



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

## Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Frammenti di follia quotidiana Disagio sociale e devianze comportamentali nel cinema giapponese contemporaneo

### **Relatore**

Ch. Prof.ssa Maria Novielli

### **Correlatore**

Ch. Prof.ssa Paola Scrolavezza

### **Laureando**

Chiara Pallini

Matricola 820600

### **Anno Accademico**

**2012 / 2013**



## 要旨

あらゆる先進社会と同様に、日本の社会学的な文学もメディアも、特別な時代に絡んだカテゴリや個人の分類に従って社会をよく分けている。事例としては、オタクやひきこもり、フリーターやニートというカテゴリ等が挙げられる。研究者は、ある時期の社会的な利害と状況、文化的な不安等に応じて、別々のカテゴリを分析の焦点として勉強することになる。特に、ある社会の側面、例えば事件と犯罪記事に関係する面が「有害」や「問題あり」と解釈された場合に、その側面と接点を持っているカテゴリの構成員も「逸脱する者」と定義されてしまうようである。そのように、正常性の規準から逸脱することで、「社会問題」が正常な社会の範囲を規定すると共に、その範囲の中に結束を維持する上での危険の象徴として考えられている。

この論文の各章は、特定の社会問題の進化を切り出し、その問題を主要な主題として論じている映画を紹介し、分析を加えている。本論文は6章に分かれている。

第1章では、日本によく関連づけられる自殺、特に若者のグループ自殺をテーマに展開する。また、その話題に関する園子温の『自殺サークル』という映画を紹介する。監督は現代における真のコミュニケーション不足や技術競争、順応主義や消費促進がどのように自殺の問題に結んでいるかを表現している。

第2章では、漫画とアニメに夢中なオタクと呼ばれる人々のカテゴリがテーマとなっている。なぜなら、1980年代の終わりから、オタクに関係する犯罪事件が発生し、そのカテゴリが背徳的な若者のイメージと結び付けられ、青少年の問題として考えられ始めたそうだからである。特にその点について、『オールナイトロング3・最終章』を通じて松村克弥はオタクと呼ばれる若者の精神障害と孤独感が暴力と殺人に導けるという極端な見解を提示しており、この章ではその映画を分析する。

第3章は、ストーカー問題に焦点を当てる。また、現代の社会生活において、個人の身元の危機がどのようにもたらされるかというテーマについてもである。及川中の『東京伝説・蠢く街の狂気』というタイトルがよく表現するように、東京の街の迷路のような構造は、深い疎外の起源を反映している。その疎外の故に個人の身元があいまいに見え、多くのファセットに迷ってしまうことをこの章では記述する。特に、この章で表わされているように、及川はオタクのイメージを改定しながら、ある女性の強迫観念にとらわれている狂気のストーカーの主人公を作っていた。

第 4 章は、主に女性に關係するレイプという痛ましい問題についてであり、レイプに關する多義性の法律だけではなく、被害者に消えないような不純の傷跡が押されたことから、日本ではその犯罪が特定の含蓄を取ることを説明している。石井隆は『フリーズ・ミー』に通じて、レイプされた女性が我慢できない絶望と寂しさのため、安心できると思っており、強姦犯人の殺人を起こしてしまうという話を映画にし、その映画をこの章で紹介する。

第 5 章は、児童虐待に引き起こした心理的な衝撃を検討し、そのようなトラウマに苦しんだ麻美という主人公の体験を描写した三池崇史の『オーディション』を扱う。特に、三池の映画の両方の登場人物は、他の人の愛だけを求めるが、お互いに意図を曲解してしまう。最後に観客は、麻美が持っている愛の概念が、苦悩の幼年期中に取り返しがつかないほど歪んでしまったものであるということを理解することになる。

最後の章の論題は、「いじめ」という、日本の学校組織の大変な癌であり、1980 年代から教育改革を通じて取り組まれた青少年の問題である。そのテーマについての映画としては、井上靖雄の『隣人 13 号』を扱う。中高生の際にいじめられた男の精神の中に、どのようにして異常なまでに乱暴で復讐心が強い二重人格が生まれ、優位に立ったかを表現している。特に、この最後の章で解説するように、そのほかの人格の唯一の目的は、学生時代に自分を苦しめたいじめっ子に、流血の雪辱を遂げることである。

この 6 本の映画の共通点としては、その全てで人格の変化が引き起こされており、暴動、殺人、自殺をもたらすような複雑な個人的な体験をした人物のストーリーが表現されていることが挙げられる。また、その人物を「異常」にする突然の狂いと怒りの爆発は、実際はそのラベルを与えた社会の力学から生じたものであるということも共通点である。

このような映画は、その時期の社会問題に関して抱いた重要な心配や不安を極端な形で具体化したと考えられている。その上、この論文で分析された 6 本の映画は異なる問題に対して、批判的な見解を提供するだけではなく、本当の解決を否定したり、あいまいな解決を暗示したりするものとも言える。そのようなアプローチは、社会問題を解決するための日本の当局の能力を信用していないことを示唆しているようである。

## *Indice*

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1 - QUANDO IL SUICIDIO VA DI MODA.....	11
CAPITOLO 2 - DALLA PASSIONE ALLA VIOLENZA.....	39
CAPITOLO 3 – I LABIRINTI DI UNA MENTE OSSESSIVA.....	55
CAPITOLO 4 – UNA GABBIA DI SILENZIO.....	70
CAPITOLO 5 – DA INNOCENZA VIOLATA A VIOLENZA INNOCENTE.....	84
CAPITOLO 6 – IL TRAUMA RITORNA DALLA PORTA ACCANTO.....	101
CREDITS.....	122
BIBLIOGRAFIA .....	128
APPENDICE – IL FENOMENO DELLO HIKIKOMORI.....	134
GLOSSARIO.....	145

# ***Introduzione***

## *Il concetto di Nihonjinron*

Prima di esporre più nello specifico quale sarà il contenuto di questa tesi, ritengo sia importante introdurre il concetto di *Nihonjinron*, poiché legato strettamente all'interpretazione che influenza la quasi totalità degli studi relativi al Giappone. Col termine *Nihonjinron*, letteralmente 'discorsi sull'identità giapponese' o 'discorsi sulla "giapponesità"', si riassume 'sotto un [solo] genere ogni opera [...], saggio occasionale o articolo di quotidiano che tenta di definire la specificità unica di ciò che è giapponese'.<sup>1</sup> Lo stesso vocabolo 'unico' suggerisce subito la natura essenzialmente mistificante di questo discorso, che sfocia nella ricerca di ciò che è strano ed enigmatico proprio a causa del suo fascino. Tuttavia, la stessa definizione di come i giapponesi siano 'unici' 'richiede implicitamente un modello di paragone che si opponga – cioè, l'Occidente, nei confronti del quale la natura *sui generis* di ciò che è giapponese è messa in rilievo'.<sup>2</sup> Dunque, come appare evidente, questi discorsi nascono e si sviluppano spesso partendo da un punto di vista occidentale ed orientalista, hanno origine cioè come discorsi di contrasto tra due poli concepiti a priori come opposti, andando così a costituire, allo stesso tempo, dei *Seiyōron*, cioè dei 'discorsi sull'Occidente'.

Nonostante ciò, è comunque importante notare come questo genere abbia posto l'accento su un modo di pensare, su un'ideologia del sentimento culturale ed etnico, che ha influenzato non solo la maniera in cui gli occidentali discutono e analizzano tutto ciò che è giapponese, ma anche il modo in cui generazioni di giapponesi percepiscono se stessi e si presentano agli altri<sup>3</sup>, producendo una maggioranza di pubblicazioni che tratta di questa 'unicità della giapponesità'. L'esempio forse più lampante di questo tipo di argomentazione è costituito dal 'modello di gruppo' della società giapponese, che rimane la più influente struttura d'interpretazione del suo contesto sociale, presentandolo come 'estremamente omogeneo, con solo alcune e limitate variazioni interne [...]'. In realtà il Giappone non presenta differenze fondamentali, rispetto ad altri paesi, a livello di stratificazioni e di cambiamenti interni alla propria struttura sociale, benché alcune delle sue manifestazioni specifiche e forme concrete possano essere in contrasto con quelle delle società occidentali'.<sup>4</sup> Ciononostante, la quasi totalità dei testi da me consultati è caratterizzata da questa

---

<sup>1</sup> DALE, Peter, *The Myth of Japanese Uniqueness*, Oxford- London, Nissan Institute, Croom Helm, 1986, p. 14

<sup>2</sup> Ibid., p. 30

<sup>3</sup> Ibid., p.15

<sup>4</sup> SUGIMOTO, Yoshio, *An introduction to Japanese Society*, New York, Cambridge University press, 2002 (I ed. 1997), pp. 2-5

visione del Giappone come di un paese fortemente comunitaristico in cui il concetto di collettività si oppone fortemente (ancora oggi) al concetto occidentale di individualismo.

In generale, come afferma il sociologo Sugimoto Yoshio (2002:4), ‘la lista di pubblicazioni che mira a definire la società giapponese con una singola parola chiave è apparentemente infinita e, benché gli specifici appellativi siano inevitabilmente diversi, l’impulso riduttivo rimane invariato’. È dunque importante tenere presente come i concetti fondamentali e stereotipati del *Nihonjinron*, ossia ‘orientamento di gruppo, collaborazione reciproca, armonia interna al gruppo, senso di unità con la natura, egualitarismo e uniformità razziale’, continuano a caratterizzare e ad influenzare molti dei tentativi di analisi della società e della cultura giapponese anche negli anni novanta e duemila<sup>5</sup>, fino ad arrivare ai giorni nostri, come si evince anche leggendo questa tesi, che rielabora documenti che in gran parte adottano questo tipo di approccio.

### *Cosa si intende con ‘problemi sociali’?*

È evidente come in Giappone, così come in ogni altra società avanzata, sia la letteratura sociologica che i media abbiano spesso diviso la società in categorie, in tipologie di individui, ciascuna legata ad un particolare periodo storico. Se per esempio negli anni ottanta l’attenzione era puntata sugli ‘assenteisti scolastici’, gli anni novanta hanno visto l’interesse generale spostarsi verso gli *otaku* (traducibile come ‘nerd’), i *parasite singles* e i *freeters* (giovani che accettano solo lavori saltuari). Agli inizi del nuovo millennio, invece, sono salite alla ribalta figure come gli *hikikomori* (reclusi sociali) e i NEET<sup>6</sup>. Dunque, sulla base degli interessi, del contesto sociale e delle ansie culturali del momento, il fulcro delle analisi degli studiosi sembra spostarsi da una categoria all’altra, creandone di nuove ma riprendendone e rivalutandone anche di vecchie, inserendole successivamente all’interno dei maggiori dibattiti nazionali, spesso legati ad incidenti e ad episodi di cronaca, dei quali le caratteristiche delle singole categorie finiscono per costituire una spiegazione.

In particolare, quando determinati aspetti della società sono interpretati come in qualche modo dannosi o ‘problematici’, i membri delle categorie ad essi legati vengono definiti ‘disfunzionali’ o ‘devianti’. Tuttavia, come afferma Becker<sup>7</sup>, ‘deviante è colui al quale tale etichetta è stata applicata con successo; un comportamento deviante è un comportamento che la gente definisce tale’. In questo senso, proprio perché deviano da ciò che è considerato ‘normale’, i ‘problemi sociali’ possono essere considerati ‘simboli di [...] pericolo che funzionano sia per delineare i limiti sociali

---

<sup>5</sup> Ibid., p.17

<sup>6</sup> NEET è l’acronimo di “Not in Education, Employment or Training”, e si riferisce alla categoria di persone tra i 15 e i 34 anni che non sono impegnati in nessuna attività scolastica o lavorativa.

<sup>7</sup> BECKER, Howard, S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, 1963, p.9

sia per mantenere la coesione all'interno di questi limiti'.<sup>8</sup> E dunque, all'interno della sfera convenzionale delle azioni e dei discorsi pubblici, ci si riferisce a queste dinamiche come a dei 'problemi'.

In Giappone, la maggior parte dei 'problemi sociali' segue, nella propria evoluzione, dei passaggi prevedibili: la 'scoperta' e la definizione; la produzione di statistiche che sembrano mostrare un concreto aumento dell'incidenza del fenomeno; la realizzazione di contromisure; i progressivi controllo e scomparsa del problema. E in particolare, tra tutti i problemi, sono quelli legati alla sfera dei giovani ad attirare maggiormente l'attenzione all'interno dei discorsi degli esperti (come vedremo per gli *shinjinrui* nel paragrafo seguente), proprio perché questi sono un gruppo liminale, a cavallo tra l'infanzia e l'età adulta, e vengono quindi considerati agenti instabili che, necessitando ancora di un'educazione che li renda dei corretti membri della società in tutto e per tutto, sono in grado di minacciare l'ordine stabilito.<sup>9</sup>

Come verrà descritto nei capitoli successivi, tali 'problemi' nascono solitamente come scoppi improvvisi di preoccupazione e ansia sociali, innescati da particolari episodi e seguiti da affermazioni di opinionisti di vario tipo, che fomentano il panico generale introducendo rischi e pericoli che determinati gruppi o categorie potrebbero creare. Tali opinionisti includono i media, istituzioni private, gruppi di interesse come le associazioni dei genitori o istituti di medicina e assistenza, figure politiche di spicco e il governo. Allo stesso tempo, anche particolari tendenze politiche e socio-economiche possono influenzare il modo in cui i 'problemi sociali' vengono considerati e affrontati.

Vorrei quindi evidenziare che, all'interno di questa tesi, parlerò di fenomeni quali il suicidio, lo stupro, il bullismo e lo stalking riferendomi ad essi come 'problematiche sociali', poiché di fatto essi rappresentano dei veri e propri problemi, avendo comunque una base concreta e provocando situazioni di disagio, violenza e a volte anche delle vittime. Tuttavia, vorrei sottolineare anche come l'evoluzione di queste dinamiche dal punto di vista sociologico, le statistiche relative al numero dei casi, i tentativi di risoluzione, e la loro percezione in generale, siano profondamente influenzati dal particolare contesto storico-culturale in cui esse sono sorte e sono state prese in considerazione.

### *Shinjinrui*

Per rendere più comprensibile l'importanza delle sopracitate categorie in cui i sociologi tendono ad inserire gli individui che condividono tra di loro particolari caratteristiche, ne introdurrò ora una di particolare rilievo, quella degli *shinjinrui*, sulla quale i sociologi giapponesi hanno

---

<sup>8</sup> TOIVONEN, Tuukka e IMOTO, Yuki, "Making sense of youth problems", in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012, p.6

<sup>9</sup> Ibid., pp.17-18



concentrato i loro dibattiti nel corso degli anni novanta. Possibili traduzioni di *'shinjinrui'* possono essere 'nuova generazione' o 'nuova razza' ma, in particolare, vorrei riportare l'espressione con cui Sugimoto (2002:75) si riferisce a questo gruppo sociale, cioè 'generazione della prosperità'. Come infatti spiega il sociologo, con *shinjinrui* si indica la parte della popolazione giapponese nata tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni settanta, e che dunque ha vissuto la propria gioventù a cavallo tra gli anni settanta e novanta, caratterizzati da un ambiente risultante dal successo economico giapponese ottenuto a partire dal periodo di ripresa dopo la guerra e incrementato a partire dalla fine degli anni sessanta insieme alla crescente globalizzazione, fino ad arrivare alla recessione degli anni novanta. Questa generazione non ha alcuna esperienza del conflitto bellico e del periodo di povertà che l'ha seguito, essendo cresciuta in un momento in cui il Giappone aveva già raggiunto una posizione importante nella comunità internazionale, sviluppando una società caratterizzata da consumismo, automatizzazione della vita e rivoluzione nei metodi di informazione, nonché da un orientamento verso valori postmoderni. Il Giappone di questi giovani è sempre stato ricco e prospero, e quindi valori come il duro lavoro, la devozione alla ditta e al paese, e il sacrificio presente in vista del futuro sono concetti a loro sconosciuti. Questa generazione condivide lo "scopo di differenziarsi", che spinge [questi ragazzi] a possedere beni di lusso e servizi che diano loro la sensazione di essere diversi dalle altre persone'. Poiché ne hanno la possibilità finanziaria, viaggiano spesso all'estero, soprattutto in America, e sono cultori della "bella vita". Lontani dal concetto dell'etica del lavoro tipico delle generazioni che li hanno preceduti, possono permettersi il lusso di scegliere il lavoro che più aggrada loro, e spesso passano con leggerezza da un impiego all'altro alla ricerca di quello che sarà in grado di assicurare maggiormente la loro continua ricerca di divertimento. Sia le loro relazioni sociali che la loro cultura di massa sono influenzate da media elettronici, e dunque questa generazione 'da per scontato che le incessanti innovazioni nell'ambiente dell'informazione costituiscano parte integrante della propria realtà quotidiana'. (Sugimoto; 2002:76)

Gli *shinjinrui* sono tuttavia caratterizzati anche da un disinteresse verso il progresso e l'impegno politico. Come afferma Sugimoto (2002:76-77):

A differenza delle generazioni precedenti, la generazione della prosperità non è interessata ad ottenere conoscenze rivolte al progresso della società o ad avere successo nel mondo aziendale. Né è interessata ad organizzare un movimento rivoluzionario per combattere l'ingiustizia dell'ordine vigente. Per questi giovani i temi dominanti sono il divertimento, il gioco, l'evasione, l'esitazione, l'anarchia e la differenziazione schizofrenica, in contraddizione con la rigidità, la calcolabilità, la lealtà, la stabilità, la gerarchia, e l'integrazione paranoica della società moderna.

Con l'emergere e l'imporsi di questa generazione, per la quale interessi privati, comodità individuale e gratificazione istantanea sembrano avere la priorità rispetto ad interessi pubblici quali sostegno della nazione e spirito civico, molti studiosi e sociologi si sono interrogati sulle cause e sulle possibili evoluzioni di questo fenomeno, e sono giunti a guardare con preoccupazione e diffidenza la fascia giovanile in generale, sulle cui spalle era posto il futuro del Giappone del ventunesimo secolo. Si sono dunque sviluppati studi specifici su quelli che sempre più venivano identificati come 'problemi sociali giovanili', tentando anche di proporre soluzioni per 'guarire' questa gioventù considerata, a vari livelli, 'anomala' e 'disfunzionale'.

### *Struttura e contenuti*

Questa tesi sarà strutturata in modo da introdurre, per ciascun capitolo, l'evoluzione di una particolare problematica sociale, seguita dalla presentazione e dall'analisi di un film che ha trattato questa problematica come tema principale. Gli argomenti affrontati comprendono principalmente il suicidio, la crisi del concetto di famiglia, l'isolamento sociale o *hikikomori*, la cultura *otaku* e la percezione del pericolo insito nell'alienazione di coloro che ad essa si appassionano, lo stalking, lo stupro, l'abuso dei minori e il bullismo.

In particolare, il primo capitolo sarà dedicato al suicidio, cui il mondo giapponese è spesso associato, e in particolare al suicidio di gruppo, soprattutto tra i giovani, che il regista Sono Shion, nel suo *Suicide Club*, sembra rappresentare come strettamente connesso alla mancanza di una vera comunicazione tra individui, fomentata dalla corsa alla tecnologia, dal conformismo e dal consumismo che caratterizzerebbero la società giapponese contemporanea.

