiero unico che vuole renderli dei cittadini obbedienti.¹²⁹ Ha più volte scontri e diverbi con i professori della scuola, da cui è spesso trattato con sufficienza e deriso a causa della giovane età. In questo caso l'autore presta la voce a una generazione intera, le cui istanze non sono ascoltate:

-Gli americani stanno usando i nostri porti per massacrare la gente!-

- Questo non è un problema che riguarda voi studenti-

- E chi riguarderebbe? Sentiamo.-

- Yazaki, potrai esprimere le tue opinioni quando ti sarai laureato, avrai un lavoro e una famiglia con dei bambini. Ovvero quando sarai un adulto in piena regola.-

Vaffanculo! **Adulto in piena regola**... Che cazzo significava?¹³⁰

L'indifferenza del professore, che svia il discorso per evitare un confronto diretto, è la stessa del sistema sociale, ricostruita in un contesto più circoscritto come quello scolastico. Inoltre, l'idea di avere il diritto di esprimersi soltanto divenuti adulti è tipica di una società in cui esiste una netta divisione tra il periodo scolastico e quello lavorativo, problema che delegittimava le istanze giovanili. Alla pedanteria e alla chiusura mentale dei professori i personaggi del libro, guidati dal protagonista, oppongono i sogni e la speranza per una società differente. Colpiti dalle proteste universitarie che scuotono tutto il paese decidono di barricare la scuola, utilizzando lo slogan "Immaginazione al potere". È uno slogan che racconta molto dei personaggi e della loro voglia di opporsi al controllo di un potere assertivo e reazionario, nonché della leggerezza con cui affrontano la realtà. Del resto, anche questa azione così imponente viene compiuta con la speranza di farsi notare soprattutto dalle

¹²⁸ MURAKAMI Ryū, *69 Sixty-Nine*, trad. di Gianluca Coci, Roma, Atmosphere Libri, 2019, p.7.

¹²⁹ Alexander J. KLEMM, "Memories of a High School rebel: Ryū Murakami's *Sixty Nine*", *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, 5, 2, 2011, p. 58.

¹³⁰ MURAKAMI Ryū, *69 Sixty-Nine*..., p.37.

ragazze della scuola, per Ken la speranza è di fare colpo sulla bellissima Kazuko Matsui, rinominata dal protagonista Lady Jane. Questa apparente superficialità, nonché il racconto giocoso e spesso leggero dell'intero romanzo, vogliono dare un' impressione vivace di un periodo molto serio ma anche autentico della storia giapponese:

Prima di tutto ho voluto scrivere un romanzo su di me e ciò che mi stava intorno quando avevo 17 anni. La guerra del Vietnam, la morte di Che Guevara, il movimento studentesco nel mondo: era un'epoca autentica ed estremamente seria. Ma ho scelto di proposito di evitare un tono serio e troppo realistico perché ho pensato di mettere in evidenza soprattutto la radiosità insita in quella protesta contro il potere, l'energia, i sogni. Quelli di Ken e dei suoi amici: i miei, i nostri.¹³¹

Così il racconto più ampio dei conflitti sociali e politici si mescola con le vite dei personaggi, fornendo un affresco sincero e variopinto di quel periodo. Non tutto è analizzato sotto una lente positiva: a volte le rivendicazioni lasciano spazio a esigenze personali ed egoistiche, come nel caso degli studenti della Nagasaki University che dovrebbero aiutare Ken nell'organizzare l'occupazione della scuola, in verità più attirati dall'idea di essere rivoluzionari che dalle istanze proposte. Del resto, il romanzo mostra anche la leggerezza e la superficialità che possono accompagnare la giovane età, in un contesto nel quale non tutto si prende sul serio e gli obiettivi sono sfocati, confusi tra loro. Dal punto di vista cronologico, gli avvenimenti di *Sixty-nine* sono anteriori rispetto a *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, anche se solo di pochi anni. La situazione politica è però profondamente cambiata, a un racconto colorato e sognante si contrappone invece uno claustrofobico e sconcertante. Le speranze e i sogni sembrano naufragati, così come gli ideali che animavano i giovani del Sessantotto. Abbiamo visto come il fallimento delle proteste per il rinnovo dell'Anpo abbia portato a un impasse nel contesto rivoluzionario. *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* ci mostra questo sentimento di sconforto e sconfitta nelle vite vuote dei suoi personaggi, quando ogni possibilità di resistenza a una società sempre più consumistica e corporativa sembrava impossibile. L'interesse di Murakami nei confronti delle giovani generazioni continuerà anche successivamente, con la crescente preoccupazione intorno alla stagnazione economica del paese conseguente allo scoppio della bolla economica. I suoi sforzi in questa direzione sono confluiti in una guida sul mondo del lavoro, *Jūsansai no harōwāku* (Hello Work per tredicenni, 2004), in cui l'autore presenta lati positivi e negativi di cinquecento diversi lavori, spiegandoli in maniera semplice e comprensibile per tutti. La crescente preoccupazione per i giovani giapponesi lo ha portato a scrivere anche opere di narrativa come *Kibō no kuni no ekusodasu* (Esodo dal paese della

¹³¹ Marco DEL CORONA, "L'altro Murakami", *Corriere della sera*, 12 maggio 2019, pag.30.

speranza, 2000), un romanzo distopico in cui i ragazzi di diverse scuole medie giapponesi si oppongono al proprio governo ed emigrano in massa in Hokkaidō, ottenendo una sostanziale indipendenza dal Giappone.

Il periodo delle proteste ha lasciato nell'autore un segno indelebile, portandolo a raccontare “il lungo Sessantotto” a più riprese e sotto diversi punti di vista. È una scelta che deriva dalla specificità del periodo storico vissuto e la particolarità della propria posizione, in quanto giovane a stretto contatto con la cultura americana nelle diverse sue forme, come abbiamo visto sia culturale che strettamente materiale. Per quanto il cambiamento stilistico e di prospettiva da *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* a *Sixty-nine* sia palese, nel primo non affronta mai la questione politica in maniera diretta ma solo mostrando la situazione in cui versano i suoi personaggi, in un vuoto ideologico che rivela molto della società giapponese del periodo. Con il tempo tenderà ad allontanarsi dalle tematiche collegate al rapporto con gli Stati Uniti o al periodo della propria giovinezza, tuttavia *Sixty-nine* rimane un esempio anche per le nuove generazioni di come sia possibile essere speranzosi ed entusiasti anche in una società che appare avversa ai propri ideali.

La prospettiva transmediale

Come già anticipato, l'arte in diverse forme ha avuto un ruolo importante nella crescita di Murakami come scrittore. Alle superiori era il batterista di una band rock, con cui suonava diversi pezzi anglofoni richiesti dagli americani di stanza a Sasebo. Anche quando si trasferì a Tokyo la musica ebbe un ruolo preponderante secondo la testimonianza che ci lascia in *Last Show*: lui e i suoi amici speravano di sfondare con la musica, tuttavia non avevano considerato le difficoltà di una grande città e di un diverso contesto. Nonostante non abbia continuato con il suo progetto musicale, il suo interesse non è mai scemato e ha anzi collaborato con diversi musicisti per i suoi film. In seguito ai viaggi a Cuba compiuti dai primi anni novanta, ha iniziato anche a portare musicisti cubani in tournée in Giappone, in una collaborazione sfociata nel film *KYOKO* (1996) girato tra alcune città degli Stati Uniti e Cuba, con una colonna sonora di musica latino-americana.¹³² Le due forme artistiche che avrebbe però sviluppato maggiormente sono la letteratura e, successivamente, il cinema. Nel racconto *Amai Seikatsu* (La dolce vita, 1995) il protagonista, influenzato dall'amico cinefilo Sakurai, approfondisce la propria passione per il cinema e si spinge fino a rimediare una macchina da presa Bolex da 16 mm. Nel racconto, situato tra gli avvenimenti di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* e l'uscita del romanzo, i due frequentano diversi cinema e collaborano nella creazione di un film

¹³² Ralph McCarthy, *Ryū and me*, in “Kyoto Journal”, 2011, <https://www.kyotojournal.org/conversations/ryu-and-me-2/>.