Il secondo argomento presentato sarà quello della categoria sociale denominata *otaku*, gli amanti dei fumetti e dell'animazione che sono stati legati, a partire dalla fine degli anni ottanta, all'immagine di una gioventù deviata e perversa, anche a causa di alcuni episodi di cronaca che li riguardavano. Con *All Night Long 3 – The Final Chapter* il regista Matsumura Katsuya propone una visione estremizzata di come l'alienazione e la solitudine di questi giovani possa sfociare nella violenza e nell'omicidio.

Sempre rielaborando la figura dell'*otaku*, ma trasformandola in quella di uno spietato stalker, Oikawa Ataru in *Tokyo Psycho* descrive le folli azioni di un uomo divorato dal desiderio di avere solo per sé l'oggetto della sua ossessione, una vecchia compagna di scuola, mostrando come la struttura della città di Tokyo possa costituire l'origine e lo specchio di una profonda alienazione a causa della quale il concetto della propria identità appare sempre più confuso, sfocato, fino a perdersi in mille sfaccettature. Questa crisi dell'individuo e il crimine dello stalking costituiranno dunque la materia principale della terza sezione di questa tesi.

Il quarto capitolo introdurrà una problematica sociale legata soprattutto al mondo femminile, cioè quella dello stupro, che in Giappone assume delle connotazioni particolari a causa sia dell'ambiguità della legislazione in materia, sia per la cicatrice di impurità che marchia indelebilmente la vita delle vittime. E Ishii Takashi racconta in *Freeze Me* come la disperazione e la solitudine che accompagna una donna violentata possano condurla, pensando di trovare la pace, all'omicidio dei suoi aggressori.

Vittima e “carnefice” del film che verrà descritto nel quinto capitolo, cioè *Audition*, dell'ormai celebre anche in Occidente Miike Takashi, è sempre una donna, Asami. Esplorando il tema del trauma che l'abuso dei minori provoca su una mente ancora fragile, Miike racconta la storia di Asami e Aoyama, due personaggi che non riescono a comprendersi a fondo, ma che desiderano entrambi la stessa cosa, l'amore dell'altra persona, benché, come vedremo, l'idea di amore della donna sia stata deviata irrimediabilmente durante la sua infanzia travagliata.

L'ultimo argomento è il bullismo, o più precisamente l'*ijime*, piaga delle scuole giapponesi che ha costituito uno dei problemi giovanili principali su cui si è concentrata, soprattutto a partire dagli anni ottanta, la riforma del sistema scolastico, ma che purtroppo imperversa tutt'ora. Nella mente del protagonista del film *Rinjin jūsangō (The Neighbor No. Thirteen)* di Inoue Yasuo, segnata dal trauma dell'*ijime* subito a lungo alle scuole medie, si sviluppa, fino a prendere il sopravvento, una seconda personalità, estremamente violenta e vendicativa, che vive solo per prendersi una cruenta rivincita sul bullo che lo ha tormentato durante l'infanzia.

In generale, il successo di pellicole definibili come psycho-horror (*saiko horā*), al cui genere questi sei film possono essere ricondotti, a partire dagli anni novanta, è un riflesso della situazione di instabilità sollevata dalla pressante crisi economica, ma non solo. Dalla fine degli anni ottanta, come vedremo, si sono infatti verificati diversi episodi di cronaca nera che sono stati rielaborati e rimaneggiati dai media in modo da sottolineare anche una certa avversione nei confronti di determinate categorie sociali, e il cinema è diventato uno dei più affascinanti mezzi di rappresentazione di tali devianze.

In particolare, poi, il filo che unisce i sei film qui raccolti, oltre naturalmente alla tematica sociale, è il fatto che ognuno di essi presenta la storia di un personaggio la cui esperienza personale di disagio ha provocato un cambiamento della personalità e dell'identità, che sfocia nella violenza, nell'omicidio e/o nel suicidio. È tuttavia interessante notare come l'improvviso scoppio di follia e di rabbia che rende questi individui ‘anormali’ e quindi socialmente inaccettabili, sia in realtà causato dalle dinamiche e dalla struttura di quella stessa società che li definisce tali e li teme poiché appunto ‘deviano’ dal canone di ‘normalità’ che essa ha deciso per loro. Ognuno di questi film rappresenta dunque la concretizzazione, sebbene esagerata, delle maggiori inquietudini e insicurezze che la

società di quel periodo covava relativamente ai più gravi problemi sociali, portando sullo schermo situazioni in cui questi stessi problemi sfuggono al controllo dell'individuo, che diviene quindi allo stesso tempo, nella sua disperata reazione, vittima e carnefice, in un ansiogeno circolo vizioso che apparentemente, secondo la visione di questi registi, la società non è in grado di fermare. Le sei pellicole, infatti, propongono sicuramente una visione critica del problema che trattano, ma si soffermano soprattutto nell'esplorare ciò che questo provoca nella mente, nelle azioni e nella vita dei personaggi, negando quasi sempre una soluzione o suggerendo una soluzione ambigua, dimostrando anche una certa sfiducia nella capacità delle autorità e del governo giapponesi di risolvere il problema stesso.

### *Riflessi tra cinema e società*

Nonostante si parli frequentemente di come il cinema sia specchio della società cui appartiene, bisogna tuttavia notare come a volte sia anche la dimensione cinematografica a influenzare o ispirare ciò che avviene nella società, e spesso non in modo particolarmente positivo. Un esempio, a mio parere, emblematico di quanto appena affermato, si concretizza nell'episodio avvenuto il 20 marzo 1995 che ha come protagonista la setta Aum Shinrikyō, fondata dal giapponese Asahara Shōko, che raccoglie nella sua dottrina credenze buddhiste e induiste, insieme ad elementi di altre religioni e anche di anime e manga apocalittici. L'episodio in questione è quello in cui cinque membri della setta depositarono sacchetti di gas nervino di tipo sarin in alcuni dei punti più trafficati della stazione metropolitana di Tokyo, causando la morte di 12 persone e l'intossicazione di migliaia di passanti. Asahara prevedeva e proclamava un futuro di distruzione globale, avendo come ispirazione, tra i propri 'testi' sacri, anche opere appartenenti al mondo dell'animazione giapponese, in particolare *Neon Genesis Evangelion (Shin seiki Evangerion)* di Annō Hideaki, uscito proprio in quell'anno, che avevano reso inoltre più facile il reclutamento di membri, soprattutto tra le fila dei più giovani. Quando, dopo l'attentato, ci si interrogò per cercare di capire cosa avesse spinto tanti giovani, in gran parte laureati in università prestigiose, a far parte della setta, tra i tanti elementi che vennero considerati, oltre al fallimento dei movimenti politici degli anni sessanta e della visione materialistica degli anni ottanta, ci fu anche una particolare percezione che essi avevano del proprio limite corporeo.<sup>10</sup> Infatti, come afferma Roberta Novielli (2010:7):

Secondo questi giovani, in un mondo regolato dal potere dell'economia, all'individuo non resterebbe che il corpo; avrebbero quindi cercato di definire per sé una nuova dimensione, potenziando il proprio corpo attraverso la scienza e la tecnologia, per trascendere i limiti

---

<sup>10</sup> NOVIELLI, Maria Roberta, *Metamorfosi - Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Bologna, Epika Edizioni, 2010, p.6-7

naturali e sociali [...] con il potere delle idee, delle credenze e della meditazione. Un'idea che negli stessi anni informava gran parte dell'arte, della letteratura, del fumetto e del cinema giapponesi.

È quindi evidente che la dimensione culturale e, come suo sottoinsieme, quella cinematografica, possono avere un grande potere sulle decisioni e sullo sviluppo delle aspirazioni dell'individuo, fino al punto di portarlo a commettere simili atti di eliminazione nei confronti di altri esseri umani in nome di uno scopo superiore e condiviso.

Un altro esempio, forse anche più vicino alla nostra quotidianità poiché relativo ad un problema più universale, è quello che riguarda l'emulazione del cinema nelle situazioni di reati a sfondo sessuale. In Giappone, in particolare, si parla spesso di come le aggressioni di questo genere possano essere ricondotte a situazioni analoghe trasmesse, oltre che dai *manga*<sup>11</sup>, anche da video e film erotici, l'industria legata ai quali è particolarmente ricca e fantasiosa in suolo nipponico. Lo stesso avviene con il problema della violenza giovanile, che film come *Battle Royale* (2000) di Fukasaku Kinji sono spesso accusati di accentuare o ispirare. D'altra parte, è comunque lecito pensare che 'la demonizzazione dei prodotti d'intrattenimento aiuti a distogliere l'attenzione dal vero problema sociale'. (Novielli;2010:102)

Anche senza approfondire l'analisi di situazioni quali la creazione di canoni di bellezza, di condotta, di abbigliamento, attraverso personaggi del cinema e della televisione i quali, in Giappone come nel resto del mondo, diventano indubbiamente modelli per la società, che dunque tende a riproporne le caratteristiche come esempio da seguire, risulta comunque semplice capire come il cinema sia uno dei mass media che, pur rappresentando in vari modi ciò che avviene nell'ambiente sociale di un paese, allo stesso tempo suggerisce a quest'ultimo, in maniera anche indiretta, la propria visione e i propri schemi spesso discutibili. Ma infine, come sempre, tutto è nelle mani della grande mente sociale, cui spetta il compito di incanalare per i suoi cittadini le informazioni e i modelli che giungono dal cinema e dagli altri media, decidendo per loro ciò che è 'normale' e ciò che invece va evitato in quanto 'deviazione', anche se sarà la coscienza dell'individuo stesso, in ultima analisi, ad accettare o meno di accogliere queste etichette.

### *La ricerca occidentale dell'“estremo” giapponese*

Le pellicole analizzate nel presente elaborato, come accennato precedentemente, presentano indubbiamente molti elementi che le riconducono ai generi horror, psycho-horror o splatter, ossia

---

<sup>11</sup> Col termine *manga* si indicano in Giappone i fumetti in generale, ma questo vocabolo si è ormai diffuso nel resto del mondo, dove indica in particolare “storie a fumetti giapponesi”. Poiché questo termine è diventato di uso comune anche nei paesi occidentali, da questo momento in poi, nel corso della tesi, apparirà scritto in caratteri comuni, e non in corsivo.

caratteristiche inquietanti, che turbano, e spesso scene di una violenza estrema e raccapricciante, che le hanno rese celebri anche tra il pubblico occidentale, e dei cult per gli amanti dell'horror. Questo tipo di rappresentazione filmica, che ha spesso, al contrario, goduto di scarsa fama in patria, viene ancora percepita dagli occidentali come esotica e diversa, lontana dai propri canoni, ma allo stesso tempo geniale ed estrema nel suo genere. Il cinema inquieto di questi artisti giapponesi, quasi tutti indipendenti, è giunto a costituire un mezzo per poter accedere ad una cultura non molto esplorata in precedenza, fino ad avere un enorme successo, confermato dai numerosi remake di film giapponesi da parte dell'industria hollywoodiana. Anche la disponibilità in dvd, su alcune emittenti televisive, o sui tanti canali internet, di questo tipo di film mostra come, in tutto il mondo, questi abbiano raccolto un numero crescente di fan che, scrivendo anche blog e siti su di essi, si rivelano come un pubblico che risponde positivamente a questa cultura di 'nicchia'.

Tuttavia il Giappone, naturalmente, non produce solo film horror o particolarmente violenti. Anzi, ciò che nel paese del Sol Levante suscita il maggior successo sono al contrario le commedie romantiche, spesso con trame intrecciate con elementi di magia, o i racconti, sia realistici che fantastici, di ambientazione sia storica che contemporanea, tratti dai numerosi *manga* che spopolano in tutta la nazione. Questa tipologia cinematografica più "leggera" è però quasi totalmente sconosciuta agli occidentali, forse anche perché essi non sono in grado di comprenderla e apprezzarla a fondo: basti pensare alle commedie giapponesi, talmente immerse nel contesto sociale, culturale e linguistico nipponico da contare su una comicità praticamente incomprensibile a qualsiasi straniero.

Insomma, sembrerebbe che il pubblico occidentale sia attratto maggiormente da quella sezione del cinema giapponese più "estrema", ma questo non significa che il panorama cinematografico nipponico si limiti solo a questo. Il nostro selezionare solo determinate pellicole all'interno della vasta gamma di possibilità denota dunque come siamo noi stessi a voler ricercare ciò che percepiamo come particolare e, nella fattispecie, violento, crudo, folle, disgustoso, diverso e quindi affascinante. E questa nostra ricerca della diversità, lasciando da parte la 'normalità' che film come le commedie romantiche potrebbero invece veicolare, fa sì che ci sia un'importazione quasi esclusiva di ciò che è considerato 'anormale', così che si entra in un circolo vizioso per cui si finisce per identificare il cinema giapponese e la cultura nipponica in generale in termini di particolarità e stranezza. Questo discorso, inoltre, si riallaccia anche al preconcetto del *Nihonjinron*, che tende ad evidenziare ulteriormente, nella nostra sensibilità, il carattere di enigma, di paradossale e di unicità come se fosse congeniale a tutto ciò che è giapponese, influenzando così la nostra percezione.

Tuttavia, analizzando le tematiche sociali dei film presentati in questa tesi e, in generale, delle pellicole giapponesi che più hanno successo in Occidente, sorge il seguente dubbio: sono davvero tanto diversi, tanto lontani da ciò che noi percepiamo come comune e quotidiano? Prendiamo per esempio il tema dello stalking: analizzando le origini della percezione giapponese di questo crimine, come vedremo più approfonditamente in seguito, risulta evidente come in realtà sia un concetto che il Giappone ha conosciuto e fatto suo osservandolo dall'Occidente, dove il senso della privacy è più marcato e dove dunque i procedimenti legali connessi alla sua violazione esistono da più tempo. È quindi vero che il cinema giapponese rappresenta sempre elementi distinti e lontani dalla nostra cultura, e per questo apprezzati come ricchi di fascino, o è solamente un'apparenza e una nostra convinzione?

A mio parere c'è molto dell'immaginario occidentale nel cinema nipponico e ormai, al giorno d'oggi, si può affermare che le tecniche e i temi cinematografici orientali e occidentali si siano interpolati e innestati a vicenda, anche grazie alla grande corsa all'occidentalizzazione che la società giapponese ha compiuto soprattutto negli ultimi quarant'anni. Se è vero che i film di registi giapponesi mantengono comunque spesso delle peculiarità legate alle figure e alle immagini tradizionali, o a problematiche più prettamente autoctone (che tuttavia sono spesso "prese in prestito", anche trasfigurate, dai registi occidentali), risulta sempre più nettamente il delinearsi di un cinema dai temi universali che rende anche più comprensibile il motivo del successo internazionale di questi stessi film.

## Capitolo 1.

### Quando il suicidio va di moda

#### *Il suicidio in Giappone*

Nell'immaginario collettivo mondiale, il Giappone è spesso definito, tra le altre cose, anche come il “paese dei suicidi”. Tuttavia non è l'arcipelago nipponico a detenerne il primato: secondo una classifica del 2011 dell'Organizzazione Mondiale della Sanità<sup>12</sup>, il paese a più alto tasso di suicidi, espresso su base annua come numero di casi per ogni 100.000 abitanti, sarebbe la Groenlandia<sup>13</sup>, con un valore di 108.1, seguito dalla Corea del Sud e dalla Lituania. Il Giappone si trova “solamente” al nono posto, con un tasso di suicidi pari a 21.7. Il tasso giapponese di suicidi, tuttavia, è particolarmente alto all'interno del gruppo dei paesi industrializzati, ponendosi infatti al terzo posto nella classifica riguardante i paesi dell'OECD.<sup>14</sup>

Secondo una stima che risale al 2007, il 71% dei giapponesi che si sono tolti la vita erano uomini. Di solito l'età dei suicidi di sesso maschile è compresa tra i 20 e i 44 anni, con un picco tra coloro che si trovano tra i trenta e i quarant'anni. Il suicidio avviene poi più spesso tra gli uomini divorziati rispetto a quelli sposati, e ciò è stato interpretato come conseguenza di una certa dipendenza dell'uomo dalla moglie, che generalmente si occupa anche di gestire la situazione economica familiare.<sup>15</sup> Le donne, invece, si suicidano con una frequenza pari alla metà di quella maschile, benché il suicidio sia ancora la causa principale di morte tra i 15 e i 34 anni.<sup>16</sup>

Nel 1974, per la prima volta, il Ministero della Salute e del Benessere riportò il risultato di un'indagine speciale secondo la quale tra l'aprile e il luglio di quell'anno si erano verificati 4925 casi di suicidio. (Tatai; 1983:25) Grazie a queste cifre allarmanti ci fu una presa di coscienza della gravità del problema e, proprio durante gli anni settanta, nacquero nuovi tipi di servizi telefonici, come quelli destinati a chi aveva problemi personali di vario genere. Tuttavia, già nel 1969, era nato a Tokyo il servizio chiamato “Inochi no denwa” (lett. Telefono della vita), di matrice cristiana e

---

<sup>12</sup> *Suicide rates per 100,000 by country, year and sex (Table)*, in “World Health Organization”, 2011, [http://www.who.int/mental\\_health/prevention/suicide\\_rates/en/](http://www.who.int/mental_health/prevention/suicide_rates/en/), 5 novembre 2013

<sup>13</sup> Dati per la Groenlandia relativi al 2010

<sup>14</sup> *Health at a Glance 2011: OECD Indicators*, in “OECD iLibrary”, 2011, [http://www.oecd-ilibrary.org/sites/health\\_glance-2011-en/01/06/g1-06-01.html?itemId=%2Fcontent%2Fchapter%2Fhealth\\_glance-2011-9-en&containerItemId=%2Fcontent%2Fserial%2F19991312&accessItemIds=%2Fcontent%2Fbook%2Fhealth\\_glance-2011-en&mimeType=text%2Fhtml](http://www.oecd-ilibrary.org/sites/health_glance-2011-en/01/06/g1-06-01.html?itemId=%2Fcontent%2Fchapter%2Fhealth_glance-2011-9-en&containerItemId=%2Fcontent%2Fserial%2F19991312&accessItemIds=%2Fcontent%2Fbook%2Fhealth_glance-2011-en&mimeType=text%2Fhtml), 10 novembre 2013

<sup>15</sup> TATAI, Kichinosuke, in Lee A. Headley (a cura di), *Suicide in Asia and the Near East*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983, p.40

<sup>16</sup> ANDREW, Chambers, *Japan: ending the culture of 'honourable' suicide*, in “The Guardian”, 3 agosto 2010, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/03/japan-honourable-suicide-rate>, primo accesso 5 novembre 2013



sostenuto finanziariamente dalla Germania, che offriva aiuto in situazioni di ‘problemi interpersonali, frustrazione sessuale, conflitti familiari e coniugali, e confusione mentale’. Dagli anni settanta, però, cominciarono ad essere disponibili anche alcuni servizi che, direttamente o indirettamente, includevano assistenza per chi aveva intenzioni suicide. (Tatai; 2013:41)

Durante gli anni ottanta, con il periodo dell’economia della bolla, il benessere e lo slancio consumistico erano alle stelle, facendo sì che l’attenzione nei confronti del problema del suicidio scemasse. Il desiderio di consumo, maturato nei trent’anni di duro lavoro e impegno costante del Dopoguerra, poteva essere ora sfogato pienamente e quest’ultimo, insieme all’importanza di mostrare il proprio benessere materiale, divenne il fine ultimo della società e degli individui stessi. Nonostante ciò, Tatai (1983:39) ricorda come proprio in questo periodo il Giappone fosse il paese col più alto tasso di suicidi di giovani donne al mondo. Le cause del suicidio femminile in quel periodo andavano ricercate nel conflitto tra lavoro e matrimonio, nello stress causato dai rapporti uomo-donna, e nel conflitto dei ruoli di moglie e madre, che spesso si accompagnavano anche a quello di lavoratrice.

Dagli anni novanta, tuttavia, con lo scoppio della bolla e la conseguente crisi economica, una nuova e più concreta impennata del numero di suicidi spinse il governo ad affrontarne le cause e a sostenere, con fondi statali, coloro che avevano tentato di togliersi la vita. In particolare, nel 1998 ci fu un ulteriore picco, che determinò un aumento del numero degli articoli sul suicidio, e suscitò la preoccupazione di alcuni psicologi, che cominciarono ad indicarlo come un problema sociale serio. Tuttavia, il riconoscimento a livello pubblico di questo problema fu molto più lento. Nel 2003 l’Istituto Nazionale della Salute Pubblica rese noto uno studio sulle statistiche relative ai suicidi degli ultimi cinque anni, che riportarono valori molto elevati soprattutto tra le fila dei suicidi compiuti da uomini nell’età dell’*hatarakizakari*, cioè nell’età più produttiva. Quest’analisi produsse un diffuso ed immediato dibattito relativo al suicidio, in particolare a quello dei *sararīman*, trascrizione in giapponese dell’inglese ‘salary man’, che indica gli impiegati salariati la cui figura coincideva negli anni ottanta con un modello di uomo ideale, di eroe, ma che, con la recessione degli anni novanta, aveva perso completamente di significato. Negli anni successivi, nacquero quindi programmi di prevenzione sponsorizzati sia dal governo che da privati.

I concetti chiave dell’ideologia del Dopoguerra erano uguaglianza, stabilità sociale e abbondanza economica. Nel ventunesimo secolo questi tre concetti positivi sono stati sostituiti da *kaikyū* (classe), *fuan* (ansia) e *binbō* (povertà). Lo scoppio della bolla, unito alla mancanza di leadership politica proprio nel momento di maggior crisi economica aveva infatti provocato la delusione ed infiammato la categoria dei *sararīman*, che si trascinarono questo stato d’animo fino al secolo successivo. Inoltre era ormai condivisa l’idea che il Giappone fosse diventato un paese non

più in grado di dare ai giovani speranze per il futuro, e la sensazione generale di ansia era anche causata dal cambiamento del significato stesso di 'lavoro'.<sup>17</sup>

In questo clima di incertezza e cambiamento, la gente era inoltre sottoposta ad un continuo bombardamento di articoli e notizie dai toni pessimistici. Nel 2005-2006 l'*Asahi Shinbun* pubblicò una gran quantità di articoli sul suicidio, parlando di un aumento dei casi e della necessità di un intervento di prevenzione che potesse salvare coloro che stavano prendendo in considerazione l'idea di togliersi la vita. La notizia della crisi della fascia dei *sararīman* raggiungeva tuttavia la maggior parte dei giapponesi non solo attraverso pubblicazioni statali o di studiosi, ma anche tramite episodi di vita quotidiana raccontati da vicini di casa, conoscenti, parenti, che riportavano casi di licenziamento, trasferimenti, ecc. Un'altra fonte di informazione erano le frequenti notizie riguardo a casi di *tobikomi jisatsu*, ovvero di episodi relativi a persone che, per porre fine alla propria vita, si gettavano sui binari di un treno in corsa. In questo modo, il fatto che l'economia in crisi portasse un numero sempre maggiore di ex lavoratori al suicidio aveva ormai smesso di fare notizia, ed era divenuto parte della quotidianità dei giapponesi, tanto che ormai la gente reagiva agli incidenti di *tobikomi jisatsu* quasi con indifferenza. L'autore Sawa Kurotani, poi, afferma come di solito i media, nel riportare questi episodi, avessero smesso di porre al centro il suicidio stesso, ma insistessero piuttosto sul fatto che il treno avesse ritardato a causa di un *jinshin jiko*, cioè di un incidente che aveva causato una vittima, spostando l'attenzione dalla perdita di una vita umana alla semplice conseguenza pratica del ritardo del treno. E, in particolare, 'il termine generico, '*jinshin*', che significa letteralmente 'corpo umano', eclissa anche la vittima [rendendola] una casualità senza nome'.<sup>18</sup> Sawa (2013:70) aggiunge anche che la reazione del giapponese comune al suicidio dei *sararīman* non era una reazione allarmata e di shock come quella degli studiosi, ma era piuttosto una reazione di comprensione ed empatia verso persone che avevano vissuto una situazione simile alla loro recente esperienza di difficoltà e preoccupazione per il futuro.

Tuttavia il governo giapponese condivideva la preoccupazione degli studiosi, e il parlamento decise di varare una legge per la prevenzione dei suicidi che passasse attraverso l'educazione scolastica fin dalla giovane età, nonché di finanziare gli enti locali per creare strutture di supporto psicologico, in cui fondamentale doveva essere il ruolo di coloro che erano stati aspiranti suicidi. La legge partiva dal presupposto che il suicidio fosse un problema sociale e non individuale, 'le cui cause non [erano] da addebitare a singoli disagi isolati ma a una più complessa rete di circostanze

---

<sup>17</sup> SAWA, Kurotani, "Sararīman suicides in Heisei Japan", in Hikaru Suzuki (a cura di), *Death and Dying in Contemporary Japan*, New York, Routledge, 2013, p.75

<sup>18</sup> Ibid. p.69

concatenate tra loro'.<sup>19</sup>

Nonostante la crescita economica che si è verificata nel 2007, il tasso dei suicidi ha continuato comunque ad essere alto, rinnovando la preoccupazione del governo giapponese. E infatti, nel 2007 è stato creato un piano formato da nove punti che aveva come obiettivo la riduzione dei casi di suicidio del 20% entro il 2017, studiandone maggiormente le cause, cambiandone la visione culturale e intensificando il trattamento dei soggetti con propensioni suicide. (*The Times*, 12-11-2007)

Anche il modo in cui la cultura giapponese affronta il suicidio influenza grandemente il verificarsi effettivo dell'atto stesso. Ad esempio, oltre ai binari di un treno in corsa, che fanno da sfondo dell'ormai ordinario *tobikomi jisatsu*, un altro luogo molto gettonato per compiere il gesto estremo è Aokigahara, una foresta alle pendici del monte Fuji. Quest'ultima località era stata indicata da Tsurumi Wataru, autore del best seller del 1993 *Il manuale completo del suicidio (Kanzen Jisatsu Manyuaru)*, da cui il regista Osamu Fukutani ha realizzato anche un film nel 2003, come uno dei posti più incantevoli in cui suicidarsi. Questa sua affermazione ha certamente contribuito al fatto che, lo stesso anno, sono stati registrati ben 73 casi di suicidio proprio nella foresta di Aokigahara.<sup>20</sup>

### *Cambiamenti sociali e principali cause di suicidio*

Emile Durkheim in *Suicide: A Study in Sociology* afferma che i casi di suicidio aumentano nel momento in cui i legami dell'individuo con la società si indeboliscono. E in questo senso, molti giapponesi che vivevano nel Giappone post-recessione erano un segnale di come un'idea di corporazione equivalente a quella di famiglia fosse penetrata nella coscienza della classe media del Dopoguerra e di come i giapponesi stessi fossero strettamente legati ad un profondo senso di integrazione sociale. Il crollo di questo costrutto ideologico è stato dunque devastante per molti di loro: 'si è disintegrato qualcosa di importante e fondamentale della loro realtà sociale, creando un tangibile ma vago senso di perdita nella loro vita quotidiana'. (Sawa; 2013:71)

Inoltre, l'aumento dei *chūkōnen jisatsu*, cioè dei suicidi di persone di mezza età e di età avanzata, è stato visto come sintomo della prolungata recessione economica e del suo impatto coi lavoratori giapponesi. Gli effetti della crisi, quali l'aumento della disoccupazione e dei problemi

---

<sup>19</sup> ALESSIO, Mannucci, *Tendenze suicide*, in "Scribd", 23 maggio 2009, <http://www.scribd.com/doc/15747758/TENDENZE-SUICIDE>, data d'accesso 9 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet l'8 luglio 2006, <http://www.ecplanet.com/>

<sup>20</sup> ALESSIO, Mannucci, *Tendenze suicide*, in "Scribd", 23 maggio 2009, <http://www.scribd.com/doc/15747758/TENDENZE-SUICIDE>, data d'accesso 10 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet il 6 agosto 2006, <http://www.ecplanet.com/>

finanziari portati da una diminuzione degli stipendi tra la classe media, nonché la disuguaglianza sociale, hanno causato la distruzione dei punti fermi di molte persone. (Sawa; 2013:68)

La società patriarcale giapponese era legata all'idea di sicurezza del lavoro che però, dopo lo scoppio della bolla, si trasformò nell'insicurezza di poter guadagnare uno stipendio e nel marchio della disoccupazione, provocando la crisi nei *sararīman*.

In particolare, Sawa (2013:77) afferma che:

I suicidi dei *sararīman* sono uno dei pochi – e pubblici – sintomi dei maggiori cambiamenti che hanno influenzato la vita dei giapponesi della classe media nell'era Heisei e, soprattutto, della fine [dell'esperienza] di *sararīman* come via per [assicurarsi] una vita stabile nella classe media per le masse. [...] sono diventati il segno della rabbia, del risentimento e dell'ansia provati in questa transizione. [...] Molti giapponesi della classe media si schierano [...] con coloro che pongono fine alla propria vita per disperazione.

Anche lo stress, la pressione e la competizione sul luogo di lavoro sono considerate cause di suicidio. La depressione, poi, insieme ad altri problemi di salute legati comunque all'ambito lavorativo, hanno causato, nel 2008, ben il 47% dei suicidi in Giappone.<sup>21</sup> Il *katatataki* (letteralmente 'colpetto sulla spalla'), termine che indica il licenziamento di chi non è considerato abbastanza produttivo, causa inoltre una specie di bullismo tra impiegati, dove chi ha un posto di lavoro stabile e assicurato tende a denigrare e a maltrattare chi invece si trova a doverlo difendere. Anche se chi viene minacciato di licenziamento, una volta posto a svolgere mansioni minime o addirittura a passare intere giornate in ufficio senza che gli venga assegnato alcun lavoro, riesce comunque a resistere, può avere durante o in seguito a questo periodo dei crolli nervosi o sviluppare una depressione, che lo conducono, in alcuni casi, al suicidio. (Sawa; 2013:68) A tutto ciò si aggiunge anche il *karōshi*, cioè la morte improvvisa dovuta all'eccessivo lavoro, fenomeno talmente grave in Giappone da costituire una categoria separata nelle statistiche.

Un quarto dei suicidi in Giappone, poi, avviene per motivi finanziari. Quando si chiede un prestito alle banche giapponesi, per esempio, queste ultime costringono il richiedente a presentare un amico o un parente come garante, che diventi responsabile di un'eventuale inadempienza nella restituzione del denaro, e ciò causa un certo senso di colpa nel richiedente stesso. Per questo motivo, molti giapponesi, invece che presentare un'altra persona come garante, hanno tentato di rendersi garanti di loro stessi, "pagando" il debito tramite l'assicurazione sulla vita ottenuta attraverso il proprio suicidio. Questo meccanismo di pagamento ha causato il 15% dei suicidi giapponesi del

---

<sup>21</sup> BLAINE, Hurden, *Japan's Killer Work Ethic*, in "The Washington Post", 13 Luglio 2008, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/07/12/AR2008071201630.html>, data d'accesso: 8 novembre 2013

2005.<sup>22</sup>

Anche il ritiro forzato dal lavoro fa cadere i pensionati giapponesi in una situazione di solitudine, isolamento e crisi di identità che è causa di buona parte dei suicidi tra i più anziani. Il governo ha cominciato quindi a mettere a disposizione delle lezioni particolari e altri tipi di attività per i pensionati.

Inoltre, in Giappone sono di particolare rilievo i suicidi di giovani e studenti, e i suicidi di gruppo.

### *Giovani suicidi*

L'ottimismo degli *shinjinrui*, entrati nel mondo del lavoro prima dello scoppio della bolla, si è spento velocemente negli anni novanta, poiché nel periodo dei loro 20-40 anni le loro carriere sono state interrotte con l'introduzione di criteri di promozione meritocratici e con la divisione in classi, portata dalla disuguaglianza causata dall'avvento della crisi. Come conseguenza, erano e sono ancora sempre più numerosi i giovani e i giovani adulti che dimostrano una completa mancanza di interesse verso il mondo del lavoro, non avendo la capacità di capire quale sia il modo giusto di reagire alla situazione, modo che neanche la società riesce ad indicare. Così aumenta anche la preoccupazione della società stessa che, mentre invecchia sempre più rapidamente, si chiede se questi giovani sbandati riusciranno mai ad essere autosufficienti.

Questa sensazione di insicurezza e di instabilità, unita alla continua pressione cui sono sottoposti per non incorrere nel fallimento, non attanaglia solo i giovani che devono affacciarsi al mondo del lavoro, ma anche quelli che si trovano ancora nel loro periodo di studio. Iga Mamoru<sup>23</sup> si è occupato di studiare nello specifico il gran numero di suicidi che avviene tra le fila degli studenti giapponesi. Egli ha notato che i fattori che contribuiscono maggiormente al suicidio tra studenti sono quelli che vengono solitamente indicati come causa di ogni 'problema sociale' legato ai giovani: la fondamentale importanza di superare gli esami, lo stress portato dal fatto che sia solo lo studio costante a permettere allo studente di essere ammesso alla scuola successiva, l'interdipendenza tra madre e figlio in questa situazione, l'idea severa di gerarchia, l'intensità della colpa e della vergogna provate dallo studente in caso di fallimento. In particolare, poi, si notava anche che i suicidi avvengono soprattutto tra gli studenti che frequentano università provinciali,

---

<sup>22</sup> AKEMI, Nakamura, *Will lending law revision put brakes on debt-driven suicide?*, in "The Japan Times", 13 dicembre 2006, <http://www.japantimes.co.jp/news/2006/12/13/news/will-lending-law-revision-put-brakes-on-debt-driven-suicide/#.Un0DknBWYSo>, data d'accesso: 8 novembre 2013

<sup>23</sup> IGA, Mamoru e TATAI Kichinosuke, "Characteristics of suicides and attitudes toward suicide in Japan", in N. L. Farberow (a cura di), *Suicide in Different Cultures*, Baltimore, University Park Press, 1975

seguiti da quelli provenienti da università statali, per arrivare infine a quelli di università private. (Tatai;1983:35-37)

Le aspettative della madre e la sua responsabilità nel successo del figlio, unite al senso di gratitudine di quest'ultimo nei suoi confronti per gli straordinari sforzi compiuti per il proprio futuro, possono trasformarsi in un incredibile senso di colpa se il figlio dovesse deluderla. Senza contare che ogni ragazzo ha una sola possibilità all'anno di iscriversi all'università: se non dovesse passare il test d'ingresso, non potrà provarlo in nessun altro istituto, e non gli rimane che studiare per prepararsi per il test dell'anno successivo. Si nota anche una certa irragionevolezza nel comportamento degli studenti giapponesi: in caso di sconfitta, essi non prendono neanche in considerazione di provare ad ottenere risultati più raggiungibili, ma continuano a perseverare per riuscire a raggiungere il livello più alto.

### *Suicidio di gruppo*

Emerso per la prima volta nei tardi anni novanta, il fenomeno dei suicidi collettivi, di solito organizzati via internet, ha ormai raggiunto dimensioni globali. È tuttavia in Giappone, uno dei paesi industrializzati a più alto tasso di suicidio giovanile, che questa tendenza raggiunge la maggiore diffusione. Il 2003, in particolare, è l'anno in cui il fenomeno ha cominciato a dilagare: l'11 febbraio di quell'anno due ragazzi di 24 anni e una ragazza di 22 si sono dati la morte per asfissia in un'auto nella prefettura di Saitama. Dopo questo episodio c'è stato un proliferare di siti che ospitano delle chat room per aspiranti suicidi, in cui ci si scambiano idee ed informazioni su modi e luoghi migliori per morire insieme, e ci si organizza per compiere effettivamente il suicidio collettivo. Si cerca, insomma, compagnia in modo da non essere soli nel momento in cui si decide di compiere l'estremo gesto.

Nel 2003 il numero di suicidi ha raggiunto la cifra di 34.427 casi, con un incremento medio del 7.1% rispetto all'anno precedente e, in particolare, con un picco massimo del 22% nella fascia d'età inferiore ai 19 anni. Le cifre relative ai casi di suicidio collettivo sono aumentate nei due anni successivi, e nel 2005 erano triplicate rispetto al 2003, con la registrazione di 34 casi e 91 vittime.

Analizzando il problema del suicidio collettivo via internet, Usui Mafumi, professore di psicologia alla Nīgata Seiryō University, ha affermato:

La depressione giovanile e internet sono un mix molto pericoloso. [...] Quando il Giappone era povero, la comunità, specie quella rurale, svolgeva un ruolo importante, oggi invece è tutto

lasciato all'individuo, le persone sono più isolate e lasciate libere perfino di contemplare i modi più svariati di suicidarsi.<sup>24</sup>

Fondamentale, poi, è anche l'effetto emulazione, che sicuramente rappresenta un'ulteriore aggravante in un paese tendente al conformismo e legato alle tendenze come il Giappone.

Nel 2007 la polizia giapponese ha arrestato Saitō Kazunari, un elettricista di 33 anni che gestiva dall'anno precedente un sito internet che forniva assistenza ad aspiranti suicidi. Egli ha fornito ad una ragazza di nome Nishizawa Sayaka una dose letale di sonnifero per la somma di 200.000 yen.<sup>25</sup> È stato inoltre riportato un caso in cui un serial killer trentottenne di nome Maeue Hiroshi, sfruttando proprio uno di questi siti, in realtà attirava le sue vittime in zone di campagna fingendo di volersi suicidare insieme a loro per poi ucciderle filmando l'omicidio.<sup>26</sup>

Secondo gli esperti, questo tipo di siti attrae coloro che non riescono a trovare individualmente il coraggio di togliersi la vita. Si è dunque proposto di provvedere ad una loro completa eliminazione, ma è comunque impossibile controllare totalmente internet. In ogni caso la polizia, con la collaborazione dell'Internet Service Provider, nel 2005 ha provveduto a chiuderne diversi, e in precedenza era anche riuscita ad intervenire, impedendo la morte di 14 persone.

C'è tuttavia chi sostiene che questi siti possano essere utili alla prevenzione dei suicidi, poiché sono pur sempre canali tramite cui questi giovani condividono una comune situazione drammatica.