amatoriale dal titolo “L’ombra delle rovine”. Nel racconto sottolinea come sia stata la sua perseveranza a renderlo uno scrittore e a dargli la possibilità di dirigere i suoi film. Anche in *Sixty-nine* il protagonista riunirà le proprie passioni artistiche coronando il sogno di organizzare un grande evento, un festival in cui i membri della sua band dell’epoca, i Coelacanth, suonavano nel mentre che il film amatoriale girato dal protagonista veniva proiettato sullo sfondo. Non è dunque un caso se pochi anni dopo l’uscita di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* arriverà anche il debutto alla regia con la trasposizione cinematografica della medesima opera, più precisamente nel 1979, a dimostrazione della vena transmediale dell’artista. Il romanzo, del resto, si presta a una rappresentazione di questo tipo: è una scrittura fatta di immagini che colpiscono il lettore e convogliano sensazioni spesso sgradevoli, come la nausea creata dalle diverse immagini di cibo avariato e la sensazione di vomito che spesso i personaggi provano. Per questo motivo è stato fatto notare come «il mondo delle immagini resti una componente essenziale nella sua composizione artistica. In particolare, il cinema rappresenta per lui il complemento fondamentale alla sua letteratura».¹³³ L’interesse per il cinema è ripetuto in diversi dei suoi scritti in forma di autobiografia, ci ha anche dedicato un’intera raccolta di racconti con il *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū*. L’adattamento cinematografico di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* è sicuramente meno esplicito rispetto al romanzo, il che lo rende meno efficace se consideriamo quanto fossero importanti la sessualità e la violenza nell’opera originale. Il film appare dunque meno riuscito se lo si considera in rapporto all’opera originale, meno capace di veicolare determinate sensazioni e tematiche. L’autore sembra comunque essere consapevole dello scarto esistente tra cinema e letteratura: nelle prime scene del film ribalta l’incipit del romanzo, in cui il protagonista compara il ronzio di un insetto vicino al suo orecchio con quello di un aereo, con la figura di un aereo che passa nel cielo, quasi a volerci dire fin dall’inizio che utilizzerà questa differenza a suo vantaggio. In generale il film, al contrario del romanzo, è basato sul movimento e sull’azione dei personaggi e questo si nota nelle scene conclusive: la corsa liberatoria finale è ben diversa dall’allucinazione paranoica del libro, e ci narra di una figura molto più attiva rispetto al protagonista del romanzo, cambiandone anche il significato. Il film vuole essere più universale rispetto al romanzo, che è invece più chiuso in sé stesso e nella sottocultura giovanile che rappresenta.¹³⁴ Nell’opera cinematografica Ryū è sempre in movimento, tra i bar e le feste dei soldati americani a cui partecipa, tuttavia non vi è mai un luogo preciso in cui vorrebbe andare. Rimane identico al romanzo il senso di spaesamento provato dal protagonista, che anche nella corsa finale sembra diretto verso un futuro incerto. Nonostante ciò, le differenze importanti nelle due opere

¹³³ Maria Roberta NOVIELLI, Paola SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 187.

¹³⁴ Stefano LOCATI, “Giovani inquieti. Gli universi narrativi di Murakami Ryū e Iwai Shunji tra letteratura e cinema”, Elephant & Castle, numero speciale SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE. PROSPETTIVE TRANSMEDIALI PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA, a cura di Giacomo Raccis, 2016, pp. 13-16.

denotano una capacità dell'autore nell'utilizzare entrambi i media, anche se il film appare ancora acerbo rispetto al suo primo romanzo. A questo seguiranno poi altri lungometraggi tratti sempre da sue opere letterarie, tra cui il fantascientifico *Daijōbu, mai furendo* (It's All Right, My Friend, 1983) con protagonista Peter Fonda (1940-2019), protagonista del film *Easy Rider* e icona della generazione hippie. Il film in cui si riconosce maggiormente l'impronta murakamiana, nonché il più conosciuto dell'autore, è *Topāzu* tratto dall'omonima raccolta di racconti del 1988. La trama della pellicola ruota intorno ad Ai (parola che in giapponese significa "amore") e al suo lavoro di escort di lusso nella città di Tokyo. Tra richieste improbabili e personaggi grotteschi, Murakami ci racconta di imprenditori e uomini di successo che sono riusciti a guadagnarsi rispetto e fama attraverso il denaro, tuttavia sono incapaci di instaurare rapporti sentimentali sinceri e sani; è una critica al Giappone della bolla economica dove la ricchezza accumulata ha portato solo un benessere economico ma non umano, a sostegno dell'idea dell'autore per cui il Giappone si è sempre più arricchito ma è mancata una reale discussione su quale fosse il fine di questa crescita economica. La protagonista Ai si ritrova



Figura 13: la protagonista Ai cammina di fretta nel mezzo di grattaceli e uffici lavorativi, quasi a voler scappare dalla città, *Topāzu*, Murakami Ryū, 1992.

completamente spaesata in una città fredda e ordinata (vi è nel film una preponderanza di colori freddi) e si attacca alle poche cose che le danno speranza, anche se solo vana: il ricordo di un cliente che era stato particolarmente gentile con lei e un anello di topazio donatogli da una indovina che le ha predetto un futuro

radioso nel caso porti con sé l'anello, il quale dà il titolo al film.

In questo vengono mostrate in modo esplicito diverse pratiche erotiche, dal BDSM al soffocamento, ed è una pellicola erotica che si inserisce perfettamente nell'opera artistica dell'autore. Un paragone con *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* porta alla luce diverse similitudini: la critica a una società capitalistica e consumistica che non si preoccupa di chi si lascia indietro, lo smarrimento di un protagonista troppo sensibile e idealista per affrontare la società in cui vive, l'utilizzo di pratiche estreme e violente per cercare una sensazione autentica. Sia per le tematiche che per il messaggio è una tipica opera di Murakami, un'analisi del film slegata da una visione d'insieme sul suo autore e sul contesto in cui è stato creato può erroneamente far credere sia una semplice opera voyeuristica, come a volte è successo tra il pubblico occidentale. L'opera deve molto al cinema *pinku* e alla linea Nikkatsu Roman Porno, dalle

tecniche di ripresa della nudità ormai consolidate per evitare la censura al tipo di prodotto soft-core. Non è un caso se il film è stato anche collegato a un'opera di poco successiva, *Ai no Shinsekai* (Il nuovo mondo dell'amore, titolo internazionale A New Love In Tokyo, 1994) del regista *pinku* Takahashi Banmei, con cui ha in comune il tema: uno sguardo all'interno della vita delle escort di Tokyo, anche se raccontata con un filtro meno oscuro e decadente. Anche in quest'opera Murakami ha dimostrato un vasto interesse nelle diverse forme artistiche: la colonna sonora è curata da Sakamoto Ryūichi, vincitore pochi anni prima dell'Oscar alla miglior colonna sonora per *L'Ultimo Imperatore* di Bernardo Bertolucci (1941-2018), inoltre all'interno del film figurano diverse comparse influenti nel panorama culturale giapponese e non solo, la famosa artista Kusama Yayoi (1929-) è presente nei panni dell'indovina, compagno anche lo scrittore Shimada Masahiko (1961-) e il musicista e cantautore Mikami Kan (1950-).

Conclusioni

Le opere analizzate in questo capitolo sono solo una parte dell'ampia produzione di Murakami, sono le più rappresentative di un periodo storico e delle tematiche che ho affrontato nel mio elaborato: le proteste e il Sessantotto, la crisi della sinistra rivoluzionaria, la critica alla politica imperialista statunitense. È inoltre difficile scindere l'elemento autobiografico dalla finzione romanzesca, motivo per cui ho scelto di scrivere della vita del giovane autore in quegli anni, protagonista della tipica esperienza del ragazzo di provincia inurbato nella capitale a cui però si aggiunge un background socio-culturale inconsueto, che lo renderà particolarmente incline a comprendere e analizzare la complessità della società in cui vive. Da *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* e dalle interviste dell'autore si può constatare come la critica sia rivolta al tipo di modernità che ha inseguito il Giappone, una via imposta dal governo e seguita senza un discorso critico intorno a essa, una modernizzazione che ha lasciato indietro una fetta di popolazione persa e spaesata. È un tema che ritornerà a diversi anni di distanza con *Topāzu*, in cui sembra voler ripetere come una crescita economica non sia sostenibile senza una visione chiara della società nel suo insieme, di dove questa stia andando. Anche il modo in cui si è costruito uno spazio nel mondo letterario e nell'immaginario collettivo è quello di un autore alternativo e controcorrente, «considerato dai media popolari un dandy iconoclasta».¹³⁵ È un autore originale ed eclettico, ha nella multimedialità uno dei suoi tratti distintivi che lo collegano alla cultura eurostatunitense di cui si dimostra un assiduo fruitore. Vi è anche una vicinanza ad alcune forme

¹³⁵ Cit in. *Ivi*, p. 7.

culturali autoctone, in particolare il cinema d'autore legato all'ATG ma anche prodotti di intrattenimento e film *pinku*.

Nel prossimo capitolo spingerò l'analisi nel centro del discorso, mostrando come l'approccio di Murakami porti una critica al dopoguerra e alla modernizzazione giapponese condivisi dal cinema *pinku* e in particolare dalle opere di Wakamatsu Kōji e Takechi Tetsuji.

Temi comuni

Murakami non condivide soltanto alcune tematiche con i maggiori rappresentanti del cinema *pinku*, alcune di queste vengono veicolate seguendo simili modelli: dalla sessualità alle proteste contro il modello sociale vigente, anche se è interessante notare come vi siano differenze date dal background culturale degli artisti, dal divario anagrafico e anche da un diverso contesto culturale di fruizione delle opere, per cui creare un film di genere *pinku* comporta determinate scelte che, come abbiamo visto, sono obbligate e connaturate alla natura del genere stesso. Diverso è invece il caso di un'opera di *jun bungaku*, per quanto *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* proponga un cambiamento di paradigma all'interno di questa categoria proponendosi, secondo metodologie già descritte, come opera pop.