Il professor Usui, in particolare, afferma che '[...] più cresce il giovane popolo di internet, più vediamo crescere il numero di suicidi'. Ma il web non deve essere considerato come la causa del problema, bensì come un canale attraverso cui il problema si diffonde: 'il vero problema non è internet, ma la produzione industriale, culturale, sociale, del desiderio di suicidio, che passa anche via internet'.<sup>27</sup> E, a questo proposito, interessante è anche l'affermazione di Saitō Yukio, ministro giapponese metodista e artefice di Lifeline, la prima linea diretta per il suicidio in Giappone:

Una forma particolare di moderna solitudine sta inondando il Giappone, dove le famiglie nucleari occupano la stessa casa ma raramente comunicano, dove le relazioni e le amicizie sono

---

<sup>24</sup> ALESSIO, Mannucci, *Tendenze suicide*, in "Scribd", 23 maggio 2009, <http://www.scribd.com/doc/15747758/TENDENZE-SUICIDE>., data d'accesso 10 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet il 20 marzo 2006, <http://www.ecplanet.com/>

<sup>25</sup> Ibid., data d'accesso 10 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet il 5 novembre 2007, <http://www.ecplanet.com/>

<sup>26</sup> Ibid., data d'accesso 10 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet il 4 aprile 2007, <http://www.ecplanet.com/>

<sup>27</sup> Ibid., data d'accesso 10 novembre 2013, articolo originale pubblicato su Ecplanet il 20 marzo 2006, <http://www.ecplanet.com/>

affrontate sui minuscoli schermi dei cellulari, e dove il fenomeno della reclusione [...] è diventato endemico. [...] La solitudine è diventata universale.<sup>28</sup> (citato in Balmain)

Saitō suggerisce quindi che l'alto tasso di suicidi tra i giovani giapponesi derivi dalla 'disconnessione' tra le persone come conseguenza dei cellulari, di internet, e delle altre tecnologie, la stessa profonda 'disconnessione' trattata nel film diretto da Sono Shion nel 2002, *Suicide Club* (*Jisatsu sākuru*).

### *Trama*

Il film di Sono si apre con la celebre sequenza in cui 54 ragazze in uniforme scolastica si prendono per mano e, cantando e sorridendo, si gettano simultaneamente sui binari della stazione di Shinjuku a Tokyo mentre passa un treno, ricoprendo i presenti e la piattaforma di una copiosa quantità di sangue. Nello stesso luogo viene ritrovata una borsa bianca contenente un rotolo formato da strisce di pelle cucite insieme, che si scoprirà appartenere alle vittime della strage. La polizia, e in particolare i detective Kuroda e Shibusawa, si movimenta per capire cosa ci sia dietro questo episodio e subito si ritrova coinvolta in un susseguirsi di suicidi, che sembrano spargersi tra la popolazione alla stregua di un morbo, mentre viene rilevato un sito internet in cui una serie di puntini rossi e bianchi indicano l'ammontare dei suicidi dei rispettivi sessi prima che questi avvengano. L'impulso al suicidio sembra essere comunicato attraverso molti canali tecnologici: via internet, via e-mail, tramite cellulare e televisione, ma anche attraverso la musica di un gruppo pop chiamato Dessert, formato da ragazze preadolescenti che cantano canzoni dal testo scontato e mieloso, e che si pensa contenga messaggi subliminali che conducono appunto al suicidio.



*Le 54 studentesse si apprestano a gettarsi sul binario.*

In questa situazione, una ragazza che si fa chiamare 'Pipistrello', rinchiusa all'interno della propria stanza, senza mai uscirne e senza avere relazioni interpersonali se non con una singola amica, conduce una ricerca volta a risolvere il caso esclusivamente attraverso il computer e internet. Un altro gruppo di giovani, capeggiati dall'androgino Genesis, crea canzoni ispirandosi al motivo

<sup>28</sup> BALMAIN, Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 180



della morte, e gode nel provocare dolore a persone e animali durante sadici atti di violenza. L'unico interesse di queste persone è in realtà la fama; infatti, quando il loro covo viene invaso dalla polizia, questi cercano subito di prendersi il merito della continua spirale di suicidi. Una giovane di nome Mitsuko è tuttavia l'unica a non venire intaccata dal contagio anche dopo il suicidio del proprio fidanzato. La ragazza inizia dunque ad indagare e scopre che, apparentemente, dietro tutto questo sembrerebbe esserci un gruppo di bambini che parla di una perduta connessione ed empatia tra le persone, da recuperare forse attraverso il suicidio. Nonostante Mitsuko insista sul fatto di essere se stessa e di essere 'connessa' con i propri cari, la scena successiva è quella in cui sta per esserle prelevata una striscia di pelle dalla schiena, da unire al rotolo che si trova solitamente nel luogo prescelto per il suicidio di massa. La scena finale sembrerebbe riproporre l'iniziale suicidio collettivo in stazione, evento che però non si ripete. Tuttavia quando un poliziotto, il detective Shibusawa, mostra a Mitsuko la propria preoccupazione mettendole una mano sulla spalla, lei sembra rifiutare o non comprendere a fondo il suo aiuto e si allontana con decisione sul treno in partenza, immagine che, insieme a quella delle Dessert che si esibiscono nella loro ultima hit, la quale sembra dare un nuovo significato all'esistenza umana, chiude il film nell'ambiguità.

### *Quotidianità del suicidio*

La scena iniziale di *Suicide Club* inserisce la truculenta carneficina di gruppo delle 54 ragazze in un contesto prettamente quotidiano e gioviale. Le immagini della stazione di Shinjuku, una delle più famose e affollate di Tokyo, con le studentesse in uniforme che chiacchierano e ridono con un tono di voce più acuto della media non è altro che lo scenario tipico di molti drama o anime giapponesi, ed è quindi un'ambientazione che veicola quasi sicurezza, familiarità al pubblico nipponico. Nel momento in cui le ragazze si prendono per mano, e, facendo una specie di conta, si dondolano per poi saltare in mezzo al binario, di sottofondo c'è un gingle allegro ed infantile. Quando poi il treno passa e schiaccia gli innumerevoli corpi e il sangue comincia a diffondersi come una macchia scura, la colonna sonora, invece che una musica cupa adatta ad un film horror, diventa il brano *Mail me* delle Dessert, come se il suicidio appartenesse alla normalità, alla vita di tutti i giorni quanto una canzone dai contenuti poveri ma orecchiabile trasmessa alla radio, alla stregua di un nuovo e sensazionale 'tormentone', il che anticipa la caratteristica di analogia con la trasmissione continua della tendenza al suicidio che il film svilupperà.

Addirittura, quando il custode dell'ospedale in cui avverrà il suicidio di due infermiere ascolta alla radio la notizia del suicidio di gruppo, la sua reazione non sembra essere quella di orrore, spavento o preoccupazione, bensì quasi di eccitazione per la singolarità della notizia, tant'è che, non

appena torna dal suo giro di ronda, si precipita di nuovo alla sua postazione speranzoso di sentire dallo speaker, altrettanto elettrizzato, altri dettagli strabilianti, come se il caso insolito di un così gran numero di ragazze che si suicidano fosse più importante dell'oggettivamente grave perdita di 54 giovani vite.

Anche la stampa sembra affrontare il continuo aumento dei casi di suicidio nel modo in cui affronterebbe una qualsiasi altra notizia di gossip o di cronaca rosa: quando il detective Kuroda si trova sul treno diretto verso casa, scorge sul giornale di un passeggero un articolo che tratta dei suicidi, e questo ha un titolo in giallo e azzurro, messo per attirare l'attenzione su quello che sembrerebbe essere presentato come un fenomeno di moda piuttosto che come una tragedia sociale.

Tuttavia la rappresentazione del valore superficiale e imponderato che viene attribuito al suicidio all'interno della società descritta da Sono trionfa nella lunga sequenza in cui si susseguono innumerevoli suicidi e immagini di persone che sollevano cartelli che incitano a togliersi la vita, accompagnati da un gioioso sottofondo musicale. Vediamo dunque profilarsi davanti a noi il suicidio di attori, attrici, madri di famiglia, ecc, il tutto intervallato da immagini delle Dessert che pubblicizzano una marca di cioccolato. In particolare è indicativa la scena in cui una bambina si reca in cucina dalla madre che sta preparando la cena, chiedendole proprio quel cioccolato, e la madre, invece che prestarle attenzione, comincia a tagliarsi le dita una dopo l'altra, in un bagno di sangue. La bambina si reca quindi dal padre dicendo "*La mamma è un po' strana*", e tutto ciò che questi fa in risposta è portare la figlia vicino a sé sul divano, come ipnotizzato, perché in televisione ci sono le Dessert, e non può perdersele. Tutte queste persone sono insomma ritratte mentre compiono atti estremamente violenti di autodistruzione, ma come se stessero esercitando la più normale delle attività quotidiane invece che porre fine alla propria vita, dimostrando come il suicidio venga descritto da Sono alla stregua di una qualsiasi delle mode che vanno e vengono nel giro degli anni.

### *Conformismo*

Secondo molti studiosi che hanno analizzato il *Nihonjinron* (vedi introduzione), tra cui Doi Takeo<sup>29</sup>, i giapponesi non sentirebbero alcun bisogno di dimostrare la propria individualità, mentre per loro il valore primario sarebbe la lealtà al gruppo e l'impegno per la realizzazione degli obiettivi di quest'ultimo, che li gratificherebbe con una 'speciale soddisfazione psicologica' (Sugimoto;

---

<sup>29</sup> DOI, Takeo, *Amae no kōzō* (Anatomia della dipendenza), Tokyo, Kodansha International, 1971 (I ed. 1967)  
土居 健郎、『甘えの構造』、東京市、講談社インターナショナル、1971年

2002:3). Lo psicologo Kitayama Shinobu<sup>30</sup> afferma che la mente dei giapponesi interagisce con tutti gli altri e che la concezione giapponese di individualità enfatizza la ‘connessione di ogni individuo con gli altri’, così che si possa dire che la cultura giapponese assuma una visione interdipendente del sé.

In particolare Sugimoto (2002:78), parlando degli *shinjinrui*, osserva come questi ultimi, ‘avendo ricevuto un’educazione molto più strutturata, controllata e commercializzata rispetto alle generazioni precedenti, tendano ad essere cautamente conformisti nelle situazioni di confronto e non riescano a esprimere direttamente punti di vista opposti [a quelli che gli vengono proposti]’.

In *Suicide Club* appare evidente il desiderio di subordinare la propria volontà ad un fenomeno socio-culturale che si prospetta di raggiungere un obiettivo più grande, e che apparentemente include ed avvicina ogni individuo all’altro, un’attitudine che viene evidenziata da Sono non solo attraverso i membri di questo enorme club che agisce pur non essendo ufficiale, ma anche tramite il modo in cui adulti e ragazzi reagiscono al grande successo di pop band come le Dessert e delle altre tendenze del momento, all’interno delle quali fanno sprofondare e sparire la propria personalità, arrivando ad identificarsi non più come individui in quanto tali ma come fan o seguaci di queste ultime. Emblematica è una delle ultime scene in cui un gran numero di ragazze in divisa, ricalcando la scena iniziale, scende le scale della stazione avvicinandosi al binario, e tutte hanno la medesima suoneria del cellulare, la hit del momento delle Dessert. Questo particolare, unito al fatto che tutte le studentesse ridacchiano e sono vestite e pettinate in modo molto simile, pone davanti agli occhi dello spettatore l’immagine di un gruppo di cloni che si muove come un solo corpo, un corpo più grande, virtuale, un’identità collettiva cui loro sentono di partecipare, quella delle fan delle Dessert.

Tuttavia forse ancor più significativa, soprattutto perché questa volta ciò che unisce è identificato con la morte e non con la passione per una pop-band, è la scena ambientata sul tetto di una scuola durante l’intervallo. Qui infatti vediamo degli studenti che, pur di fare scalpore e diventare famosi, vorrebbero fondare un ‘club del suicidio’ per radunare un numero maggiore di 54 persone e detenere un nuovo record di morti, superando quello ottenuto alla stazione di Shinjuku. Divertiti, parlano addirittura di raggiungere il numero di 100 morti, reclutando vittime attraverso la distribuzione di volantini e promettendo una grande festa prima del suicidio, come si farebbe durante la campagna pubblicitaria di un qualsiasi club scolastico. Più il discorso prosegue, più altri studenti vengono attirati da esso, e più questi si eccitano, poiché sentono di far parte di qualcosa di grande che li possa rappresentare, ma soprattutto di inedito e che faccia scalpore. Nel momento in cui, uno dopo l’altro si allineano sul cornicione e devono realmente gettarsi dal tetto, non tutti

---

<sup>30</sup> KITAYAMA, Shinobu, *Jiko to kanjō: Bunka shinrigaku ni yoru toikake* (Il sé e l’emozione: il quesito secondo la psicologia culturale), Tokyo, Kyōritsu Shuppan, 1998

北山忍著、『自己と感情：文化心理学による問いかけ』、東京市、共立出版、1998年

hanno però il coraggio di farlo: rimangono in tre, tra cui una ragazza che riesce a buttarsi solo trascinando con sé un ragazzo che, mostrandosi riluttante, viene obbligato da lei sentendosi dire “*Dobbiamo farlo*”, come se la loro morte fosse qualcosa di più grande di loro cui ormai non possono sottrarsi. L’ultima ragazza, titubante a buttarsi fino all’ultimo poiché da sola, trova la forza di compiere il gesto estremo solo quando viene raggiunta da una folla che la supplica di non farlo. Ed è proprio in questo momento che lei, sentendo di stare per compiere un atto importante che la renderà membro del nuovo club, e per di più davanti a un pubblico, con fierezza e convinzione afferma “*Club del suicidio. Siamo il capitolo fondante del club*”, e si getta, libera da ogni dubbio.

### *Cultura di massa*

La cultura popolare giapponese contemporanea, sviluppatasi con l’espansione del mercato consumistico e lo sviluppo delle comunicazioni di massa, rappresenta una forza molto potente che riesce a influenzare e a condizionare grandemente la vita del popolo nipponico. Come afferma Sugimoto (2002:246), questo tipo di cultura ‘si affida alla propria commerciabilità poiché non può sopravvivere se non viene consumata da un gran numero di persone; è orientata al consumatore poiché le dimensioni del mercato determinano la sua realizzabilità’.

La proliferazione dei suicidi in *Suicide Club* rivela l’impatto espansivo e distruttivo di questa cultura di massa, che trae linfa e si sviluppa seguendo mode e tendenze. I ragazzi, alla ricerca disperata di un modo per affermarsi e farsi notare all’interno di una società che aspira alla novità ma che sviluppa allo stesso tempo l’ossessione del sentirsi adatti, accettati, all’interno di una categoria, creano dei ‘club del suicidio’ il cui caro prezzo di ammissione è la propria vita. Tuttavia questo comportamento non caratterizza solo i giovani, infatti anche molti adulti sono colpiti dal ‘virus’ e li vediamo togliersi la vita, nei modi più svariati e resi ironici da Sono, durante tutto il film. Questa costante ricerca di appartenenza ad un gruppo che tuttavia si ponga come fondamentale ‘differente’ dal resto dell’ambiente culturale, cioè dalla cosiddetta ‘cultura di massa’, è stata analizzata dal commentatore sociale Fujioka Wakao<sup>31</sup> negli anni ottanta. Egli aveva infatti notato come, nel pieno della potenza commerciale e finanziaria giapponese alla vigilia della bolla economica, all’interno della classe media si cominciassero a presentare sintomi di diversificazione, così che la società di massa (*taishū shakai*) andava scindendosi in ‘micro-masse’ (*shōshū*), con la progressiva nascita di una serie di subculture cui l’individuo sentiva di voler appartenere per distinguersi rispetto agli altri in molte sfere della vita quotidiana (modo di vestirsi, di parlare, di

---

<sup>31</sup> FUJIOKA, Wakao, *Sayōnara, taishū: kansei jidai o dō yomu ka* (Addio, massa: come interpretare l’epoca della sensibilità?), Kyoto, PHP Institute, 1984

藤岡和賀夫、『さよなら、大衆：感性時代をどう読むか』、京都市、PHP 研究所、1984年

comportarsi) al fine di esprimere la propria personalità. Questa teoria valutava dunque positivamente lo spostamento della società giapponese verso un consumismo fondato sulla differenziazione, che favorisce l'emergere di una sensibilità 'individuale', benché sempre all'interno di un gruppo chiuso di dimensioni minori, che condivide con tale individuo i medesimi interessi e stili di vita. Un esempio di 'micro-massa' può essere rappresentato dalla categoria sociale degli *shinjinrui*, mentre risulta evidente come in *Suicide Club* possa essere definito tale il sempre più "macro" gruppo costituito dal 'club del suicidio', nato appunto come un tipo inedito, unico, e quindi attraente, di nuova moda.

L'auto-eliminazione rappresenta nel film di Sono il modo ideale per resistere all'interno di un ambiente culturale definito dall'interminabile circolazione di beni e immagini di consumo non necessari. E infatti, nella scena in cui il detective Kuroda parla coi colleghi del fatto che la scia di suicidi non sia altro che una moda, egli li avverte "*Non una parola a proposito di un club del suicidio, o i ragazzi cominceranno a morire in tutto il Giappone*". In questo modo, Sono suggerisce che il suicidio è la moda 'finale' poiché 'come tutte le tendenze del momento che presto lasciano il posto [...] [alla moda successiva], rappresenta la capacità del soggetto di resistere senza resistere'. E questo è vero in particolare per quanto riguarda la contemporaneità, in cui 'la [...] maggioranza della popolazione conosce solo un Giappone legato spesso, nell'immaginario globale e nazionale, ai vertiginosi picchi di un duraturo surplus economico seguito bruscamente dalla profonda depressione di una prolungata recessione [...]'.<sup>32</sup>

### *Comunicazione, alienazione e identità*

La società giapponese contemporanea è caratterizzata da continue innovazioni, e non ultimo risulta essere l'ambito delle tecnologie di comunicazione. Questi sempre rinnovati modi di condividere informazioni attirano e affasciano la popolazione per la loro modernità ed efficienza ma, come afferma Donald Richie, permettono 'una distrazione sociale nello stesso momento in cui promuovono una certa coesione sociale'.<sup>33</sup>

In particolare, poi, ad essere catturata maggiormente da questo stile di vita automatizzato e profondamente mediato da congegni elettronici, è l'ultima generazione, quella degli *shinjinrui*, poiché essa ha sempre vissuto in un ambiente simile e non ne ha visto la nascita come le generazioni precedenti, dando quindi per scontato che l'innovazione e il progresso tecnologico appartengano alla quotidianità, senza interrogarsi su eventuali conseguenze negative che questi

---

<sup>32</sup> MCROY, Jay, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, "Contemporary cinema", Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, p.147-148

<sup>33</sup> RICHIE, Donald, *The Image Factory: Fads & Fashions in Japan*, London, Reaktion Books, 2003, p. 11

potrebbero portare.