Inizialmente sottolineerò quale sia esattamente la comune critica al sistema sociale e al potere dell'epoca, analizzando la visione della società giapponese nel genere *pinku* e nell'opera di Murakami, soprattutto nel primo romanzo ma anche nel pensiero dell'autore riguardo determinate problematiche. Seguirà poi un'analisi ristretta alle opere *Kuroi yuki* e *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* che mi darà la possibilità di analizzare le tematiche dell'influenza culturale americana ma anche delle conseguenze pratiche della presenza statunitense sul suolo giapponese, insieme alle istanze di protesta e alle altre specificità delle due opere, similari anche in alcune scelte narrative. In quanto protagonisti del cinema *pinku* così come di questo mio elaborato, è necessario soffermarsi su Wakamatsu e Adachi, proponendo una lettura delle istanze sociali e delle proteste condivise tra questi artisti e Murakami. Oltre a ciò, il ruolo della sessualità non può essere secondario se pensiamo a come sia connaturato all'essenza stessa del cinema *pinku*. In tutto ciò, dimostrerò come in queste esperienze artistiche anche differenti per alcuni aspetti, alberghino però le stesse istanze critiche nei confronti della società, del potere e della modernità giapponese.

La visione della società

Come abbiamo visto, le Olimpiadi del 1964 sono state un'occasione di radicali cambiamenti e di una forzata modernizzazione che ha tentato di nascondere le complessità e le problematiche del dopoguerra non ancora risolte. Il cinema *pinku* ha operato un recupero di alcune tematiche e le ha proposte in chiave inedita, presentando soprattutto nel suo primo decennio di esistenza «stories full of impotence, frustration and traumatic violence, framed via complex identification mechanisms that deliberately tangled gender lines».¹³⁶ Un cinema in cui, dunque, abbiamo una chiara divisione tra il ruolo maschile e femminile, il primo spesso perpetratore e la seconda vittima; il tutto reso più

¹³⁶ Alexander ZAHLTEN, "The prerogative of confusion: pink film...", cit., p. 27.

complesso dal tentativo di far emergere elementi che venivano sempre più nascosti dalla narrazione ufficiale. Questo è uno dei punti cardine del cinema *pin*ku negli anni sessanta e nei primi anni settanta: il trauma, l'impotenza e la frustrazione ci mostrano una società che non ha totalmente fatto i conti con il periodo bellico e il dopoguerra.¹³⁷ Un esempio rappresentativo è il protagonista di *Taiji ga mitsuryō suru toki*, personaggio nevrotico e vittima di un complesso di Edipo che sfogherà sulla sua vittima, riproponendo un tropo tipico del cinema *pin*ku di perpetrazione della violenza sul personaggio femminile. La situazione mentalmente alterata del protagonista deriva dalle deprivazioni della guerra e dalla morte della madre, una situazione che lo rende allo stesso tempo vittima ma anche carnefice nei confronti della ragazza, contesto a cui si aggiunge un rapporto di potere fondato su una situazione lavorativa di subalternità della ragazza. Questo rapporto di potere verrà poi riproposto in chiave sessuale e ribaltato nelle scene finali, dove uscirà la fragilità del protagonista e la resilienza della ragazza prenderà il sopravvento. Il senso di frustrazione e claustrofobia è anche amplificato dalla location del film, lo stesso studio della Wakamatsu Production. Cosa vuole dirci questo punto sulla società dell'epoca? Il trauma del periodo bellico e post-bellico non è ancora superato, senza una critica a determinati aspetti della modernità nipponica non è possibile progredire e lasciarsi il dopoguerra alle spalle. La crescita economica portata avanti dal potere e dalle élite viene messa in discussione: il personaggio femminile «come to stand for “the people,” for the victims of the sick underside of national and corporate power».¹³⁸ Anche se nei film di Wakamatsu, così come nei romanzi di Murakami qui analizzati, sembra mancare una reale coscienza di classe, il che tende a portare il discorso su un piano più culturale e filosofico rispetto a quello materiale, la rabbia e il rifiuto dello status quo in questa pellicola e nella stessa vita di Wakamatsu prendono vita nella protagonista e nella sua rivolta nei confronti di quello che per lei rappresenta il potere, ovvero il suo capo. A livello simbolico, dunque, i giovani soggiogati a un sistema ingiusto e gerarchico riescono a ribaltare la situazione, prendendo il comando. Così, il regista sembra approvare la rivolta studentesca nei confronti del potere che stava avvenendo proprio contro la nascente società consumistica e capitalistica. È la stessa analisi che riporta Murakami in un'intervista in cui disquisisce sulle conseguenze del rapido sviluppo dell'economia giapponese, che ha portato la società a sentirsi persa senza un'idea di quale possa essere la strada da percorrere, in un paese divenuto ricco ma senza una discussione sui valori da sviluppare intorno a questa prosperità.¹³⁹ A questo proposito, è interessante

¹³⁷ Gli esempi di cinema *pin*ku che ho analizzato veicolano le suddette tematiche, tuttavia è importante ricordare che le opere della Wakamatsu Production, così come i film di Takechi Tetsuji, erano eccezioni nel contesto dell'epoca, dominato da pellicole in cui la sessualità era uno strumento spesso funzionale a uno sguardo maschile, che induceva i clienti a comprare il biglietto,

¹³⁸ Alberto TOSCANO, HIRASAWA Go, “Walls of Flesh...”, cit. p. 44.

¹³⁹ David PILLING, Ryū Murakami, in “Financial Times”, 2013, <https://www.ft.com/content/05a447e8-263e-11e3-8ef6-00144feab7de>.

soffermarsi sulla base teorica che ha contribuito al Sessantotto europeo e statunitense. Nel discorso critico della sinistra di quegli anni, il filosofo, sociologo e politologo esponente della Scuola di Francoforte Herbert Marcuse (1898-1979) scriveva:

Le capacità (intellettuali e materiali) della società contemporanea sono smisuratamente più grandi di quanto siano mai state, e ciò significa che la portata del dominio della società sull'individuo è smisuratamente più grande di quanto sia mai stata. La nostra società si distingue in quanto sa domare le forze sociali centrifughe a mezzo della Tecnologia piuttosto che a mezzo del Terrore, sulla duplice base di una efficienza schiacciante e di un più elevato livello di vita.¹⁴⁰

Questo alto tenore di vita è uno dei fattori che ha portato alla fine della stagione delle proteste, con la sconfitta dei movimenti rivoluzionari a causa della perdita di interesse nelle cause delle proteste da parte della popolazione davanti al conseguimento di una ricchezza che non ammetteva più alcun tipo di dissenso. È anche la stessa motivazione per cui i protagonisti dei romanzi di Murakami sentono il bisogno di esternare un disagio esistenziale con la violenza e con l'eccesso, contro «una confortevole, levigata, ragionevole, democratica non-libertà [che] prevale nella civiltà industriale avanzata».¹⁴¹ Loro ricercano infatti un modo alternativo di vivere, disillusi dalla società e dal suo funzionamento ma impossibilitati ormai alla protesta attiva. La prospettiva marcusiana si sposa bene con la situazione raffigurata nel primo romanzo di Murakami, verso la fine del “lungo Sessantotto” e una pace sociale imposta dalla nuova opulenza che ben rappresenta appunto una società consumistica che porta con sé un'alienazione sia sociale che individuale. Il protagonista Ryū vive alienato dalla società, che osserva spesso da spettatore esterno, e sente un particolare senso di oppressione nei confronti della città, rappresentazione massima dell'avanzata società consumistica. È un frame teorico che abbiamo incontrato con il caso del *fūkeiron*, in cui si problematizza il rapporto del potere con lo spazio urbano (e non), nel contesto appunto di una società capitalistica avanzata in cui il controllo sull'individuo si estende su ogni ambito sociale. Come sottolineato da Matsuda, uno dei teorici del *fūkeiron*, «the logic of Japanese imperialism or Japanese capitalism has painted over everything so that it appears only as a homogeneous landscape».¹⁴² È dunque impossibile fuggire dal controllo della società e del potere, se non appunto attraverso un'azione estrema come quella di Nagayama oppure mediante il ripiegarsi su sé stessi e su una controcultura decadente come i personaggi di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*. Sono due tipi di comportamento che in qualche modo si completano: da un lato l'azione senza

¹⁴⁰ Herbert MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, “Scienze Sociali”, Torino, Einaudi, 2013 (ed. or. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964), p. 4.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 15.

¹⁴² Cit. in Eugenio DE ANGELIS, “Un'assenza nel paesaggio...”, cit., p.117.

coscienza politica, dunque una violenza fine a sé stessa, dall'altro il rifiuto totale dell'azione a favore di una passività che trova la sublimazione nell'auto-annientamento. Del resto, anche nel primo romanzo di Murakami gli amici di Ryū sono protagonisti di un episodio di violenza ingiustificato nei confronti di una donna incontrata sul treno. La leggerezza e il disinteresse con cui compiono quest'azione, senza alcuna riserva morale, nascondono un rifiuto degli stilemi sociali e l'episodio sottolinea ancora una volta, come ho già notato, la mancanza di un nemico verso cui esternare il proprio disagio. Il protagonista cova però delle speranze sopite, risulta forse il più sfaccettato tra i personaggi del romanzo. Ho già notato come Murakami ponga le imposizioni sociali e la città stessa nell'immagine di un uccello nero, è però interessante come spostati nel reame del sogno le speranze del protagonista e l'azione demiurgica di creazione di una nuova realtà. Nelle proprie fantasie Ryū crea palazzi interi con persone di diverse culture in un clima di condivisione che non sembra essere più possibile nella società consumistica contemporanea, troppo occupata appunto a creare ricchezza e senza spazio per l'umanità e la condivisione. Un simile senso di alienazione è presente nel protagonista di *Kabe no naka no himegoto*, un ragazzo che sta studiando per passare gli esami di ingresso all'Università (più precisamente un *rōnin*, una persona che è stata bocciata all'esame d'ingresso e sta studiando per riprovare l'anno successivo). Anche qui il senso di alienazione è esacerbato dalla piccola abitazione in cui vivono i personaggi del film, frutto di una politica abitativa della città di Tokyo che si proponeva di aumentare i quartieri residenziali trovando una sistemazione alle diverse persone inurbate dalle campagne, che rendevano densamente popolata la capitale. L'exasperazione del giovane deriva anche dal non riuscire a manifestare il proprio disagio nelle lotte politiche che, come mostra una parte del film in cui è presente un articolo di giornale sulla guerra in Vietnam, hanno fallito. L'alienazione e il disagio vengono sublimati nella violenza, prima contro la sorella assaltata quando si sta rivestendo dopo una doccia e poi contro una vicina di casa, che verrà uccisa alla fine della pellicola. Queste scelte non sono fini a loro stesse: vi è una critica diretta o velata all'operato del governo su determinate questioni sociali (ad esempio l'inurbamento) e politiche (l'organizzazione delle Olimpiadi del 1964 o il rinnovo dell'Anpo). Dato l'anno in cui è uscito questo film, è giusto notare come Wakamatsu e Murakami facciano parte di due diverse generazioni, in quanto il primo è nato nel 1936 e il secondo nel 1952. Wakamatsu ha dunque vissuto lo sviluppo della sinistra e le diverse battaglie portate avanti da questa, quando invece Murakami ha vissuto da giovanissimo il periodo del Sessantotto e poi ciò che ne è conseguito. Lo sviluppo del cinema di Wakamatsu è dunque coinciso con i cambiamenti nel fronte delle proteste e come abbiamo visto i suoi film sono anche un documento prezioso su quel periodo. Per Murakami le istanze sessantottine facevano già parte del passato quando ha pubblicato il suo romanzo, ma di queste si sentono gli echi in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* in quanto «the alienation and marginalization of the youth here

need to be understood in the aftermath of the ultimate failure of the anpo protest to block the renewal of the Security Treaty in 1970».¹⁴³ Vi sono dunque motivazioni esistenziali, sociali e politiche dietro all'apatia del protagonista Ryū e dei suoi amici, alla ricerca di un modo per fuggire da questa condizione di insensibilità e riempire il vuoto che il fallimento sociale e politico ha creato dentro di loro. Come abbiamo visto, Wakamatsu affronterà inizialmente questo fallimento in prima persona con *Tenshi no kōkotsu* per poi abbandonare le istanze politiche e rifugiarsi in *pinku* meno impegnati e più convenzionali.¹⁴⁴ Nel romanzo di Murakami è ancor più importante essere a conoscenza del contesto sociale e politico, quello culturale è maggiormente esplicitato nel corso del romanzo (basti pensare all'orizzonte culturale anglofono e alle diverse band musicali citate), però senza una contestualizzazione ci si potrebbe interrogare sul perché i personaggi del romanzo sembrano così persi e sul significato delle loro azioni. La critica al potere ha dunque più sfaccettature: queste esperienze artistiche riportano l'attenzione su una società fragile e disorientata così come lo sono i protagonisti di diversi film *pinku* e dei romanzi di Murakami, tutto questo viene però sottolineato nel contesto di una critica alla società capitalistica e al nuovo modello consumistico avanzato che il Giappone sta inseguendo, simbolicamente presentato al mondo intero in occasione delle Olimpiadi del 1964. Mostrando la fragilità dei loro personaggi, queste esperienze artistiche problematicizzano la strada intrapresa nella modernità giapponese e mettono in discussione il concetto stesso di dopoguerra, in quanto il trauma sopravvive nella società giapponese, anche se sopito. Come ha sottolineato Alexander Zahlten:

Pink Film positioned itself against a model of postwar Japan that claimed a completely new beginning. It was a system that pushed for an efficient and highly regulated sociality integrated into the Cold War system. In contrast, Pink Film insisted on the messy, confusing, and contradictory experience of Japan two decades after the war.¹⁴⁵

Nel caso di Murakami vi è una distanza temporale notevole tra l'uscita del suo primo romanzo e di quello che è considerato il primo film *pinku*, ovvero *Nikutai no ichiba*, precisamente di 14 anni. Non è una differenza trascurabile, tuttavia nelle tematiche di *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* si può notare come vi siano degli elementi riconducibili al discorso critico sul dopoguerra: un'umanità fragile e persa viene direttamente collegata alla presenza statunitense sull'isola e, di rimando, all'influenza

¹⁴³ INOUE Kota, "Postwar Japanese Fiction and the Legacy of Unequal Japan-US Relations", in Rachael Hutchinson, Leith Morton (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, New York, Routledge, 2016, p.162.

¹⁴⁴ Oltre a un possibile cambio di sensibilità da parte del pubblico in seguito alla fine del periodo delle proteste, è doveroso sottolineare come Wakamatsu fu indotto ad abbandonare i temi rivoluzionari dai continui controlli e pressioni da parte della polizia, di cui era vittima a causa della vicinanza con giovani radicalizzati che erano sempre più presenti nello studio della Wakamatsu Production.

¹⁴⁵ Alexander ZAHLTEN, *The End of Japanese Cinema*, cit., p. 3.

della cultura statunitense sui giapponesi. È un tema centrale che ruota intorno alla cultura giapponese dal dopoguerra in avanti, quando la rinascita del Giappone va a coincidere con l'Occupazione militare americana. Se nell'opera di Murakami i personaggi rimangono intrappolati nella perdita di ideali e l'impossibilità di replicare i nuovi valori del consumismo statunitense come propri, in diversi film *pinku* è presente una critica agli Stati Uniti e all'imperialismo portata avanti da un punto di vista politico e culturale.

La prospettiva sociale entro cui opera il cinema *pinku* nel suo primo periodo è quello delle istanze sociali e politiche dei giovani rivoluzionari, per Murakami il fallimento di queste stesse istanze rappresenta il punto di partenza per la costruzione di un immaginario letterario che porterà avanti, in un'evoluzione continua, nel corso del tempo. Il fulcro della critica allo status quo, nonché il collocamento all'interno del mondo letterario in una posizione decentrata rispetto ad altri autori, partono proprio dagli elementi sovversivi del suo primo romanzo. La futura posizione consolidata all'interno del *bundan* e un'osservazione mediata dal tempo trascorso hanno poi permesso all'autore di ritornare al periodo più attivo delle proteste con una visione molto più colorata e gioiosa, anche se non semplicistica, del periodo del "lungo Sessantotto" con *Sixtynine*. Anche qui è presente la critica allo status quo, da una prospettiva attiva e rivoluzionaria, non sconfitta e senza più alcuna prospettiva. Queste esperienze artistiche si oppongono a una visione della società giapponese moderna e materialista e vi pongono come controaltare le esperienze di un'umanità fragile e complessa, ancorata al trauma della Seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra.

Significati e genealogia della violenza

Sono diversi i film *pinku* e le opere di Murakami in cui vi è un costante utilizzo della violenza, a tratti per veicolare un determinato concetto o tematica, in altri casi più strumentale ai fini narrativi e senza reali significati. Questo è soprattutto il caso di alcuni film *pinku*, ancorati a un certo tipo di narrazione a causa dell'ampio successo che questa aveva tra il pubblico. Nel caso di Murakami, l'utilizzo della violenza e il suo significato subiranno una risemantizzazione nel corso del tempo e a seconda dell'opera letteraria, in questo caso mi limiterò alle opere più legate al mio caso di studio. Come ho accennato, sia in diversi film di Wakamatsu che in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* l'alienazione e il senso di sconfitta dei personaggi vengono sublimati nella violenza, rappresentando una critica verso il potere nella presentazione di un trauma non risolto, anzi nascosto e aggirato in nome della crescita economica. Il perpetratore della violenza è solitamente un personaggio maschile, la vittima uno femminile. Nei film di Wakamatsu si può trovare un tropo legato al disordine mentale e al tema della fragilità maschile, declinati in maniera leggermente differente a seconda della pellicola. Come abbiamo visto, in *Taiji ga mitsuryō suru toki* il protagonista soffre di un complesso di Edipo e ricerca