Le tipologie più avanzate di comunicazione, che nel film, realizzato all'inizio del nuovo millennio, corrispondono a cellulari e internet, nonché alla onnipresente televisione e, in misura minore, alla radio, sebbene create per facilitare e velocizzare le comunicazioni tra individui "lontani" tra loro, in realtà non fanno altro che lenire il rapporto effettivo e diretto tra di essi, poiché non più necessario grazie alla presenza di tastiere e schermi che possono fungere da mediatori, giungendo quindi alla rottura del 'legame' evidenziata dal gruppo di bambini che sembra star dietro ai suicidi nel film. Il messaggio di Sono sembra dunque riferirsi alla consapevolezza di un dilemma paradossale di alienazione e non-comunicazione interpersonale proprio in un periodo di proliferazione delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione di massa.

La solitudine è infatti uno degli altri temi fondamentali di *Suicide Club*, come mostra la sequenza in cui Kuroda tornando a casa in treno, osserva intorno a sé soltanto persone distaccate una dall'altra, nessuna che intraprenda un dialogo con il vicino, e visi pieni di tristezza e rassegnazione. Il film insiste sul problema della mancanza di 'connessione' tra individui come causa ultima dei suicidi, al di là di chi li stia fomentando. E le scene di suicidio sembrano appunto suggerire come l'obiettivo delle vittime sia l'essere parte di un gruppo, mettendo fine alla propria solitudine e al proprio isolamento. Come afferma Timothy Iles, 'visivamente questo è evidente dal modo in cui le vittime del suicidio di massa vengono [riprese] dalla telecamera, che presenta i loro cadaveri come un assortimento di parti del corpo mescolate, [in cui] l'identità di ciascuno è indistinguibile da quella di chiunque altro nel mucchio'.<sup>34</sup> Inoltre, il lungo rotolo di lembi di pelle appartenenti ai singoli individui cuciti tra loro alla stregua di un patchwork, mostra il contributo di ogni vittima all'interno di tutt'uno che le include e le unisce, ma che allo stesso tempo ne annulla le singole identità.



*Il rotolo di lembi di pelle che 'connette' tra loro i membri del Suicide Club.*

---

<sup>34</sup> ILES, Timothy, *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*, in H. Bolitho e K. Radtke (a cura di), Leiden-Boston, Brill, 2008, p. 131

Sono presenta gli innumerevoli messaggi di autodistruzione come provenienti da ogni luogo, in un mondo in cui le nuove tecnologie sono diventate nocive per l'uomo, e i segni semiologici che dominano il nostro ambiente sono divenuti pericolosi.<sup>35</sup> La propagazione dell'infezione che porta al suicidio sfrutta infatti i meandri della rete web, facendo leva sulla condivisione orizzontale del mezzo informatico: nello stesso momento in cui internet isola le persone, esso da l'illusione di essere un mezzo di diffusione, riconoscimento e annullamento dell'alienazione in un sentire collettivo, pronto invece ad assorbire e inglobare ogni nuovo 'adepto'. Esempio estremo di questo 'assorbimento' è il personaggio detto Pipistrello, che il regista rappresenta, sfruttando anche gli stereotipi sullo *hikikomori*, come dipendente dal computer e internet, come se l'apparecchio fosse una protesi del suo corpo, tanto che quando lei e l'amica vengono catturate dal gruppo di Genesis e rinchiusi in enormi sacchi, non hanno alcun problema a continuare ad utilizzare computer e tastiera dall'interno di essi.

La figura del Pipistrello ci conduce anche al discorso sull'anonimità che le telecomunicazioni, e internet in particolare, riescono a convogliare. I blog, le chat room, e la corrispondenza tramite il web, permettono di creare dei profili individuali inesistenti, delle identità virtuali che vengono presentate ad altre identità virtuali, senza che il proprio vero io corra il rischio di essere percepito e giudicato. Quello che ne emerge è un rifiuto di combattere per un'idea di concretezza, di realtà, lasciandosi invece trasportare nel vortice dell'anonimità, che caratterizza l'era postmoderna insieme alla capacità di adattarsi a qualsiasi situazione, a ogni cambiamento di tendenza. In un mondo di realtà artificiali, anche l'identità stessa non può che diventare tale, e viene dunque messa in dubbio, e la fiducia, qualità che consiste nel conoscere l'altra persona e potersi affidare ad essa, diventa insostenibile. (Iles; 2008:119)

In un'intervista riportata da Colette Balmain (2008:180-181), Sono parla appunto della nociva anonimità del web e della sua idea che la sostituzione della comunicazione reale tra persone con quella virtuale svilupperebbe alcuni tipi di impulsi suicidi sulla 'generazione di internet':

Penso che internet sia una via di comunicazione suicida. Parole o opinioni anonime viaggiano per il mondo. È [una comunicazione] libera, ma allo stesso tempo è molto pericolosa. Affievolisce la responsabilità e l'originalità delle parole. Non ha alcuna faccia.

*Suicide Club* presenta quindi un universo in cui 'l'identità rimane qualcosa di incompleto, minacciato, un prodotto incapace di resistere alle forze del mercato'. (Iles; 2008:133) Tuttavia, nonostante le logiche politiche ed economiche riescano a dettare, attraverso la pubblicità o la

---

<sup>35</sup> DERRY, Charles, *Dark Dreams 2.0 – A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to 21<sup>st</sup> Century*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009, p. 294

globalizzazione, quali siano le scelte disponibili per l'individuo, è comunque astutamente mantenuta l'illusione della 'scelta individuale', che cioè sia l'individuo stesso a compiere una scelta volontaria e non portata dalla propria cultura o da meccanismi superiori che ci controllano indirettamente. Ciononostante il regista inserisce in questo contesto un barlume di speranza creando un personaggio come Mitsuko, che combatte per definire se stessa proprio attraverso l'azione di fare una scelta personale, cioè quella di vivere e di non lasciarsi andare alla follia suicida collettiva, sostenendo di 'essere connessa con se stessa', come la ragazza ripete ai bambini più volte durante l'interrogatorio finale sul palcoscenico. Quando il suo ragazzo si suicida gettandosi dal tetto di un edificio, cadendole addosso e ferendola all'orecchio, Mitsuko rimane attonita sia dal fatto in sé sia poiché egli, nonostante tutto, sembra contento di aver colpito proprio lei e non un'altra persona nella caduta, non pensando invece alla propria morte imminente. E una delle poche frasi che lei riesce a pronunciare in risposta a quest'affermazione vuota e insensata è proprio "*Sì, tu morirai, ma io devo continuare a vivere*", testimoniando il proprio desiderio di farsi coraggio e trovare la forza di andare avanti, nonostante la morte della persona amata e la pazzia che dilaga nel mondo che la circonda.

### *Il potere dell'idol: le Dessert*

Colonna sonora onnipresente nell'intera pellicola, le melodie e le parole sdolcinate delle canzoni delle Dessert accompagnano e amplificano le varie ed originali immagini di suicidio che Sono propone. Se, in ultima analisi, grazie alla ricerca di Mitsuko, questa pop-band di ragazzine dodicenni non risulta essere la fautrice principale dello spopolare del suicidio, essa rappresenta certamente uno dei principali veicoli attraverso cui questo si propaga e raggiunge le menti omologate della popolazione, esprimendo così l'ansia culturale giapponese riguardo l'infanzia e la gioventù contemporanea. Le Dessert, attraverso la loro musica, riescono infatti a trasmettere messaggi che incitano i loro fan a togliersi la vita, o allo stesso tempo, se possibile, a rifiutare l'assimilazione del sé realizzando e nutrendo la 'connessione' con le altre persone.

Il gruppo di giovani idol viene alternativamente chiamato Dessert, Desert o Dessret. Come Dessert, nome che rispecchia la loro apparenza di tenerezza e i contenuti smielati delle loro canzoni, le ragazzine possono essere associate all'immagine di qualcosa di consumabile, e all'apparente assenza di contenuto e sostanza che caratterizza la loro produzione musicale.

L'epiteto Desert, invece, richiama immediatamente la desolazione e l'isolamento, 'un vuoto attraente ma sterile'. Inoltre, come ricorda McRoy (2008:148-149), questo nome può evocare alla



mente il ‘deserto del reale’, descritto da Jean Baudrillard<sup>36</sup> come fenomeno postmoderno che caratterizza l’universo utilitaristico de-spiritualizzato e la de-materializzazione della ‘vita reale’ stessa.

Infine, come Dessret, il nome mostra la sua vicinanza fonetica all’inglese ‘Death Threat’, alludendo chiaramente alla funzione di messaggera di morte della band. E Sono, in particolare, carica di humour e di gusto per lo splatter la sequenza in cui mostra, uno dopo l’altro, la serie di sanguinolenti e brutali suicidi alternati a spezzoni pubblicitari in cui la pop-band pubblicizza del cioccolato sorridendo e camminando per le strade di Tokyo, rappresentando il più adatto stacco pubblicitario tra una carrellata di morte e l’altra.

Le Dessert, poi, presentano una delle caratteristiche tipiche degli idol nipponici: forniscono un’immagine che si può considerare ‘standard’, quella cioè della tipica ‘ragazzina giapponese’, generando l’illusione che chiunque, con la giusta spinta, possa raggiungere una posizione simile alla loro, e dunque un notevole livello di esposizione pubblica e notorietà. La loro facciata frivola ma abilmente costruita, rivela quindi il loro ruolo all’interno di una ‘cultura all’insegna del prodotto’, mentre la loro popolarità travolgente offre un luogo d’incontro virtuale per una popolazione alienata e ‘disconnessa’, alla costante ricerca di un’esperienza che possa farle credere di partecipare ad un evento più grande, comunitario. (McRoy; 2008:149)

Inoltre, come lo stereotipo stesso di ‘ragazzina giapponese’ che rappresentano, le Dessert comunicano un’immagine infantile, immatura: oltre ad avere solo 12 anni, sono spesso vestite con maglie oversize, simili a enormi pigiami, che ne accentuano ulteriormente la piccolezza. E certamente la natura dei loro testi dai toni zuccherosi non le aiuta ad allontanarsi dall’immagine di bambine, ma è proprio questo l’intento commerciale che sta dietro alla pop-band: ridurre i fan e il pubblico in generale a una regressione, quasi ad un’ipnosi di immaturità, come nel caso del padre della bambina che chiedeva il cioccolato durante la sequenza dei suicidi, che sembra attratto dalle Dessert come un adolescente. E anche i figli di Kuroda, riflettendo sull’età delle giovani idol,



*Le Dessert*

---

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1994 (1 ed. 1981)

arrivano ad ammettere con un sorriso di essere un po' 'immaturi' poiché le seguono con tanta passione benché più "vecchi" di loro.

Come accennato prima, bisogna comunque notare che alla fine del film la pop-band smette di impersonare l'immagine di sirena portatrice di un canto di morte, e promuova invece, attraverso il testo delle canzoni, il rifiuto dell'isolamento portato dall'abbandono delle relazioni interpersonali concrete e tangibili in favore delle comunicazioni attraverso mezzi tecnologici. Durante la performance finale delle Dessert, con la quale si chiude il film di Sono, attraverso le parole "*Se solo dicessi esattamente quello che hai in mente, e mi dicessi davvero come ti senti, forse potrei darti una mano [...]*" la band sembra svelare la motivazione del gruppo di bambini che stanno dietro ai suicidi di massa, e in particolare il desiderio di creare un 'legame' reale ed empatico con le altre persone. Ironicamente, le infinite vittime di suicidio che appaiono nel film, riescono ad ottenere questo tipo speciale di contatto solo astrattamente, come anonimi ritagli di pelle legati artificialmente uno all'altro in lunghe spirali. Il testo finale è tuttavia un inno al valore della sincerità, considerato fondamentale per affrontare la vita insieme agli altri, e a quello della perseveranza, con un invito a non arrendersi anche quando sembra che non ci sia più niente da fare. Invece che un'istigazione alla morte, dunque, le ultime parole delle Dessert sembrano più che altro un richiamo alla vita. "*Dimenticheremo il dolore e troveremo di nuovo la vita*" è infatti l'ultimo messaggio di speranza che le ragazzine, prima di salutare per sempre il loro pubblico, sembrano voler lasciare.

### *Fame di notorietà*

Un'altra caratteristica che connota la gioventù del Giappone descritto da Sono è quella del continuo desiderio di fama, di apparire, di distinguersi dalla massa, sebbene all'interno dell'idea superiore di gruppo e comunità, mediante comportamenti che destino scalpore. Così come gli studenti sul tetto della scuola, che volevano, con le loro morti, guadagnare la notorietà, anche il leader pseudo masochista della band glam-rock 'Suicide Club', ovvero Genesis, sembra unicamente interessato a essere al centro dei discorsi dei mass media e a diventare famoso, tanto che si consegna alla polizia auto-affermandosi fondatore del 'club del suicidio' e quindi fautore dell'ondata di morte che attraversa il Giappone. Durante le scene in una pista da bowling abbandonata in cui egli conduce il Pipistrello e l'amica *hikikomori* per attirare la polizia, vediamo il gruppo di Genesis interpretare una nenia malinconica che romanticizza ideali di morte, e che fa da sottofondo a immotivati atti di stupro e di violenza su persone e animali. Quando una delle due ragazze catturate riesce a comunicare con le forze dell'ordine, Genesis è ben contento di dichiararsi

colpevole e di essere immortalato, durante la sua cattura, dalla stampa, e benché lo si veda pronunciare frasi altisonanti, come “*Sono il Charles Manson dell’era dell’informazione*”, o riguardanti la morte e la crisi della società, in realtà la sua preoccupazione maggiore è se la telecamera lo stia inquadrando nel modo giusto o meno.

Per Genesis l’immagine è tutto, e la sua ossessione nichilistica per la sola superficie delle cose può essere interpretata come una forma di critica nei confronti della cultura giapponese contemporanea. A tal proposito, Douglas McGray<sup>37</sup> riporta:

la rivista d’arte giapponese BT [...] identifica la cultura giapponese contemporanea con l’arte ‘Super Flat’<sup>38</sup> [in cui], ‘privo di prospettiva e privo di gerarchia, tutto esiste allo stesso modo e simultaneamente’. ‘Non abbiamo alcuna religione’, ha affermato alla rivista Murakami Takashi<sup>39</sup>, [...], ‘Abbiamo solo bisogno del grande potere dell’intrattenimento’.

A Genesis, in fondo, non interessa affatto quello che sta accadendo nel Giappone in cui vive, sintomo di un malessere sociale che esplode all’improvviso; tuttavia, pur non essendo né causa né motore della piaga dei suicidi, che forse nasconde un principio di cambiamento, se ne appropria comunque e la cavalca come se fosse semplicemente una nuova moda.

Nell’occasione in cui, sotto consiglio del figlio, Kuroda si iscrive ad un sito apparentemente destinato a chi vuole fermare i suicidi, subito i bambini responsabili del ‘club del suicidio’ (sebbene ne neghino l’esistenza) si mettono in contatto telefonico con lui. Una delle prime domande che viene fatta a Kuroda è proprio “*Andremo in televisione?*”, a dimostrare un’altra volta l’importanza che questo mezzo di comunicazione e la popolarità che esso può assicurare detengono anche tra le fila di coloro che sembrano combattere, seppur in un modo originale e deleterio, per riportare una ‘vera connessione tra individui’.



*L’androgino Genesis*

<sup>37</sup> MCGRAY, Douglas, *Japan’s Gross National Cool*, in “Foreign Policy”, 130, 2002, pp. 44-54

<sup>38</sup> L’arte Superflat (letteralmente “super piatta”) è una corrente che, fondendo l’immaginario *otaku*, cioè quello relativo a manga e anime, ad elementi dell’arte giapponese tradizionale, crea opere dalle dimensioni e dalle prospettive fuse e appiattite e dai colori brillanti.

<sup>39</sup> Murakami Takashi è un artista, scultore e pittore giapponese contemporaneo, esponente dell’arte Superflat. Le sue opere si ispirano soprattutto alla cultura di massa e alla cultura *otaku*.

Nel film di Sono Shion, il personaggio che si fa chiamare 'Pipistrello', rappresenta esattamente lo stereotipo della categoria detta '*hikikomori*'. Saitō Tamaki, il maggiore esponente tra gli psichiatri che si sono occupati dello *hikikomori*, ha più precisamente definito il concetto con il termine '*shakaiteki hikikomori*', traduzione letterale di 'ritiro dalla società'. La definizione che egli, nel 1998, in *Social Withdrawal: Never-Ending Adolescence (Shakaiteki Hikikomori: Owaranai Shishunki)*, ha dato a questo vocabolo è: 'Una condizione, per la quale una malattia mentale non sembra essere la causa principale, in cui un giovane si ritira in casa e non prende parte alla società per un periodo di più di sei mesi'.<sup>41</sup>

In particolare fu tra la fine degli anni novanta e il 2000 che agli *hikikomori* fu assegnata l'etichetta di 'problema sociale', in seguito a tre episodi di cronaca che, anche a causa dell'onnipresente intervento dei media, colpirono e influenzarono negativamente l'approccio della popolazione nei loro confronti (vedi appendice). Da questo momento, la categoria è stata sempre più strettamente legata ad una serie di stereotipi quali il fatto che gli *hikikomori* non lascino per nessun motivo la propria stanza, siano dipendenti da internet e passino quindi giornate intere a chattare e a creare profili virtuali e siano violenti nei confronti dei membri della propria famiglia.

E infatti la *hikikomori* del film, una ragazza di nome Kiyoko, si trova sempre all'interno della propria stanza, un ambiente buio, illuminato dalla sola luce proveniente dallo schermo del computer, dal quale lei, esasperando appunto l'immagine dei reclusi sociali come fanatici del web, non si stacca mai. Vivendo all'interno di questa unica camera, con la sola ed eventuale compagnia di un'altra *hikikomori* che la accompagna durante le sue ricerche, il Pipistrello si ritrova circondata da una gran quantità di confezioni vuote di cibi pronti, veloci e facili da preparare, le quali suggeriscono il fatto che lei non mangi mai insieme alla famiglia, ma sempre in solitudine, o comunque all'interno dell'alcova in cui si sente al sicuro.

Preferisce inoltre l'anonimità di internet piuttosto che rivelare il proprio nome, e infatti, quando comunica alla polizia ciò che ha scoperto, tramite una ricerca personale, sulla scia di suicidi, non svela la propria identità agli agenti, ma insiste nel farsi chiamare 'Pipistrello', epiteto che suggerisce l'idea di una creatura che sta sempre chiusa, nella semioscurità, uscendo solo di notte, e che in giapponese si dice proprio '*kōmori*', associando ancor più la ragazza alla categoria dei reclusi sociali.

---

<sup>40</sup> L'argomento verrà qui solamente introdotto. Per un'analisi più accurata consultare l'appendice su '*Il fenomeno dello hikikomori*'.

<sup>41</sup> HORIGUCHI, Sachiko, "Hikikomori: How private isolation caught the public eye", in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012, p.125-126

In particolare, poi, la sua ricerca della verità riguardo ai numerosi suicidi non è fondata su un desiderio altruistico di sostenere le autorità nel risolvere il problema affinché cessino le morti ma, come rivela la voce divertita con cui esprime alla polizia la propria idea riguardo al sito in cui i puntini bianchi e rossi indicano i suicidi, è solamente un modo come un altro per passare il tempo, godendo nel dimostrare come sia capace di trarre, attraverso l'utilizzo della sola rete web, conclusioni più concrete di quelle che la polizia riesce a raggiungere attraverso le proprie indagini. Ovviamente, poi, le sue comunicazioni alla polizia avvengono esclusivamente tramite telefono e attraverso un blog, mai dal vivo.