un personaggio femminile di riferimento che ha perso in giovane età, sviluppando però una necessità di controllo che porterà la moglie a fuggire. Da qui la patologia peggiorerà e si abatterà sulla vittima co-protagonista della pellicola, con la quale l'uomo sviluppa un rapporto morboso basato sulla dicotomia violenza/desiderio che spesso ritroviamo quando si rappresenta la sessualità. Caricato anche di significati più sociali e politici, abbiamo visto come il rapporto tra i due figure anche come lo sfruttamento del lavoratore e, più in generale, dell'individuo da parte del potere corporativo. In *Kabe no naka no himegoto* il ragazzo protagonista è un emarginato, un rifiuto della società capitalista basata sulla competizione in quanto studente che non è riuscito a essere ammesso all'Università, dunque bollato da un fallimento che lo costringe a uno status ambiguo in quanto non ancora studente universitario ma neppure lavoratore. L'abitazione in cui risiede assume i contorni di una prigione, sia in quanto condominio asettico e claustrofobico, sia a causa della vita sedentaria del personaggio, che non vediamo mai all'infuori dell'abitazione e raramente dalla sua stanza. Se il personaggio con la cheloide rappresenta il primo dopoguerra giapponese, prostrato dalla sconfitta simboleggiata appunto dalle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki, lo studente racchiude dentro di sé le ambiguità degli anni sessanta e della crescita economica giapponese, in quanto individuo tagliato fuori da questa. La violenza viene indirizzata su due donne che, a loro volta, rappresentano un volto diverso del Giappone: la sorella dello studente una generazione più materialista che sta vivendo il boom economico e non ha mai conosciuto la povertà conseguente alla guerra, l'altra donna rappresenta una generazione profondamente segnata dagli eventi bellici e dal dopoguerra. La frase che questa donna indirizza verso l'uomo con la cheloide, del resto, indica come il Giappone sia ancora ancorato alla ferita della guerra e della povertà, non è dunque il nuovo materialismo a rappresentare il paese ma il trauma del passato che in verità non è mai stato superato. È dunque una violenza simbolica verso due diversi periodi e anche concezioni del Giappone, compiuta da una persona che, in quanto ai margini della società, non si ritrova in nessuno dei due schieramenti. Lui stesso, in ogni caso, rappresenta il trauma irrisolto in quanto individuo ai margini della società e, soprattutto, a causa del trauma psicologico subito che è simbolo di un trauma collettivo rappresentato da una mascolinità fragile e turbata. In *Okasareta hakui* il protagonista, interpretato da Kara Jūrō, indirizza la violenza nei confronti di un gruppo di infermiere in un dormitorio. Diversamente dal protagonista di *Taiji ga mitsuryō suru toki*, non sappiamo nulla del giovane e ben

poco ci viene raccontato durante la pellicola, tuttavia è in un evidente stato psicologico alterato. Anche in questo caso, nel finale il giovane mostra la necessità di una figura materna che trova in una delle infermiere, l'unica che lascerà in vita. In una delle scene finali il giovane giace sul grembo della giovane in posizione fetale in mezzo alle altre infermiere uccise, in una scena a colori che risalta nel contesto del bianco e nero, una pratica che veniva spesso utilizzata nei film *pinku* a causa del basso budget con cui erano prodotti. Nei film di Wakamatsu la violenza non è solo collegata alla psicopatologia, con la conseguente critica al potere che ho precedentemente esposto. La fragilità maschile è rappresentata anche nella violenza che i giovani rivoltosi infliggono alle loro coetanee in film come *Sex Jack* oppure *Seiyūgi* di Adachi. In quest'ultimo, il regista utilizza la violenza per mostrare la distanza che può esistere tra la teoria e la pratica nell'azione rivoluzionaria, prendendosi gioco dei personaggi raffigurati senza porsi né dalla parte dei protagonisti, che foraggiano la rivoluzione senza però metterla in atto, né dalla loro controparte rivoluzionaria, a cui mancano le motivazioni e gli obbiettivi.¹⁴⁶ La violenza contro le ragazze nel contesto studentesco pone l'attenzione sul ruolo delle militanti nei gruppi rivoluzionari, anche nel film *Jogakusei gerira* dove queste sono le protagoniste. La storia dei movimenti rivoluzionari è infatti prettamente maschile, la presenza femminile è spesso citata come accessoria o posta in secondo piano, anche nei casi, come il contesto giapponese, in cui hanno avuto un certa rilevanza. Anche negli ambienti delle proteste, le donne spesso erano costrette ai ruoli di cura che a loro spettavano nella società, oppure venivano sessualizzate. In *Sixtynine* i personaggi sono spesso guidati nelle loro azioni dalla speranza di fare colpo sulle ragazze, tendenzialmente sullo sfondo di una storia al maschile e senza una vera e propria *agency*. La studiosa Ueno Chizuko (1948-), studiosa femminista che ha vissuto i movimenti del Sessantotto, ha sottolineato come le ragazze potessero scegliere soltanto tra due ruoli all'interno del movimento studentesco: «to act the part of a “cutie” and seek male affection or to internalize male values and become an aggressive female leader».¹⁴⁷ In *Jogakusei gerira* le ragazze assumono il ruolo



Figura 14: Il protagonista disteso in posizione fetale a ricreare la bandiera del Giappone imperiale, *Okasareta hakui*, Wakamatsu Kōji, 1965.

di vere leader, dimostrando in parte la tesi di Ueno, a cui Adachi aggiunge la ridicolizzazione dei personaggi maschili, fragili e guidati soprattutto dagli impulsi sessuali. La pellicola di Adachi è

¹⁴⁶ Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain...*, cit., p. 103.

¹⁴⁷ Cit. in Chelsea SZENDI SCHIEDER, *Coed Revolution. The Female Student in the Japanese New Left*, Durham, Duke University Press, 2021, p. 10.

un esempio piuttosto raro di inversione dei ruoli all'interno del movimento, che va a scardinare «the sexist logic that tended to interpret all female political participation as irrational (unlike the male students, who ostensibly acted only according to their grievances and theoretical considerations)».¹⁴⁸ Sono infatti le studentesse a esporre le proprie rimostranze ai dirigenti scolastici e a mostrarsi convinte delle loro idee, ribaltando questa logica sessista mostrando invece studenti più passivi. Una narrazione sessista, d'altronde, è corroborata dalle diverse voci maschili che hanno narrato del Sessantotto: da Ōshima a Murakami i principali artisti a narrare di quegli avvenimenti sono degli uomini, il che ci riporta anche al tema della quasi totale assenza di figure femminili nell'industria cinematografica dell'epoca. Una visione maschile nel campo artistico non ha aiutato a diffondere la lotta femminile nei campus e la storia ha assunto soprattutto una prospettiva maschile. Adachi è riuscito invece a operare un cambio di prospettiva rispetto a molti suoi colleghi e a Wakamatsu stesso, se consideriamo come le donne siano sempre le vittime della violenza o risultino spesso personaggi senza una propria *agency*. Nel caso di Wakamatsu, la violenza perpetrata sulla donna è spesso simbolica del rapporto tra Stati Uniti e Giappone, proponendo una metafora in cui «Japan, once male, now female, [is] seen as helpless and violated».¹⁴⁹ In *Taiji ga mitsuryō suru toki* il protagonista rappresenta il potere dello stato ma anche quello di una potenza imperialista ed economica che opprime uno stato come il Giappone, visto come indifeso. La metafora è più palese nell'opera di Murakami, in quanto sono effettivamente soldati statunitensi a compiere violenza nei confronti delle ragazze giapponesi (a volte anche agli uomini, rompendo il paradigma donna/Giappone). Il complesso rapporto tra i due paesi è esemplificato dal comportamento delle vittime, che spesso sembrano giustificare i soldati statunitensi constatando come siano divertenti le loro feste e come siano persone spassose. Oltre a questi casi, la violenza inflitta e auto-inflitta dai personaggi in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* ha una genesi differente rispetto alla maggior parte dei film *pinku*. La fragilità dei personaggi del romanzo, infatti, non è legata ai problemi di genere (quindi alla fragilità maschile) o alla sopraffazione (se non appunto per il caso dei soldati statunitensi), si collega a una mancanza di valori e a un sentimento di disorientamento che colpisce uomini e donne indistintamente, portandoli all'eccesso. È una violenza spesso compiuta sul proprio corpo e sulla propria psiche, nel tentativo di uscire da una condizione di insensibilità. La fragilità si mostra in questo caso in una condizione di apatia da cui i personaggi tentano di fuggire, un modo di affrontare il tema del trauma e di criticare il potere diverso rispetto alle problematiche psicopatologiche presenti nei film *pinku*. Diverso tempo dopo, nella pellicola *Topāzu*, l'autore tratterà invece in modo più specifico di una élite economica senza alcuna guida morale, personaggi ai vertici della società che concepiscono anche l'amore in modo materialistico e

¹⁴⁸ *Ivi*, p.9.

¹⁴⁹ Alexander ZAHLTEN, "The prerogative of confusion: pink film...", cit., p. 41.

consumistico. Il vuoto di valori si riflette così nella società capitalistica come uno sviluppo dei temi già trattati in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*, riproposti però dal punto di vista di chi queste violenze le perpetua, anche in questo caso nei confronti di personaggi ai margini della società come la protagonista Ai. Se non è l'aspetto economico a relegare la protagonista ai margini, lo è però l'incapacità di adattarsi a una società che la porta a inseguire false speranze e sentimenti vuoti, rendendola «un personaggio che nasce “solo” già dalla prima scena, e che ritroviamo ancora più disperatamente solo nell'ultima, quando nuovamente riempita di una indefinita droga, vaga nel parco nella speranza di ritrovare l'uomo che ha amato».¹⁵⁰ Un personaggio che vive di illusioni, vittima di una violenza simbolica da parte della società che la marginalizza e di una violenza fisica da parte dei suoi clienti, i quali si sentono in diritto di perpetrare questa violenza poiché hanno pagato, quindi proprietari di una merce che reclamano. Il film ci mostra dove è arrivata quella società consumistica che era ancora in divenire in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* e contro cui protestavano i giovani nel “lungo Sessantotto”. Tra i film *pinkeu*, sono soprattutto quelli di Wakamatsu a collegare con consapevolezza la violenza perpetrata dai personaggi alla crescente società capitalista mostrando il trauma irrisolto di un'intera generazione, come già fatto notare in maniera differente da Murakami ma con un simile effetto. Un altro regista importante in questo senso è Takechi Tetsuji, come abbiamo visto un personaggio controverso e outsider del sistema cinematografico.

Nella base di Yokota: *Kuroi yuki* e *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*

Dopo un esordio cinematografico controverso che aveva attirato su di sé diverse critiche, come abbiamo visto Takechi ritornò su un terreno spinoso con *Kuroi yuki*, aizzando contro di sé i censori e trascinando persino l'Eirin in un processo che gli avrebbe garantito pubblicità. Il cinema *pinkeu*, del resto, ha avuto la peculiarità di costruire un discorso critico partendo proprio dalla confusione, sia dei contenuti che delle forme con cui il cinema si esprimeva. In altre parole, gli elementi costitutivi del *pinkeu* sono sia la fragilità e le psicopatologie dei suoi personaggi, sia il modo in cui si pone nei confronti dell'industria cinematografica e del potere. Takechi ha incarnato in pieno le ambiguità del cinema *pinkeu* nonostante i suoi film fossero realizzati, come abbiamo visto, con logiche produttive e distributive differenti. *Kuroi yuki* incarna invece le ambiguità della società e opera una critica al potere simile a quella presente nei film di Wakamatsu: un protagonista fragile e disturbato che incanala la violenza verso chi individua come il proprio carnefice, vittima di impotenza sessuale, in un contesto dove la presenza statunitense è centrale. Il film è ambientato a Fussa, dove è presente la base militare di Yokota, una decina di anni prima degli avvenimenti narrati in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū*. A

¹⁵⁰ Maria Roberta NOVIELLI, Paola SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 189.

differenza dei personaggi raffigurati da Murakami, vissuti quando le proteste stavano ormai scemando, nel film di Takechi i giovani sanno verso chi canalizzare la propria rabbia, li vediamo distribuire volantini per proteste contro l'Anpo. Anche la frustrazione del protagonista è scagliata inizialmente verso un soldato statunitense, indicandoci fin dall'inizio il rapporto complesso con la presenza straniera. Il soldato nero è inoltre rappresentato come poco intelligente e mosso soltanto dai propri istinti più animaleschi: ascolta musica in un bar bevendo alcolici e guardando le ragazze ballare. Anche quando il protagonista lo ferma per strada, il soldato si avvicina abbracciandolo ignorando completamente il pericolo e rimanendo ferito dal coltello che Jiro stava brandendo. Nell'esordio di Murakami i soldati statunitensi appaiono parimenti mossi dai propri istinti, spesso da quelli sessuali, e non rappresentano altro oltre alla materialità e all'istinto. I punti di contatto tra le due opere sono molteplici, a partire dall'incipit. Murakami d'altronde è sempre stato vicino al cinema, tanto che il suo stile di scrittura è stato definito "cinematico".¹⁵¹ Nell'incipit vediamo subito questo aspetto:

Non era il rumore di un aereo. Era il ronzio di un insetto che mi volava dietro l'orecchio. Più piccolo di una mosca, l'insetto mi ha girato per un po' davanti agli occhi, poi è scomparso in un angolo della stanza buia. Sul tavolino bianco rotondo che riflette la luce del soffitto c'è un posacenere di vetro. Dentro si consuma una sigaretta lunga e stretta, sporca di rossetto sul filtro. Sul bordo del tavolo c'è una bottiglia di vino a forma di pera; sull'etichetta è disegnata una donna bionda con un grappolo d'uva in mano, che si riempie la bocca di chicchi. Anche sulla superficie del vino dentro al bicchiere si riflette tremolante la luce rossa del soffitto. Le gambe del tavolino affondano e scompaiono nella lana folta del tappeto. Di fronte c'è un grande specchio. La donna che vi sta seduta davanti ha la schiena imperlata di sudore. Ha allungato le gambe, e si è sfilata le calze nere arrotolandole lentamente.¹⁵²

Come possiamo notare, questo susseguirsi di immagini ci riporta al processo filmico di costruzione di una scena, vuole portare il lettore a immaginarla all'interno della propria mente. La prima frase si collega al luogo in cui è ambientato il romanzo, dove il rumore degli aerei militari è una costante, poi lo scrittore costruisce lo spazio della narrazione fino a presentarci il primo personaggio femminile. *Kuroi yuki* si apre con il rumore assordante degli aerei militari della base statunitense che fanno da sfondo a una scena in cui un soldato nero (lo stesso che verrà poi ucciso da Jiro) giace con la madre del protagonista. A differenza del romanzo di Murakami, qui il contesto è presentato in maniera molto diretta, con il rumore degli aerei che è reale e non invece evocato attraverso il ronzio di un insetto. Inoltre, la presentazione dei personaggi è in un certo modo atipica: siamo portati in *medias res* davanti a un atto sessuale ed è emblematico che nella prima scena in cui compare Jiro stia spiando la sorella,

¹⁵¹ Cit. in Stefano LOCATI, "Giovani inquieti. Gli universi narrativi di Murakami Ryū...", cit., p. 13.

¹⁵² MURAKAMI Ryū, *Blu quasi trasparente...*, cit., p.7.

esattamente come noi spettatori. Il film ci rivela immediatamente la psicologia deviata del protagonista: inerme davanti a ciò che osserva, appare come un personaggio frustrato. In *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* le prime pagine anticipano un senso di claustrofobia e repulsione che ci accompagnerà per tutto il romanzo, oltre a presentarci immediatamente la violenza e l'eccesso (rappresentato spesso dalle droghe) come centrali nell'economia del romanzo. Anche se in modo differente, entrambe le opere ci mostrano personaggi fuori dall'ordine sociale, deviati psicologicamente per motivi diversi: Jiro è inerme, è costretto a osservare la sorella prostituirsi e soffre di un'impotenza che può compensare solo attraverso la violenza fisica. Ryū, come abbiamo visto, si sente schiacciato e ostracizzato dalla società, portato all'insensibilità e all'autoannientamento. Alla base del malessere di questi personaggi vi è l'imperialismo statunitense: in *Kuroi yuki* non risulterebbe necessaria la presenza di un bordello senza i soldati statunitensi e Jiro non avrebbe sviluppato il tipo di psicopatologia che lo porterà a divenire un omicida, in *Kagiranaku tōmei ni chikai burū* la vita dei giovani personaggi ruota intorno ai soldati statunitensi, alle loro feste e ai loro eccessi. La presenza statunitense plasma anche il tessuto urbano con recinzioni di filo spinato e stazioni di trasformazione elettrica, contaminando anche le fantasie del protagonista che annuncia di essersi dimenticato di inserire un aeroporto nella città da lui creata, per poi realizzare che in verità nella sua testa non vi era nulla se non il forte odore di olio. Questo odore collegato alla base statunitense distrugge la fantasia di Ryū su una città perfetta.¹⁵³ Anche se la presenza statunitense sembra compromettere ogni aspetto della vita dei personaggi delle due opere, in entrambi i casi è presente una forma di resistenza al sistema stabilito. In *Kuroi Yuki* dei giovani entrano in un locale chiedendo di firmare una petizione contro il rinnovo dell'Anpo, finiscono però per essere cacciati dalla proprietaria in quanto la maggior parte dei proventi dell'intera cittadina provengono dalla presenza statunitense. Il regista utilizza una realtà locale per mostrare un'ambiguità di portata nazionale, ovvero il complesso rapporto con gli Stati Uniti basato sulla dipendenza economica e culturale del Giappone. Anche nel caso di Ryū e i suoi amici si pone la stessa problematica: nonostante siano vittime dei soldati statunitensi non riescono ad allontanarsi da loro e a criticare apertamente la violenza e i soprusi che subiscono. Possiamo quindi notare la critica di entrambi gli autori verso il rapporto con gli Stati Uniti: Takechi in modo più diretto ridicolizzando i soldati e mostrandone gli aspetti negativi, Murakami con un punto di vista più complesso che, come abbiamo visto, prende in considerazione sia aspetti culturali che geo-politici.