La prima occasione in cui sentiamo qualcuno pronunciare il suo vero nome è quella in cui appare la triste e desolata figura del padre della ragazza: l'uomo, vestito in un completo da lavoro stropicciato e seduto dietro un tavolino rotto, chiama la ragazza per nome dicendo "*Kiyoko, papà è stanco. Kiyoko, non è colpa mia, lo sai..*". Questa breve ma significativa apparizione del padre del Pipistrello è sufficiente per riconoscere in lui una mesta personificazione dell' 'impatto devastante della recessione economica sulla famiglia giapponese' (McRoy; 2008:145), che distrugge l'immagine del genitore come punto di riferimento e modello cui aspirare, riducendolo a un personaggio debole e sfiduciato che cerca le attenzioni della figlia attraverso l'autocommiserazione. A questo gesto di disperazione, la ragazza reagisce disgustata chiudendo la porta della propria camera, aumentando così ancor più la distanza tra di loro e abbandonandolo, ignorato, nella sua solitudine.

È da notare, tuttavia, come Sono sottolinei l'interesse della ragazza per quello che succede al di fuori delle quattro mura in cui si trova, segno che comunque non ignora né rifiuta totalmente un contatto, seppur mediato da mezzi di comunicazione virtuali, con il mondo esterno, al contrario di quello che si dice solitamente sugli *hikikomori*, benché il suo fine ultimo sia in realtà soltanto quello di crearsi un passatempo.

Il film, realizzato nel 2001, mostra quindi la decisione di Sono di rappresentare, all'interno di tutti gli altri stereotipi sulle subculture giapponesi presenti tra la fine degli anni novanta e l'inizio del nuovo millennio, anche la figura dello *hikikomori*, mettendo in particolare in mostra tutti gli aspetti che più rendono questa categoria 'problematica' ma, allo stesso tempo, così interessante e popolare. Quella del regista non è altro che un'ulteriore ed inquietante rappresentazione critica di un Giappone in cui il mettere in secondo piano il vero rapporto con gli altri si evolve fino a raggiungere la condizione estrema di reclusione sociale, nella quale neanche il legame con la famiglia risulta capace di smuovere l'apatia e risollevarne anche un minimo interesse nei confronti delle relazioni interpersonali. E in particolare l'anno dell'uscita del film, il 2002, si colloca proprio nel periodo in cui il discorso sullo *hikikomori* aveva cominciato a sollevare scalpore e ad essere

sulla bocca di tutti, nonché a far sì che questa categoria venisse identificata come un'ennesima manifestazione dei problemi di una società in crisi.

### *Famiglie in crisi*<sup>42</sup>

Negli anni di ricostruzione successivi alla guerra, anche con l'obiettivo di rinfrancare e sostenere il popolo giapponese, il cinema rappresentava una visione della famiglia come di un organismo in difficoltà ma all'interno del quale, anche se tramite sacrifici e imposizioni, i genitori riuscivano a prendere in mano la situazione con coraggio, impersonando figure positive ed esempi di moralità. Registi come Kurosawa Akira e Mizoguchi Kenji, come possiamo vedere, per esempio, rispettivamente in *Vivere (Ikiru, 1952)* e *L'intendente Sanshō (Sanshō dayū, 1954)*, creavano dunque storie in cui le figure genitoriali, seppure in una situazione di grande cambiamento sociale e di crisi familiare, costituivano sempre una fonte di stabilità e sicurezza emotiva per gli altri membri della famiglia, e un esempio di responsabilità per i figli. Tuttavia, nei cinquant'anni successivi le cose si sono evolute, fino ad arrivare ad un cinema che proietta immagini di genitori che non costituiscono più esempi di educazione morale, ma che sono piuttosto 'assenti, incompetenti, troppo indulgenti, o completamente sconosciuti'. Viene cioè rappresentata una società 'senza genitori', caratterizzata dalla presenza di famiglie disfunzionali. (Iles; 2008:86) In particolare, poi, la figura genitoriale è spesso descritta come psicologicamente instabile; e infatti, poiché incapaci di assolvere ai loro doveri di padre o madre, questi individui sono spesso portati a sviluppare una crisi d'identità derivante appunto da questa mancanza che, col passare del tempo, viene ad essere percepita come una colpa, come vediamo appunto nella figura paterna del detective Kuroda in *Suicide Club*.

Anche nella realtà, i media giapponesi insistono in modo sempre più frequente sul fatto che la famiglia si trovi, al giorno d'oggi, in uno stato di profonda crisi. I politici e i responsabili dello stato vedono le famiglie 'sia come vittime che [come] autrici di influenze antisociali' (Iles; 2008:80), mantenendo questo problema come uno dei punti fondamentali da trattare all'interno dei loro programmi di revisione sociale. E, in particolare, è negli ultimi vent'anni che il discorso sulla crisi della famiglia è arrivato a coinvolgere l'ambito pubblico e ad essere quindi esaminato e trattato all'interno del contesto di tensioni interpersonali, violenza e alienazione. Come afferma Iles citando

---

<sup>42</sup> La famiglia, in particolare se disfunzionale o caratterizzata da un'evidente alienazione e non comunicazione tra i suoi membri, è uno dei temi più trattati da Sono Shion. Oltre che in *Suicide club*, il regista affronta infatti lo stesso argomento nel suo sequel, *La tavola di Noriko (Noriko no shokutaku, 2005)*, in cui addirittura la protagonista comincia a lavorare in un'agenzia per "famiglie in affitto", che noleggia parenti per persone sole. Un altro esempio è il film erotico-grottesco *Strange Circus (Kimyōna sākasu, 2006)* in cui Sono racconta come traumi come incesto e violenza domestica provochino in madre e figlia delle anomalie nei processi di registrazione della memoria, e quindi una percezione deviata della propria identità.

Takeda<sup>43</sup>, 'l'immagine standardizzata della famiglia giapponese ha cominciato a disintegrarsi in maniera evidente negli anni settanta e, intorno agli anni novanta, il 'collasso' del sistema familiare del Dopoguerra è diventato uno dei fulcri del programma del governo nazionale'. Molte delle famiglie appartenenti alla classe media, infatti, pur funzionando come tali, non dimostrano nella realtà di avere le caratteristiche che ci si aspetterebbe da una famiglia convenzionale. Nei casi più estremi, il marito è impegnato con gli straordinari fino a tarda sera, la moglie segue lezioni o incontri serali, i figli si recano a lezioni private al di fuori dell'orario scolastico. In questo modo, la cena come momento condiviso da tutti i membri della famiglia è un evento che si verifica solo una o due volte a settimana, magari solo il sabato e la domenica. In questo contesto, inoltre, la moglie vive spesso una vita solitaria ed alienata, non solo perché il marito è assorbito dal lavoro, ma poiché il numero dei figli diminuisce, i genitori della donna vivono lontani, e le interazioni coi vicini di casa sono rare. (Sugimoto; 2002:173-174)

Tuttavia, si nota come spesso le cause dell'esistenza di tali problemi all'interno del gruppo familiare vengano scaricate con troppa semplicità su questioni rese ormai stereotipi quali appunto: genitori incuranti, padri troppo devoti al lavoro, il sistema educativo che fallisce nell'instaurare nelle coscienze un senso di responsabilità sociale, bambini eccessivamente influenzati da televisione, videogiochi, mode o la pluricitata pressione dovuta agli esami di ammissione scolastica. Questa ricerca disperata di capri espiatori rivela un'ansia sociale per il futuro profondamente radicata che, dal crollo economico dell'inizio degli anni novanta, è diventata una specie di ossessione nazionale. (Iles; 2008:80)

In *Suicide Club* la famiglia è un'altra delle istituzioni che il giudizio della 'setta' di bambini colpisce: i legami tra padre, madre e figli vengono rappresentati come superficiali e non coltivati a fondo. La famiglia del detective Kuroda, che alla fine viene colpita dalla piaga del suicidio e induce alla morte l'agente stesso, sembra rispecchiare lo stereotipo della 'famiglia malata' giapponese: il padre assente per tutta la giornata a causa del lavoro, i figli assorbiti dal mondo televisivo, pubblicitario e del web, la madre che aspetta il marito a casa e si stupisce quando questi, tornando dal lavoro si sofferma ad abbracciarla e vorrebbe parlare con tutta la famiglia riunita, intento che comunque fallisce per un'ennesima apparizione televisiva delle Dessert che distrae moglie e figli, e che lo induce a rinunciare alle sue parole. Tuttavia questo non significa che Kuroda non ami i suoi familiari, semplicemente sembra che accetti passivamente la piega degli eventi e il fatto che il suo lavoro da poliziotto non gli permetta di coltivare a fondo il legame con essi, sviluppando una situazione di distanza emozionale nei loro confronti. Egli, forse in un modo parzialmente inconscio che gli provoca anche un certo malessere interiore, si rende conto di questa distanza, e fa spesso i

---

<sup>43</sup> TAKEDA, Hiromi, "Talking about Japanese Families: Discursive Politics of the Familial", in *Japan Forum*, 15,3, 2003, pp. 451-464

conti con un malcelato senso di colpa, come vediamo dalla sua ossessione per la propria immagine riflessa allo specchio, che lui osserva come se cercasse un consenso da parte di quest'ultima, come se cioè volesse sentirsi dire che non sta sbagliando nel suo modo di agire, cosa che accade anche prima del tentativo di dialogo collettivo durante la cena in famiglia.

Ma nel momento in cui, tornando a casa, scopre che la strage suicida ha colpito anche chi aveva di più caro, nonostante inizialmente accusi la voce infantile che lo cerca al telefono, quando quest'ultima afferma che il vero colpevole è lui stesso, egli apre gli occhi, e capisce interamente il suo sbaglio: l'aver reagito con passività sia nell'affrontare il caso con leggerezza perché non lo riguardava direttamente, sia nel non cercare di approfondire il rapporto con la propria famiglia, cosa che forse gli avrebbe permesso di evitare questa tragica conclusione. E quando la voce del bambino al telefono afferma *“Sei tu il criminale. Pensi solo a te stesso”* egli, riconoscendosi in questa descrizione, prima di uccidersi comunica agli altri poliziotti, che parlavano di continuare le indagini considerando finalmente il caso un crimine, che non sono i bambini al telefono i colpevoli. In questo modo dimostra di avere infine capito come la scia di suicidi non sia altro che la conseguenza del susseguirsi invariato del comportamento di tutti, polizia compresa, un comportamento apparentemente interessato nei confronti degli altri, ma che in realtà risulta profondamente egoista. La domanda pronunciata dalla voce accusatrice, cioè *“Perché non sei riuscito a sentire il dolore altrui come avresti sentito il tuo?”*, oltre a far riaffiorare in Kuroda il senso di colpa, rende noto quale sia il problema che, nel film di Sono, la gente tenta di risolvere creando, attraverso il comune denominatore del suicidio, una ‘connessione’: la mancanza di un ‘legame’ genuino e disinteressato con gli altri.

Il film, tuttavia, non mette in dubbio solo il ruolo dei genitori, ma quello degli adulti in generale: i bambini sentono che gli adulti li hanno abbandonati. Le autorità, cioè educatori, genitori, rappresentanti del governo e polizia, si mostrano tutti incapaci di trovare una soluzione al problema, e il motivo di questo sembra essere il loro disinteresse e il loro distacco dalle generazioni più giovani, che li porta a non riuscire a comprenderle e a non essere quindi capaci di intervenire.

### *Il ruolo della polizia*

Una delle principali motivazioni per cui la piaga del suicidio descritta nel film non accenna a fermarsi fino all'ultimo momento è l'incapacità della polizia di affrontare e dare la giusta importanza a ciò che sta accadendo. Fin dall'inizio, infatti, il responsabile delle indagini continua a sottolineare come il caso delle 54 ragazze non sia da analizzare come un crimine (*jiken*), bensì come un incidente (*jiko*). Inoltre, quando il detective Kuroda si chiede come mai 54 ragazze provenienti



da 18 scuole diverse si siano uccise tutte nello stesso momento e nello stesso luogo, e si comincia a prendere in considerazione la presenza di un culto, di un club, la reazione del capo è quella di dire, sorridendo *“Un club del suicidio? Ridicolo!”*.

Anche quando a Kuroda stesso, mentre si trova a tavola con moglie e figli, viene chiesto del ‘club dei suicidi’, egli risponde subito dicendo che non esiste nessun club simile, sia per proteggere la sua famiglia temendo che i suoi figli possano impressionarsi e unirsi agli altri nella tendenza del momento, sia per evitare a se stesso di dover pensare a quello che il Giappone sta affrontando come ad un ‘crimine’, che porterebbe una sua responsabilità nell’indagine, cosa che invece non avverrebbe se si trattasse davvero di un ‘incidente’. Ed è solo quando riceve la chiamata dalla voce misteriosa del bambino che gli comunica un’altra strage imminente, che poi tuttavia non si verifica, che Kuroda comincia seriamente a ricondurre la situazione ad un atto di criminalità. Solo il più giovane e impressionabile della squadra investigativa, Shibusawa, insiste fin dall’inizio sul carattere di premeditazione della vicenda, che implicherebbe cioè che ci sia qualcuno dietro alla scia di suicidi, che dunque non devono essere considerati tali. L’ammissione della propria incapacità da parte dell’intero gruppo di detective avviene tuttavia solo dopo che si trovano davanti agli occhi la strage suicida che ha colpito la famiglia di Kuroda. Ed è qui che finalmente affermano *“Non è suicidio. [...] Era omicidio fin dall’inizio”*, ma ormai è troppo tardi.

### *Un finale ambiguo*

Si può affermare che sia alla giovane Mitsuko che Sono assegna il ruolo di eroina: è lei che riesce a decifrare un codice numerico nascosto su un poster delle Dessert che la conduce al luogo dell’ultimo concerto delle giovani cantanti. Qui, utilizzando il medesimo codice, riesce ad intrufolarsi nel “backstage” e, in un ambiente pieno di infanti e cuccioli di animali, sente all’altoparlante una voce che dice *“Anche se muori la tua connessione col mondo non terminerà, perché vivi allora?”*, suggerendole una motivazione per suicidarsi. Giunge poi su un enorme palcoscenico e si trova davanti una platea di bambini che le pongono, uno dopo l’altro, quesiti sulla propria connessione con le persone che ama e con se stessa, e quando lei afferma decisa di ‘essere connessa’ con la propria identità, tutti la applaudono. Ma ciò non sembra sufficiente a salvarla, poiché la scena successiva è quella in cui le viene prelevata la striscia di pelle che andrà a far parte della prossima spirale all’interno della ormai nota borsa sportiva bianca. Tuttavia, nonostante il detective Shibusawa, grazie ad un tatuaggio della ragazza che gli fa riconoscere che il lembo di pelle appartiene a lei, si rechi alla stazione di Shinjuku in cui pensa avverrà la prossima strage, quando egli raggiunge Mitsuko sul binario, la prende per mano, e scuote la testa come per dirle di

non suicidarsi, lei si stacca, decisa, dalla presa del poliziotto e lo osserva con uno sguardo di incomprendimento. Dopo attimi di suspense in cui non sappiamo se il suicidio di massa avverrà o meno, la scena si conclude con l'immagine di Mitsuko che, salita sul treno, rimane vicino alla porta ad osservare Shibusawa il quale, facendo un mezzo sorriso, sembra interpretare il gesto della ragazza in maniera positiva, smettendo di temere per la sua vita. Tuttavia, nonostante il sorriso del detective, questo finale ambiguo è stato ugualmente interpretato in vari modi.

Iles (2008:132-133) interpreta il gesto di allontanamento di Mitsuko come rifiuto dell'interessamento da parte di Shibusawa, cioè del suo desiderio di proteggerla e di creare un 'legame'. Questo gesto, infatti, romperebbe il 'vincolo umano di interesse che [rappresenterebbe la salvezza] [...] dall'[alienazione] dell'individuo urbano'. In questo senso *Suicide Club* non presenterebbe alcuna soluzione alla crisi che presenta, ma fornirebbe semplicemente 'una critica delle sue origini e un'analisi della sua forma.' Il pessimistico rifiuto della comunicazione tra individui suggerisce, secondo Iles, l'impossibilità della società urbana e consumistica di sostenersi in una lotta continua con l'alienazione, contro cui l'individuo ha una resistenza assai ridotta, e nella quale finisce per crollare. All'interno di questa interpretazione anche il messaggio finale delle Dessert non è più un messaggio di speranza: sebbene le ragazzine dicano al pubblico di essere semplicemente se stesse, quest'esortazione non può ricevere risposta, perché anche se la gente dovesse trovare la volontà di affermare la propria identità, come descritto durante tutto il film, questa rappresenterebbe già un inganno.

Secondo McRoy (2008:151-153), invece, il finale raccoglie un messaggio di speranza: infatti, benché Mitsuko si allontani da Shibusawa e i due siano separati sia fisicamente, dalla porta del treno in partenza, che figurativamente, il fatto che l'agente si sforzi di creare una 'connessione esterna-interpersonale con Mitsuko implica che un abbandono completo all'inerzia alienante della tecnologia delle informazioni sarebbe evitabile se solo ognuno stabilisse una comunicazione fisica ed emotiva con coloro che gli stanno intorno [...]'. Inoltre Mitsuko, che si è dimostrata ferma e determinata durante tutta la storia, mostra qui un'altra volta di distinguersi dalla massa: nonostante le sia stato preparato un posto tra i suicidi, come testimonia il lembo di pelle prelevato dalla schiena, la ragazza non viene colpita dal collettivo lavaggio del cervello che ha assoggettato tutta Tokyo, bensì si ribella e lotta per continuare a vivere. Si può quindi dire che Mitsuko rappresenti, per il regista, il filo della speranza in un futuro non di passiva accettazione, bensì di cambiamento, un cambiamento che può avvenire solo dall'interno di questa società 'malata', poiché solo chi conosce gli ingranaggi di un sistema può usarli per mutarlo.

In questo senso, dunque, anche se l'opera di Sono presenta una visione apocalittica della società giapponese, gli eventi catastrofici che avvengono durante il film non sono da interpretare

come totalmente distruttivi. Infatti, anche se non possiamo essere sicuri del futuro del tentativo di connessione di Shibusawa con Mitsuko, l'ultimo concerto delle Dessert, che suggeriscono di *“Vivere come più [ci] piace”*, potrebbe a questo punto significare una possibile liberazione dal ciclo di morte.

## Capitolo 2.

### *Dalla passione alla violenza*

Una delle immagini che vengono spesso accostate all'universo del Sol Levante come 'tipicamente giapponesi', alla stregua di sushi e samurai, è quella dell'avidio consumatore e conoscitore di fumetti e cartoni animati, ossia l'*otaku*. Ma cosa si intende, di preciso, usando questo appellativo che, soprattutto nel corso degli ultimi decenni, in termini sia positivi che negativi, è arrivato a coincidere nell'immaginario mondiale, con una fetta più o meno consistente della giovane popolazione giapponese?

#### *Otaku*

Nel periodo in cui i cosiddetti *shinjinrui* si erano guadagnati l'attenzione generale e avevano scatenato la preoccupazione per il futuro della nazione, una delle categorie di 'devianza' studiate in relazione a questi "giovani atipici" è stata quella dell'*otaku*. Il termine *otaku* nasce come un'espressione più formale del pronome di seconda persona "tu". A causa dell'uso di questo termine tra i fan di manga e *anime*<sup>44</sup>, negli anni ottanta questo appellativo ha cominciato a rappresentare questa categoria di persone. In un articolo del 1983 della rivista *Manga Burikko* intitolato *Otaku no kenkyū* (Ricerche sull'*otaku*), il giornalista e artista di manga Nakamori Akio descrisse i giovani che si radunavano al comic market, un evento legato ai fumetti che raccoglie milioni di appassionati, come 'fan trasandati e ossessivi che parlavano tra di loro riferendosi agli altri utilizzando il termine fin troppo formale di *otaku*'. (Toivonen, Imoto; 2012:13) Questa parola - e dal 1985 anche il lemma *otaku zoku* (tribù *otaku*) - era usata tra artisti e fan dei manga per riferirsi a se stessi, ma rimaneva sconosciuto a chi era al di fuori di questa comunità.

Fu nel 1989 che il vocabolo *otaku* raggiunse la coscienza pubblica grazie alla fama che i media attribuirono al caso dell'assassino Miyazaki Tsutomu. Miyazaki fu accusato non solo dell'uccisione di quattro bambine tra i 4 e i 7 anni, ma di averle mutilate e di aver abusato sessualmente dei loro cadaveri. Nella stanza del killer fu trovata una ricca collezione di anime, manga e film a sfondo violento e pornografico, e i media lo etichettarono come *otaku*, decisione che

---

<sup>44</sup> *Anime* è l'abbreviazione del termine *animēshon*, neologismo giapponese derivato dalla traslitterazione dell'inglese 'animation', con cui in Giappone si indicano sia i cartoni animati a puntate sia i lungometraggi di animazione, che hanno la caratteristica particolare di non essere necessariamente produzioni destinate alla sola fascia infantile, bensì a tutta la popolazione. In Occidente il vocabolo *anime* è utilizzato per indicare tutte le animazioni di produzione nipponica, ed è ormai diventato un termine di uso comune. Da questo momento in poi, quindi, apparirà scritto in caratteri comuni, e non in corsivo.

espose per la prima volta il termine stesso al pubblico su scala nazionale. Sharon Kinsella, descrivendo questo fenomeno, identifica il ‘panico morale dell’*otaku*’ che nacque dal caso Miyazaki. La tribù *otaku* venne presto identificata con l’immagine di giovani (maschi) isolati e devianti che si rinchiudevano nelle proprie stanze a consumare manga e anime. Come Kinsella afferma, ‘la sensazione che questa generazione antisociale degli *otaku* si stesse moltiplicando e stesse minacciando di subentrare nell’intera società era forte’.<sup>45</sup> Schiere di sociologi giapponesi cominciarono presto a pubblicare commenti e analisi sugli *otaku*. Miyadai Shinji nel 1991 pubblicò una ricerca empirica condotta su studenti universitari nel 1985, e definì gli *otaku* come ‘“specialisti squilibrati’ con basse capacità interpersonali, che tendevano ad essere evitati dagli altri a causa della loro apparenza trasandata e antigienica’. (Toivonen, Imoto; 2012:13) La scrittrice di romanzi e critico Nakajima Azusa pubblicò *Komyunikēshon fuzen shōkōgun* (Sindrome di disfunzione comunicazionale), in cui parlava degli *otaku* come individui con problemi di personalità che li portavano a trovare un maggior significato nel rapporto con oggetti, media e altre creazioni piuttosto che nei rapporti con le persone. (Toivonen, Imoto; 2012:13) Alla fine degli anni novanta si era sviluppata una vera e propria industria degli *otaku ron*, gli studi sull’*otaku*, e il significato del termine mutò e venne manipolato da teorici, politici, artisti, industrie commerciali e dell’educazione.

Questa fu, a grandi linee, l’origine e l’evoluzione iniziale del termine e del discorso sugli *otaku*, che rimase a lungo un discorso che poneva l’accento su questa categoria come esclusivamente composta da individui patologici, antisociali e potenzialmente pericolosi. Tuttavia il caso dell’*otaku*, come affermano Toivonen e Imoto (2012:15), ‘mostra come lo stato delle categorie sociali di gruppo sia fluido e in divenire, e come il significato delle categorie possa essere interpretato, manipolato, sfruttato e protetto dagli agenti interessati’. Se infatti è vero che, fino alla fine degli anni novanta, continuò ad esistere una visione quasi esclusivamente patologica dell’*otaku*, dopo l’intervento del produttore di anime e fondatore della compagnia Gainax, Okada Toshio, e di nomi importanti della sociologia quali Miyadai Shinji e Osawa Masaji, nonché del filosofo Azuma Hiroki, la connotazione negativa del termine è diminuita significativamente. Queste grandi personalità culturali giapponesi si impegnarono nella produzione di libri e articoli sugli *otaku* che aiutarono a definire e a legittimare la categoria nell’ambito degli studi sulle subculture. Un altro ruolo chiave nella produzione e nel consumo della cultura *otaku* fu quello dell’artista contemporaneo Murakami Takashi che, investigando la natura della “giapponesità” nella sua arte, cominciò ad usare anime e manga come mezzi per esprimerla. Egli iniziò a rappresentare all’estero la cultura *otaku* come ‘arte giapponese’ e a re-importare questa visione rivisitata dell’*otaku* in Giappone. Inoltre l’arte di Murakami fu utilizzata da studiosi come Azuma come mezzo per

---

<sup>45</sup> KINSELLA, Sharon, “Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement”, *The Journal of Japanese Studies*, 24, 2, 1998, p.311

costruire le proprie teorie postmoderne sull'*otaku*, che influenzarono e rinforzarono le idee di Murakami stesso.<sup>46</sup> Come affermato propriamente da Toivonen e Imoto, ‘i cambiamenti di significato nelle categorie sono spesso fomentati in reazione a forze “esterne” e la popolarità di manga e anime negli USA e in Europa, dove il concetto di *otaku* era separato dalla sua originale interpretazione negativa, offrì l’opportunità di rilanciare il significato della categoria stessa in Giappone’. E così interessi di natura politico-economica iniziarono a commercializzare la cultura *otaku* sotto la retorica del ‘Cool Japan’, teoria che si basava sulla presa di coscienza del potenziale ‘soft power’ della cultura popolare giapponese. (Toivonen, Imoto; 2012:15) Gli *otaku* cominciarono dunque ad essere percepiti non solo come consumatori ma anche come creatori della cultura popolare nipponica e Akihabara, l’area centrale di Tokyo identificata come culla della cultura *otaku* fin dagli anni novanta, fu riprogettata dai leader politici come un museo della cultura popolare. E anche la percezione dell’*otaku* stesso subì un notevole cambiamento, come si può notare anche dal TV drama del 2005 *Densha Otoko*, che ha come protagonista ed eroe principale proprio lo stereotipo dell’*otaku*.

Tuttavia è giusto precisare che, benché senza la medesima ostinazione nel sottolineare il carattere patologico della categoria, l’implicazione di alienazione e anomalia legata al termine *otaku*, in generale, resiste tutt’oggi in Giappone e lo stereotipo di un individuo che non solo nutre ‘un interesse malsano per un soggetto insignificante, ma [che presenta] anche la mancanza di attitudini sociali, un’immaturità sessuale e un isolamento dalla realtà che non permette di partecipare alla società e di costruire rapporti autentici’<sup>47</sup> continua a resistere, accompagnato da dibattiti e articoli sull’argomento. A prova di ciò basti pensare ad esempio come agli *otaku* venga tutt’ora associato, come prova della loro alienazione sia verso il sesso femminile che verso gli altri esseri umani in generale, un tipo di giochi interattivi chiamati “dating simulation games” o “dating sims”, che sembrano essere particolarmente popolari tra loro. Obiettivo di questo tipo di giochi è corteggiare un/una potenziale amante (o più amanti) accedendo o meno a scene di sesso esplicite. Il dottor Iwamuro Shinya dell’ Associazione Giapponese per lo Sviluppo del Centro di Ricerca di Medicina Comunitaria per la Promozione della Salute, riferendosi a giovani uomini con un interesse profondo per i dating sims, ha espresso recentemente (2007) la propria apprensione nel notare la loro paura di affrontare rapporti tra veri esseri umani. ‘Non vogliono essere feriti [dal rifiuto di ragazze reali] e

---

<sup>46</sup> Riguardo alle teorie di Azuma Hiroki sull’arte di Murakami Takashi si veda HIROKI, Azuma, *Superflat Japanese Postmodernity*, testo originale della conferenza tenuta al MOCA gallery al Pacific Design Center, West Hollywood, 5 Aprile 2001, <http://frikjanuys.blogspot.com/2010/12/superflat-japanese-postmodernity-part-1.html>, 11-10-2013

<sup>47</sup> BOLTON, Christopher, “Anime Horror and its audience. 3x3 eyes and Vampire Princess Miyu”, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p.70

quindi non vanno mai al di là del mondo in 2D'.<sup>48</sup> In questo modo, non riuscendo ad avere rapporti totalmente concreti con gli altri, e soprattutto col genere femminile, gli *otaku* maturano un'ossessione per i personaggi dei loro manga e anime preferiti, oppure per personaggi dello spettacolo come cantanti o idol in generale, sviluppando una 'propensione a collezionare, scambiare e accumulare quelle che per i non-*otaku* sembrerebbero informazioni irrilevanti: come la marca precisa delle calze indossate dalla loro pop-star preferita'.<sup>49</sup> In particolare, riflettendo sulle modalità delle relazioni interpersonali degli *otaku*, Azuma Hiroki osserva come il loro desiderio e la loro socialità siano diverse rispetto a quelle del comune uomo moderno, e siano appunto legate esclusivamente ai loro interessi:

Gli *otaku* percepiscono una 'realtà' più forte nella fiction piuttosto che nella realtà stessa, e la loro comunicazione consiste in larga parte nello scambio di informazioni. In altre parole, la loro socialità è fondata non su una necessità reale [...], ma sull'interesse in particolari tipi di informazione. Quindi, mentre sono abbastanza capaci di esercitare la propria socialità finché possono ottenere informazioni utili, si riservano sempre la libertà di abbandonare la comunicazione.<sup>50</sup>

Per quel che riguarda invece il discorso sulla perversione sessuale, che ha accompagnato i discorsi sull'*otaku* soprattutto in seguito al caso Miyazaki, lo psichiatra Saitō Tamaki si chiede spesso perché le icone della cultura *otaku* siano piene di ogni sorta di perversione sessuale, quando invece nella realtà quelli che si possono effettivamente definire pervertiti tra gli *otaku* sono una minoranza. Azuma Hiroki ha provato a rispondere nel modo seguente:

Come i bisogni degli animali sono differenti dai desideri umani, allo stesso modo i bisogni genitali e la "sessualità" soggettiva sono diversi. Molti degli *otaku* che oggi consumano fumetti per adulti e "giochi con ragazze" probabilmente separano queste due [sfere]; e i loro genitali sono semplicemente [...] cresciuti nell'abitudine ad essere stimolati da immagini perverse. Da quando erano teenagers, sono stati esposti a innumerevoli espressioni sessuali "otaku": a un certo punto, si sono abituati ad essere stimolati sessualmente da illustrazioni di ragazze, orecchie da gatto e divise da cameriera. In ogni caso, chiunque può raggiungere quel tipo di

---

<sup>48</sup> KENNY, Loui, *Tokyo Phantasmagoria: An Analysis of Politics and Commodity Capitalism in Modern Japan Through the Eyes of Walter Benjamin*, in "Dissertation.com", Boca Raton, FL 2008, <http://books.google.it/books?id=1V83q3rlWZQC&pg=PA39&dq=otaku&hl=it&sa=X&ei=vOjSUaC4GIOsPJ-dgOAL&ved=0CFMQ6AEwBDgU#v=onepage&q=otaku&f=false>, 12 ottobre 2013, p.40

<sup>49</sup> JORDAN, Tim e TAYLOR, Paul, *Hactivism and Cyberwars: Rebels with a Cause?*, New York, Routledge, 2004, p.25

<sup>50</sup> HIROKI, Azuma, *Otaku Japan's Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 (ed. or. *Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai*, 2001), p.93

stimolo se si abitua allo stesso modo, poiché è essenzialmente una questione nervosa. Al contrario, sono necessarie una motivazione e un'opportunità completamente diverse per intraprendere la pedofilia, [...] o un feticismo per un particolare abbigliamento come [realizzazione] della propria sessualità. [...] Da una parte [gli otaku] consumano un gran numero di immagini perverse, mentre dall'altra sono sorprendentemente conservativi nei confronti della vera perversione.<sup>51</sup>

Quindi, benché lo stereotipo dell'*otaku*, come dimostrano i più recenti interventi a riguardo, non sia stato mai totalmente eliminato dall'immaginario collettivo giapponese, e sia ancora oggetto di studio e dibattito, si può comunque affermare che l'iniziale aura prettamente negativa ad esso associata e la sua identificazione patologica andassero in buona misura scomparendo durante gli anni 2000.

Tuttavia, nel Giugno del 2008, accadde uno di quegli eventi che, insieme ad altri di cui parleremo in seguito, misero maggiormente in discussione questa corrente di rivalutazione positiva della categoria. Si tratta dell'episodio noto come l'Incidente di Akihabara: il venticinquenne Katō Tomohiro travolse con un furgoncino una folla di passanti e, sceso dal veicolo, accoltellò chiunque si ponesse sul suo cammino. Anche questa volta l'omicida fu definito come *otaku* da gran parte della stampa, alimentando l'ansia e la paura relative al legame tra anime e pornografia minorile e richiamando l'immagine degli *otaku* come di un gruppo sessualmente promiscuo e potenzialmente criminale, anche se queste erano caratteristiche che nulla avevano a che fare con l'accaduto. Altri identificarono l'episodio con un caso di '*kireru*' termine con cui venivano indicati atti di rabbia che caratterizzavano sempre più spesso la gioventù alienata di Tokyo, e che venivano percepiti sempre più concretamente come una vera e propria epidemia. In ogni caso, nel Dicembre 2010, forse anche sulla scia di questi episodi e delle conseguenti considerazioni, a Tokyo fu approvata una legge diretta a controllare la produzione e la commercializzazione di immagini 'indecenti' provenienti da manga e anime, a dimostrazione di un rinnovato sentimento politico che si opponeva all'accettazione e normalizzazione di quelli che ancora erano considerati i 'gusti degli *otaku*' (Toivonen, Imoto; 2012:15), gusti che scopriamo essere gli stessi dell'*otaku* descritto da Matsumura Katsuya nel suo film del 1996 *All Night Long 3: The Final Chapter* (*Ooru naito rongu 3: Saishū shō*).

---

<sup>51</sup> Ibid, p.89



## *Trama*

Il protagonista Sawada Kikuo è un giovane e timido impiegato di un love hotel che, abbandonata la scuola, passa le giornate a sistemare le camere da letto appena utilizzate dai clienti, mansione durante la quale raccoglie resti organici di vario tipo che poi utilizza per completare, insieme ai colleghi, dei realistici collages. Amante dei manga erotici, altro suo hobby è quello del voyeurismo, infatti lo vediamo spesso spiare di nascosto i rapporti sessuali dei clienti del love hotel attraverso la grata della ventilazione, ma anche i maltrattamenti che una studentessa menomata è costretta a subire da parte delle sue compagne di classe. Frugando nella spazzatura alla ricerca di mosche da dare in pasto alle piante carnivore che alleva, Kikuo sviluppa per caso un'ossessione per una sua vicina, Nomura Hitomi, al punto da raccogliere quotidianamente i suoi rifiuti in modo da ricostruire la vita e le abitudini della ragazza, seguendo poi anche le istruzioni di Kawasaki, un individuo che si fa chiamare "cacciatore di rifiuti" e che ha fatto di quest'attività una vera e propria ragione di vita. Kikuo comincia dunque a creare nel suo appartamento un vero e proprio museo composto dai rifiuti di Nomura, tra i quali spazzolini da denti consumati, assorbenti interni e esterni, ciuffi di capelli e pezzi di cibo avanzato, sui quali banchetta estasiato. Quando un giorno i suoi colleghi sorprendono una ragazza di nome Kaoru mentre ruba nel love hotel e decidono di abusare di lei e maltrattarla in una discarica fino al punto di tramortirla, Kikuo non solo assiste senza muovere un dito, ma porta a casa con sé il corpo della malcapitata. Qui, dopo averla legata al letto, comincia un'indagine meticolosa delle sue funzioni biologiche e delle sue misure e infine, quando lei riprende conoscenza e lo insulta, la uccide. La sua ossessione per Nomura ovviamente non è finita, e quando, dalla grata da cui spia gli incontri dei clienti, la scorge con un cliente abituale, impazzisce e si tramuta in uno spietato assassino che non fa altro che cercarla ripetendo il suo nome. Quando alla fine, dopo averla rapita con l'aiuto dei colleghi, riesce finalmente ad avere una sorta di dialogo con lei, che si mostra ovviamente riluttante e anzi rimarca il fatto che nessuno lo ami, lui la porta a casa con sé, destinandola forse allo stesso destino della ragazza precedentemente assassinata.

## *Kikuo l'otaku*

Amante e conoscitore di manga e riviste a sfondo erotico, che sfoglia avidamente quando è solo o nei momenti di pausa al lavoro, collezionista e feticista di tutto ciò che è legato alla propria passione (in questo caso per la vicina Nomura Hitomi) e mancante di stabili legami sociali e interpersonali, avendo abbandonato la scuola e godendo della sola compagnia dei suoi colleghi, che non possono certo essere definiti "amici", il protagonista Kikuo sembra adattarsi perfettamente

all'immagine stereotipata dell'*otaku*. Analizzerò quindi diversi aspetti del personaggio che dimostrano questa analogia.

### *La costruzione del simulacro*

Il film di Matsumura mostra spesso Kikuo intento a realizzare disegni che richiamano le sue letture erotiche, e sembra che anche le sue compagnie condividano lo stesso interesse, come dimostra l'attività del collega che, insieme a lui, raccoglie peli pubici durante la pulizia delle stanze del love hotel e li applica poi a disegni di donne da lui stesso realizzati, realizzando piccoli simulacri della figura femminile. Ma il vero e proprio trionfo dell'idea del simulacro si manifesta quando Kikuo inizia a creare in casa propria una ricostruzione a grandezza naturale della vicina Nomura. Realizza infatti un disegno della donna che rispetta tutte le misure corporee di cui è venuto a conoscenza, attaccandovi poi, nel punto giusto, vestiti, un ingrandimento del viso, e altri particolari, con una precisione maniacale. E questa sua creazione non è altro che la costruzione di un simulacro dell'oggetto del desiderio, simulacro che è ciò che poi diventa l'unico interesse e l'ossessione dell'*otaku*, allo stesso modo di immagini e modellini del personaggio preferito di un anime. E Nomura Hitomi stessa, o meglio ciò che della ragazza viene percepito nella mente del protagonista, è a sua volta resa un'incarnazione di questo simulacro, in quanto non è mai conosciuta ed esperita realmente da Kikuo se non nelle scene finali, e quella che lui costruisce e ama è in realtà un'idea che ha di lei, quella definita attraverso le informazioni e i materiali raccolti tra i rifiuti della donna.