Anche *Kuroi Yuki* rientra tra le pellicole che, trattando della fragilità e delle psicopatologie dei propri personaggi, riporta al trauma del dopoguerra; nello specifico sottolineando il rapporto impari tra Stati

¹⁵³ INOUE Kota, "Postwar Japanese Fiction...", cit., p.163.

Uniti e Giappone, ovvero tra dominatore e dominato. Yokota surge dunque a icona di una modernità ambivalente, basata su un crescente materialismo ma ancorata alla società del dopoguerra.

Conclusioni

Le similarità tra il cinema *pinku* e l'opera di Murakami non si limitano ad alcuni temi isolati, anzi si basano sugli aspetti fondativi dei film più politicizzati del *pinku* e dell'esordio di Murakami, nonché del suo collocarsi all'interno del *bundan*. Abbiamo visto infatti come la confusione fosse un tratto distintivo del *pinku*, la stessa particolarità si può trovare nell'inizio di carriera dello scrittore di Sasebo. Le varie tematiche analizzate ci presentano una visione della società contemporanea che si lega, come ho mostrato, alla critica operata in quegli anni dai giovani rivoltosi e ai movimenti filosofici su cui il Sessantotto si è basato. All'opposizione al potere, le esperienze artistiche che ho presentato accompagnano un'umanità fragile legata all'esperienza del dopoguerra, mostrando come questa non sia ancora stata cancellata nell'esperienza nipponica, anzi ritorni in alcuni luoghi di confine, soprattutto nelle basi militari dove la presenza statunitense crea un legame diretto all'esperienza del dopoguerra e dell'occupazione. In conclusione, la modernità giapponese stava chiudendo la porta sul proprio passato recente e le scorie che questo aveva lasciato, senza elaborare il trauma vissuto dal punto di vista sociale, anzi proponendo un paese trainato da un moderno capitalismo. Le opere che ho analizzato attuano una critica a questo, sottolineando come la narrazione sociale egemone fosse in verità edulcorata dall'azione del governo, in nome della crescita economica.

Conclusioni

In questo elaborato si è cercato di evidenziare gli aspetti in comune tra alcune opere cinematografiche rappresentativi del cinema *pinku* e una selezione di opere di Murakami Ryū, con il fine di analizzare un periodo storico animato e tumultuoso come quello della *Seiji no kisetsu*, caratterizzato dai moti rivoluzionari e da un grande fermento intellettuale e artistico. Ho dunque dedicato l'intero primo capitolo a un'analisi dell'evoluzione dei movimenti di protesta e, soprattutto, alle motivazioni dei giovani studenti, con una presentazione dei principali centri culturali dell'epoca e dello spazio urbano entro cui agivano i giovani. Per quanto non si possa considerare il cinema *pinku* come un'esperienza artistica compatta, ho cercato di presentare gli autori maggiormente collegati con il clima sociale dell'epoca e mostrare le somiglianze a livello tematico con l'opera di Murakami, nel tentativo di analizzare la critica al potere portata avanti da questi. Ho già notato come la maggior parte dei film analizzati siano in un qualche modo delle eccezioni nel panorama del *pinku*, sia per le tematiche che per i metodi di produzione e distribuzione (si veda il caso Takechi), tuttavia è anche necessario sottolineare la carenza di film sopravvissuti di quel periodo, purtroppo andati perduti, che rende un elaborato sull'argomento in un certo modo limitato. Ho comunque cercato di trovare un collegamento tra i film analizzati, uscendo anche dal contesto *pinku* come nel caso di Ōshima, per tentare di dimostrare la vicinanza tra il cinema, il mondo della cultura e le proteste giovanili. L'obiettivo della tesi era dunque quello di fornire il giusto contesto sociale, politico e culturale per poi analizzare più nel dettaglio i temi in comune tra alcuni autori del *pinku* e Murakami. Da questa analisi si evince come artisti con sensibilità e background differenti abbiano individuato in alcuni punti le problematiche del Giappone di quegli anni: il controllo ostensivo del potere, il carattere imperialista degli Stati Uniti e il ruolo assoggettato del Giappone. Il punto su cui mi sono soffermato maggiormente è il modo in cui vengono messi a nudo gli aspetti più controversi della società dell'epoca, in particolare come gli artisti hanno condotto la critica alla narrazione del governo, che vedeva un Giappone in piena ripresa economica e sociale. Contrapporre a ciò immagini concernenti fragilità e psicopatologie, collegandole peraltro all'effetto che l'imperialismo statunitense provoca sugli individui, significa porre una sfida al governo e allo status quo. Anche per questo motivo il *pinku* è stato più volte criticato, fino ad arrivare a un processo giuridico portato avanti per motivi principalmente politici, un'ulteriore dimostrazione di come, in determinati film, la sessualità sia un elemento politico. Se il riconoscimento di certi artisti si fondava proprio sul loro essere dissacranti e ribelli, questo ha anche portato a una radicalizzazione di alcune istanze, che hanno legato una frangia del *pinku* (in particolare le figure di Wakamatsu e Adachi) al movimento studentesco ma hanno anche rappresentato l'elemento di crisi della Wakamatsu Production. Oltre le ambiguità e i limiti del *pinku*, le opere di determinati registi e di Murakami hanno contribuito a far emergere le criticità di un periodo

storico, tentando di rispondere a una crisi di valori legata alla modernità capitalista attraverso opere crude e immediate, che potessero scuotere le persone dal torpore e portarle a interrogarsi sulla società in cui vivevano.

Bibliografia

- ALEKSEYEVA, Julia, ““Self-revolutions of everyday life”: the politics of ATG”, *The Sixties*, 14, 2, 2021, pp. 133-150.
- ALLISON, Anne, “Cutting the Fringes: Pubic Hair at the Margins of Japanese Censorship Laws”, in Alf Hildebeitel, Barbara D. Miller (a cura di), *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, New York, State of New York University Press, 1998, pp. 195-218.
- ANDERSON, Joseph L., RICHIE, Donald, *The Japanese Film – Art & Industry*, Princeton, Princeton University Press, 1959.
- ATKINS, E. Taylor, E. Taylor ATKINS, *Blue Nippon. Authenticating Jazz in Japan.*, Durham e Londra, Duke University Press, 2001.
- AUGÉ, Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009 (ed. or. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992).
- BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La Narrativa Giapponese Moderna e Contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.
- CASSEGÅRD, Carl, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Kent, Global Oriental, 2007.
- CATHER, Kirsten, “Policing the Pinks”, in Abè Mark Nornes (a cura di), *The Pink Book. The Japanese Eroducton and its Contexts*, Kinema Club, 2014, pp. 93-147.
- CATHER, Kirsten, *The art of censorship in postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2012.
- DE ANGELIS Eugenio, *TERAYAMAGO. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Dipartimento delle arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2018.
- DE ANGELIS Eugenio, “Un’assenza nel paesaggio. Governamentalità e commodificazione in A.K.A. Serial Killer”, *Ca’ Foscari Japanese Studies*, 21, 7, 2023, p.113-128.
- DEL CORONA, Marco, “L’altro Murakami”, *Corriere della sera*, 12 maggio 2019, pag.30.
- DIALOT-BUL, Michal, “The Formation of ‘Youth’ as a Social Category in Pre-1970’s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures”, *Social Science Japan Journal*, 17, 1, 2014, p.41-58.
- FURUHATA Yuriko, Returning to actuality: fūkeiron and the landscape film, *Screen*, 48, 3, 2007, pp. 345-362.

- FURUHATA Yuriko, “The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event”, in Abè Mark Nornes (a cura di), *The Pink Book. The Japanese Eroduction and its Contexts*, Kinema Club, 2014, pp. 149-180.
- GUARNÉ, Blai, DE VARGAS, Ferran, “Japan’s long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt”, *The Sixties*, 14, 2, 2021, pp. 121-132.
- HAZELZET, Arjan, WISSINK, Bart, “Social Networks in ‘Neighbourhood Tokyo’”, *Urban Studies*, 49, 7, 2012, pp. 1527-1548.
- HIRANO Kyōko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945-1952*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1992.
- INOUE Kota, “Postwar Japanese Fiction and the Legacy of Unequal Japan-US Relations”, in Rachael Hutchinson, Leith Morton (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, New York, Routledge, 2016, pp. 154-166.
- IOKIBE Makoto, MINOHARA Tosh, *The History of US-Japan Relations: From Perry to the Present*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017.
- JEE, Kuro Dalai, *Anarchy of the Body. Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan.*, Lovanio, Leuven University Press, 2023.
- KAPUR, Nick, *Japan at the Crossroads. Conflict and Compromise after Anpo*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.
- KAPUR, Nick, “The Japanese Student Movement in the Cold War Crucible, 1945-1972”, *The Asia-Pacific Journal*, 20, 14, 2022, pp. 1-25.
- KLEMM, Alexander J., “Memories of a High School rebel: Ryū Murakami’s Sixty Nine”, *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, 5, 2, 2011, pp. 53–62.
- KOKUBUN Yutaka, “The University Problem”, in Stuart J. Dowsey (a cura di), *ZENGAKUREN: Japan’s Revolutionary Students*, Berkeley, The Ishi Press, 1970, pp. 100-135.
- LOCATI, Stefano, “Giovani inquieti. Gli universi narrativi di Murakami Ryū e Iwai Shunji tra letteratura e cinema”, *Elephant & Castle*, numero speciale SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE. PROSPETTIVE TRANSMEDIALI PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA, a cura di Giacomo Raccis, 2016, pp. 5-30.
- MACK, Edward, “Accounting for Taste: The Creation of the Akutagawa and Naoki Prizes for Literature”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 64, 2, 2004, pp. 291-340.
- MARCUSE, Herbert, *L’uomo a una dimensione*, “Scienze Sociali”, Torino, Einaudi, 2013 (ed. or. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964).

- MURAKAMI, Ryū, *Blu quasi trasparente*, trad. di Bruno Forzan, Roma, Atmosphere Libri, 2020.
- MURAKAMI Ryū, “La forza rigeneratrice della musica, del cinema e delle relazioni interpersonali,” intervista di Shimizu Yoshinori e Gianluca Coci, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 88-89.
- MURAKAMI Ryū, *Murakami Ryū Eiga Shōsetsushū* (Raccolta di racconti sul cinema di Murakami Ryū), Tokyo, Kōdansha, 1995.
- 村上龍, 村上龍映画小説集, 東京, 講談社, 1995.
- NAGAI, Tatsuo, DANLY, Robert Lyons, “The Nutcracker”, *The Kenyon Review*, 6, 1, 1984, pp. 13-20.
- NETTLETON, Taro, “Shinjuku as site: *Funeral Parade of Roses* and *Diary of a Shinjuku Thief*”, *Screen*, 55, 1, 2014, pp. 5-28.
- NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001.
- NOVIELLI, Maria Roberta, SCROLAVEZZA, Paola, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2012.
- OGUMA Eiji, “Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil”, *The Asia-Pacific Journal*, 13, 12, 2105, pp. 1-27.
- PERWEIN, Christian, “Transnational Japanese – American ambiguities in select works of Murakami Ryū”, *Nanzan review of American studies*, 40, 2018, pp. 3–21.
- SHARP, Jasper, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Godalming, Fab Press, 2008.
- SHIMBORI Michiya, BAN, T., KONO, K. et al. Japanese student activism in the 1970s. *Higher Education* 9, 1980, pp. 139-154.
- SHINBO Kunihiro, Kagiranaku tōmei ni chikai burū Sabukaruchā shōsetsu ka suru shōsetsu, in *Murakami Ryū Tokushū*, Gakutōsha, Tokyo, 2001, pp. 150-156.
- STEINHOFF, Patricia G., “Kidnapped Japanese in North Korea: The New Left Connection”, *The Journal of Japanese Studies*, 30, 1, 2004, pp. 123-142.
- STRECHER, Matthew, (R)evolution in the Land of the Lonely: Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity, *Japanese Studies*, 28, 3, 2008, pp. 329-344.
- SZENDI SCHIEDER, Chelsea, *Coed Revolution. The Female Student in the Japanese New Left*, Durham, Duke University Press, 2021.
- TAGUCHI Randy, Murakami Ryū san no koto, in *Murakami Ryū Tokushū*, Gakutōsha, Tokyo, 2001, pp. 34-37.
- TŌRU Mitsui, *Popular Music in Japan. Transformation Inspired by the West*, New York, Bloomsbury Academic, 2020

TOSCANO, Alberto, HIRASAWA Go, “Walls of Flesh: The Films of Kōji Wakamatsu (1965–1972)”, *Film Quarterly*, 66, 4, 2013, pp. 41-49.

TURIM, Maureen, *The Films of Ōshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley, University of California Press, 1998.

YOMOTA Inuhiko, *What is Japanese Cinema? A History*, New York, Columbia University Press, 2014

YOSHIKUNI Higarashi, *Japan 1972. Visions of masculinity in an age of mass consumerism*, New York, Columbia University Press, 2021.

ZAHLTEN, Alexander, “The prerogative of confusion: pink film and the eroticization of pain, flux and disorientation”, *Screen*, 60, 1, 2019, pp. 25-45.

ZAHLTEN, Alexander, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham, Duke University Press, 2017.

Sitografia

DAVID Pilling, *Ryū Murakami*, in “Financial Times”, 2013, <https://www.ft.com/content/05a447e8-263e-11e3-8ef6-00144feab7de>, 03-01-2024.

JASPER Sharp, *Masao Adachi*, in “Midnight Eye”, 21 Agosto 2007, <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi/>, 03/04/2024.

JOSEPH George, *The future of Japan is ‘Very Dark’, says Ryū Murakami*, in “Vice”, 2013, <https://www.vice.com/en/article/vdyw9d/ryu-murakami-about-north-korea-and-the-future-of-japan>, 29-12-2023.

RALPH McCarthy, *Ryū and me*, in “Kyoto Journal”, 2011, <https://www.kyotojournal.org/conversations/ryu-and-me-2/>, 29-12-2023.

Statistics, in “MEXT”, 2013, <https://www.mext.go.jp/en/publication/statistics/title01/detail01/1373636.htm#02>, 26, 01, 2024.

Zunō Keisatsu I, in “K-Screw’s Website”, 2007, <http://kscrew.web.fc2.com/index.html>, 08, 02, 2024.

Indice immagini

Figura 1: Evoluzione demografica della città di Tokyo.

Da: <https://web.archive.org/web/20130810005806/http://www.metro.tokyo.jp/ENGLISH/PROFILE/overview03.htm> (URL consultato in data 25/01/2024).

Figura 2: Kara Jūrō (in mezzo) e la sua troupe in mezzo a una folla di curiosi. A sinistra vestito di nero il protagonista del film, Yokoo Tadanori.

Da: *Shinjuku Dorobō Nikki*, Ōshima Nagisa, 1969

Figura 3: I rivoltosi avevano assunto tratti ben definiti e riconoscibili: l'elmetto, il viso coperto e bastoni di legno.

Da: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Kanda_Quartier_latin19680621-2.jpg (URL consultato in data 07, 02, 2024)

Figura 4: Immagine di copertina dell'album *Zunō Keisatsu I*.

Da: <https://www.amazon.it/Zunou-Keisatsu-1/dp/B006OA1PM2> (URL consultato in data 08, 02, 2024)

Figura 5: Ishihara Yūjirō e l'attrice Kitahara Mie (1933-) in una scena di *Kurutta Kajitsu*. Dopo questo film collaboreranno diverse volte, per poi sposarsi nel 1960.

Da: *Kurutta kajitsu*, Nakahira Kō, 1956.

Figura 6: Locandina di *Nikutai no ichiba* che risalta i temi della violenza e della sessualità. In alto si può leggere "Giochi pericolosi della Beat generation", sul solco segnato dalla taiyōzoku riguardo a film sui giovani e per un pubblico giovane.

Da:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Weekly_Tokushu_Jitsuwa_8MAR1962.png (URL consultato in data 29, 02, 2024)

Figura 7: copertina di *Hakujitsumu* in cui vi è una certa attenzione alle violenze sulla protagonista. Questa è una pellicola cara a Takechi, il quale avrebbe poi diretto un remake e un seguito negli anni ottanta.

Da: https://www.imdb.com/title/tt0058173/mediaviewer/rm3621081600?ref=ttmi_mi_all_pos_5 (URL consultato in data 09, 03, 2024)

Figura 8: Shizue corre nuda lungo il perimetro della base di Yokota.

Da: *Kuroi Yuki*, Takechi Tetsuji, 1965

Figura 9: I due amanti sotto sotto un poster di Stalin.

Da: *Kabe no naka no himegoto*, Wakamatsu Kōji, 1965

Figura 10: I protagonisti vestiti con uniformi militari tra le strade di Shinjuku.

Da: *Seiyuugi*, Adachi Masao, 1969

Figura 11: Yasuko diviene parte del paesaggio ripreso dall'alter-ego di Motoki.

Da: *Tokyo sensō sengo hiwa*, Ōshima Nagisa, 1970

Figura 12: La copertina di Anywhere ripropone elementi dell'immaginario hippie quali la nudità e i capelli lunghi. I giovani in sella alle Harley Davidson ricordano anche il film Easy Rider, iconica pellicola del 1969.

Da:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Anywhere_%28Flower_Travellin%27_Band_album%29#/media/File:Anywhere_\(Flower_Travellin'_Band_album\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Anywhere_%28Flower_Travellin%27_Band_album%29#/media/File:Anywhere_(Flower_Travellin'_Band_album).jpg), (URL consultato in data 24/04/2024)

Figura 13: La protagonista Ai cammina di fretta nel mezzo di grattaceli e uffici lavorativi, quasi a voler scappare dalla città.

Da: *Topāzu*, Murakami Ryū, 1992

Figura 14: Il protagonista disteso in posizione fetale a ricreare la bandiera del Giappone imperiale.

Da: *Okasareta hakui*, Wakamatsu Kōji, 1967