### *Collezionismo e ossessione*

Da quando scopre la propria passione per lo stalking mediante l'analisi della spazzatura, Kikuo inizia a collezionare tutto ciò che riguarda Nomura, da informazioni contenute su documenti relative alle sue misure corporee e al suo stile di vita, a oggetti usati dalla ragazza quali assorbenti, spazzolini, vestiti, o addirittura residui di cibo di cui spesso si nutre. Nella scena finale in cui Kikuo riesce a trovarsi per la prima volta faccia a faccia con Nomura, è inquietante tanto per la ragazza quanto per lo spettatore ascoltare il ragazzo che ripete a memoria tutte le informazioni raccolte su di lei, dalla data di nascita fino ai periodi mestruali. D'altra parte la sua ossessione che sfocia in follia è facilmente riscontrabile dal modo, in buona misura esasperato da parte del regista, in cui Kikuo si aggira in cerca della ragazza ripetendo il suo nome come ipnotizzato, come un tossicodipendente in astinenza dalla sua droga preferita. A questo proposito, Azuma Hiroki definisce il principio comportamentale degli *otaku* nei confronti dei personaggi oggetto della loro ossessione come simile a quello di una persona dipendente da una droga. Egli ricorda infatti come un numero consistente di *otaku* descriva il proprio incontro con l'immagine di un personaggio o con la voce del suo

doppiatore come una situazione in cui ‘quell’immagine o quella voce circola nella mente come se il circuito neurale fosse completamente cambiato’.<sup>52</sup> E si potrebbe affermare che questa condizione di ossessione rispecchia maggiormente quella della dipendenza da una droga, rispetto a quella della passione che si sviluppa per un hobby.

### *Immaturità sessuale*

Per quanto riguarda il discorso sull’immaturità sessuale associata alla categoria degli *otaku*, nel film sono presenti molti elementi che evidenziano come non solo Kikuo, ma più di uno dei ragazzi che lavora nel love hotel insieme a lui siano inesperti riguardo all’ambito sessuale, se si esclude quello che appare più sveglio tra tutti, che riesce a soddisfare i suoi bisogni seviziando e costringendo una studentessa con una gamba sfregiata e incapace di difendersi a offrirgli delle prestazioni sotto minaccia.

I ragazzi appaiono dunque desiderosi di assistere al compiersi di un rapporto, cosa che riescono a fare grazie alla grata della ventilazione che li mette in comunicazione diretta con una delle stanze del love hotel, da cui spesso sbirciano, condotti lì da una collega con cui condividono l’hobby di voyeur. E’ questa collega che svela a Kikuo la presenza della grata e che porta il ragazzo a vedere lo spettacolo mentre si diverte e gode nel masturbarlo. E soprattutto durante la prima visione e masturbazione Kikuo sembra sopraffatto dall’insieme delle due cose, e spalanca occhi e bocca come estasiato, dimostrando che queste sensazioni sono per lui una novità.

I colleghi esprimono inoltre più di una volta commenti pieni di invidia per un cliente abituale del love hotel, che porta ogni volta una ragazza nuova e diversa con sé, finché, per sua sfortuna, non si reca lì accompagnato da Nomura, scatenando la reazione violenta di Kikuo, che assisteva al rapporto attraverso la grata.

Un’altra occasione che sembra far intendere la mancanza di qualsiasi rapporto di Kikuo col sesso femminile è quella in cui, all’apertura del primo sacchetto contenente la spazzatura di Nomura, trova un paio di collant e, infilandovi dentro una mano, lo guarda con gli occhi spalancati e deglutendo come se non avesse mai visto né avuto tra le mani niente di simile. In particolare poi, al primo ritrovamento e all’apertura di un assorbente usato della ragazza, la sua espressione cambia dalla sorpresa al compiacimento, dimostrato da un gran sorriso che, se possibile, lo fa apparire ancora più folle.

Kikuo sembra anche piuttosto timido e impacciato nel relazionarsi con l’altro sesso, come vediamo sia nell’occasione in cui l’amico gli presenta la ragazza con la cicatrice sulla gamba, sia quando il giovane *otaku*, avendo scoperto attraverso i rifiuti che Nomura lavora in un *konbini*

---

<sup>52</sup> Ibid. p.88

(convenience store) non lontano da dove abitano, si decide, dopo vari giorni di stalking in cui la spiava da lontano, a raggiungerla portandole in dono una delle piante carnivore che coltivava, ma alla fine non ne ha il coraggio e torna indietro.

Infine, nelle scene in cui Kikuo, dopo aver portato a casa Kaoru, la ragazza sorpresa a rubare al love hotel dai colleghi, che ne hanno abusato e l'hanno picchiata, procede in un preciso e quasi scientifico studio sulle caratteristiche corporee della giovane, il suo interesse non sembra guidato dalla perversione, ipotesi confermata anche dal fatto che egli non abusa mai della ragazza, infatti non la desidera. Egli misura la circonferenza dei capezzoli e la lunghezza delle labbra vaginali di Kaoru, e prende nota meticolosamente delle sue funzioni biologiche, come se appunto stesse conducendo una ricerca scientifica su un campione vivente. In definitiva, il fatto che Kikuo consumi voracemente nel tempo libero letteratura pornografica non lo rende un semplice perverso, anzi sembra quasi che egli cerchi di catalogare informazioni e materiale sulle donne proprio perché quest'oggetto di studio è qualcosa che lui non conosce ma che desidera approfondire.



*Kikuo studia il corpo di Kaoru, per poi liberarsi di lei facendola letteralmente a pezzi.*

### *Un'estrema alienazione*

Il protagonista appare come una persona timida, sola, come testimoniato dalle scene in cui lo vediamo trascorrere il tempo non dedicato al lavoro mangiando da solo, sfogliando riviste o curandosi delle piante nella propria abitazione, sempre in solitudine. Gli unici momenti in cui è in compagnia sono quelli passati al love hotel o quelli in cui assiste alle violenze perpetrate dai suoi colleghi.

La figura che più si avvicina a quella di un amico, all'interno di questa fredda rappresentazione dell'alienazione, è rappresentata da Kawasaki, il cacciatore di rifiuti, anche se il loro sarà un rapporto molto breve. E anche quando i due si incontrano, il loro non è quasi mai un

dialogo, ma per lo più un soliloquio di Kawasaki, che Kikuo ascolta interessato cercando di carpire più informazioni possibili. Il rapporto tra il giovane e Kawasaki sembra rispecchiare quello descritto da Azuma quando parla della particolarità delle relazioni sociali dell'*otaku*, che si limitano all'ottenimento delle informazioni cui l'*otaku* stesso è interessato. Questa relazione di interesse viene quindi interrotta con un repentino 'abbandono della comunicazione' non appena cessa per l'*otaku* la necessità di mantenere la comunicazione stessa, cioè nel momento in cui non ha più bisogno dell'interlocutore a scopi informativi. E questo 'abbandono della comunicazione' è portato dal regista all'estremo in quanto, dopo che Kikuo ha potuto raccogliere le esperienze e le testimonianze che gli interessavano relative al "dust-hunting", non esita a sbarazzarsi di Kawasaki, distruggendo così quella che ci era apparsa come la sua relazione più 'intima' con un altro essere umano.

### *Violenza e ijime*

Il film si pone anche come uno studio dell'alienazione post-moderna portata al livello di una distruzione incondizionata, quasi darwiniana, del più debole da parte del più forte. Il termine 'dove style violence', letteralmente traducibile con 'violenza stile colomba', sta ad indicare questa crudeltà distaccata e si riferisce alla pratica che avviene tra certe specie di uccelli per la quale, quando un membro è percepito come diverso o più debole, gli altri lo attaccano col becco finché questo muore. I film che rappresentano questa situazione, e nella fattispecie *All Night Long 3*, dipingono le vite di 'giovani disperati e annoiati che operano atti di efferata crudeltà nei confronti di persone che, per il loro isolamento, timidezza e fragilità psicologica hanno minor capacità di difendersi'<sup>53</sup>, e presentano protagonisti che impersonano le peggiori e più estreme conseguenze di una



*Lo spazzatura fa da sfondo anche allo stupro di Kaoru.*

società caratterizzata da 'competizione scolastica, recessione economica e dei recenti scambi nelle dinamiche di genere'.<sup>54</sup> L'essere umano è quindi ritratto come un animale, e l'interazione tra persone come fondata sulla logica della "sopravvivenza del più idoneo". In particolare, nelle dinamiche dell'*ijime* (termine che viene solitamente tradotto con "bullismo" ma che, come vedremo

<sup>53</sup> MCROY, Jay, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p.8

<sup>54</sup> Ibid. p.8

in seguito, assume sfumature diverse) vengono privilegiati quelli ‘nel’ gruppo rispetto a quelli ‘fuori’ dal gruppo, che spesso sono violentemente ostracizzati poiché considerati non meritevoli di un posto nell’ordine sociale dominante poiché appunto troppo deboli o semplicemente “diversi”. Dalla scena di bullismo iniziale, che ha come vittima una studentessa, osservata furtivamente da Kikuo da dietro un albero, a quella delle numerose piante carnivore che decorano il suo appartamento, Matsumura rappresenta un ambiente in cui il più forte, specialmente se in gruppo, domina il più debole. Mentre un gruppo di studentesse prende a calci, canzona, e infine costringe la timida compagna di classe menomata a urinarsi addosso, sembra quasi che il regista unisca lo sguardo dello spettatore con quello di Kikuo, costringendolo a rendersi complice della mancanza di reazione del ragazzo e del proprio desiderio di continuare ad assistere allo spettacolo. Ciò è enfatizzato dall’alternarsi delle immagini di violenza e sofferenza a quelle dell’intenso sguardo di Kikuo, amplificato dai suoi grandi occhiali rotondi e dalla sua posizione inclinata in avanti, che dà l’idea del suo continuo sbirciare per raggiungere una vista migliore. (McRoy; 2008:120) Se lo spettatore occidentale si fosse stupito del fatto che questa scena di *ijime* avvenga tra ragazze, lo stesso non avviene per lo spettatore giapponese in quanto, come afferma Morita Yōji, in Giappone è noto che il numero di casi di *ijime* che avviene tra ragazze è pari o addirittura superiore a quello dei casi che avvengono tra ragazzi, e di solito sono casi di bullismo di gruppo che coinvolgono membri della stessa classe o dello stesso anno.<sup>55</sup> Naito Takashi e Uwe P. Gielen, in particolare, affermano che, in seguito a una ricerca internazionale del 2001 che poneva a confronto casi di bullismo tra Giappone, Inghilterra, Paesi Bassi e Norvegia, si è potuto concludere che ‘il 64.2% delle studentesse [giapponesi] vittime di bullismo erano state bulleggiate da [altre] studentesse’<sup>56</sup> e che ‘il 5.2% degli studenti vittime di bullismo in Giappone [...] sono stati bulleggiati da più di dieci studenti durante il semestre’.<sup>57</sup> E, più nello specifico, nel caso giapponese, il Consiglio per la Ricerca sui Bambini e sui Problemi Comportamentali degli Studenti ha riportato che la percentuale di vittime femminili di *ijime* delle medie e delle superiori che sono state prese di mira da più di dieci studentesse era circa del 20%, sottolineando come il bullismo da parte di gruppi femminili numerosi sia sproporzionalmente comune nelle scuole giapponesi. Nella fattispecie, poi, nonostante in *All night long 3* appaia talvolta anche l’uso di violenza corporale tra ragazze, l’*ijime* femminile ha la caratteristica di essere più di tipo psicologico, avendo come obiettivo quello di isolare

---

<sup>55</sup> MORITA, Yōji, in Peter K. Smith, Yōji Morita, Josine Junger-Tas, Dan Olweus, Richard Catalano e Philip Slee (a cura di), *The Nature of School Bullying: A Cross-National Perspective*, London & New York, Routledge, 1999, p.311

<sup>56</sup> NAITO, Takashi e GIELEN, Uwe P., “Bullying and *Ijime* in Japanese Schools. A Sociocultural Perspective”, in Florence L. Denmark, Herbert H. Krauss, Robert W. Wesner, Elizabeth Midlarsky e Uwe P. Gielen (a cura di), *Violence in Schools. Cross-National and Cross-Cultural Perspectives*, New York, Springer Science+Business Media, Inc., 2005, p.181

<sup>57</sup> Ibid. p.180

socialmente la vittima, al contrario di quello maschile, che è tipicamente più fisico, peculiarità che condividono anche i casi di bullismo in Europa e Nord America.<sup>58</sup>

Nel contesto sociale giapponese, di cui viene spesso considerato e trattato il carattere fortemente collettivistico per cui il gruppo tende ad essere considerato più importante del singolo individuo, l'ossessione di Kikuo per le secrezioni e gli umori corporei, che verrà ora analizzata più nel dettaglio, modifica inoltre il binomio di dentro-fuori (dal gruppo) che è il fondamento dell'*ijime* e della 'dove style violence', ma anche il concetto nazionalista di un coerente e teoricamente inviolabile corpo sociale/identità giapponese.

### *Spazzatura e impurità*

La spazzatura è parte integrante del film fin dall'inquadratura iniziale e ne costituisce quasi uno sfondo costante, spazzatura costituita da rifiuti umani (sperma, sangue e saliva) che, contenuti in sacchi della spazzatura estremamente sottili, sono potenzialmente infettivi. Ciò rappresenta un'immagine sconcertante e repellente per lo spettatore giapponese, da sempre abituato per cultura e tradizione a ricondurre l'interno con la purezza e l'esterno con l'impurità, o più precisamente che associa all'immagine dei liquidi e delle sostanze interne, come anche il sangue, un'immagine di purezza solo e soltanto se questi ultimi rimangono nell'ambito chiuso e protetto dell'interno del corpo. Al contrario, quando sangue, sperma e altri umori naturali fuoriescono dal corpo, essi diventano impuri, poiché hanno sorpassato la barriera del corpo chiuso e puro.<sup>59</sup> Alcuni dei comportamenti ossessivi di Kikuo che più esplicitamente sconvolgono la distinzione tra interno ed esterno sono il suo quotidiano banchetto a base dei rifiuti "commestibili" di Nomura e il suo tenere in bocca e succhiare l'ormai più che adoperato spazzolino da denti della ragazza, oltre che la registrazione e la ricostruzione fedele del suo ciclo mestruale, realizzata attraverso la raccolta e la collezione dei suoi assorbenti, che accuratamente appende sulla parete scrivendo accanto le relative informazioni, di modo che lo spettatore si trovi davanti ad un disgustoso museo della violazione biologica e spaziale, violazione che colpisce maggiormente lo spettatore giapponese proprio perché va contro i dogmi della propria cultura. Già nell'*Engishiki* (Rituali dell'era Engi, 901-922 d.C.), infatti, il sangue, indicato come simbolo primo di impurità, è specificamente quello della perdita della verginità, del parto e del ciclo mestruale, quello femminile, quello che dall'interno fuoriesce all'esterno. Come afferma Raveri, 'nel corpo [...] sono pericolosi i margini e gli orifizi; ed è impura

---

<sup>58</sup> Ibid. pp.180-181

<sup>59</sup> RAVERI, Massimo, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, "Saggi", Venezia, Cafoscarina, 2006, (I ed. 1984), p.155-156

la materia che attraverso essi fuoriesce'<sup>60</sup>, non il sangue che scorre all'interno del corpo. E' impuro quello mestruale perché 'supera in modo incontrollato il confine della struttura fisica, ne minaccia la compattezza, creando una zona marginale aperta di interazione tra dentro e fuori'<sup>61</sup>, che invece devono rimanere distinti. E il sangue mestruale sembra proprio ciò che, tra la sua collezione di rifiuti, attrae e suscita maggiormente l'interesse di Kikuo. Matsumura sottolinea più volte come trovare gli assorbenti usati di Nomura sia per Kikuo un evento che lo rende particolarmente felice: è quando il ragazzo apre il primo sacchetto dei rifiuti di Nomura e, tra le altre cose, srotola dall'involucro di carta igienica un assorbente, che si sofferma più a lungo rimirandolo ammirato. Inoltre, durante la prima visita nell'abitazione di Kawasaki, nello sfogliare i raccoglitori in cui il cacciatore di rifiuti colloca le proprie collezioni, è dalle pagine contenenti gli assorbenti che Kikuo è in particolare rapito. Quindi è il sangue, nella fattispecie quello mestruale, che il regista rende centrale nelle fantasie del protagonista, quasi come se volesse provocare una maggiore reazione di avversione nel pubblico giapponese, per il quale la fuoriuscita di questo liquido rappresenta una delle forme massime di abominio, nei confronti della figura di Kikuo e di ciò che rappresenta.



*La curiosa gioia di Kikuo nello scartare il primo assorbente.*

### *Spazzatura e alienazione*

Kikuo incontra Kawasaki durante una delle sue ispezioni alla ricerca della spazzatura di Nomura. Questo sudicio individuo, che si autoproclama "cacciatore di rifiuti", in un paio di brevi soliloqui rivolti a Kikuo esprime la propria teoria riguardo alla propria vocazione:

*La spazzatura in realtà contiene una grande quantità di informazioni, indirizzi, numeri telefonici, se lei è single, [i suoi] hobby, la vita privata, le date del ciclo. Queste donne insoddisfatte stanno inseguendo i propri sogni. La caccia ai rifiuti è un meraviglioso gioco di fantasia [...] [Quando] ero giovane...quello che dicevano gli altri era importante. Ma erano solo spazzatura vivente. Le persone sono soltanto cadaveri imperfetti. Finché vivranno non raggiungeranno mai la perfezione. I cadaveri sono spazzatura da bruciare. Anche quando sono*

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.



*vivi sono sempre spazzatura.*

Questo discorso sull'importanza dei rifiuti, attraverso cui si possono avere molte informazioni su preferenze e abitudini dell'individuo che li produce, richiama non solo il concetto di contagio, ma anche la profonda alienazione che accompagna la vita di città affollate come Tokyo. McRoy nota anche l'interessante presenza dell'“evocazione di una certa “insoddisfazione”, risposta all'edificio culturale giapponese in trasformazione e all'inevitabile reazione sociale che rivela le tensioni riguardanti i cambiamenti dei ruoli di genere convenzionali”. (2008:123) Inoltre, l'attenta analisi clinica che Kikuo opera, anche attraverso la catalogazione dei particolari corporei, su altri esseri umani, nella fattispecie donne, vittime della sua ossessione, riduce queste ultime ad oggetti di studio da buttare una volta consumati, divenendo a loro volta rifiuti.

Lo stile di vita di Kikuo, senz'altro definibile come fuori dal comune, rivela un'idea della “contaminazione” come percorso ideale per esplorare le potenzialità di un mondo individuale senza cadere nelle categorie binarie di dentro e fuori. In questo mondo di rifiuti, di qualcosa cioè cui normalmente la gente tende a non avvicinarsi, lui si sente al sicuro. E di questo Matsumura propone una chiara rappresentazione mediante l'immagine di Kikuo che, rilassato e sorridente, nel bel mezzo della propria camera ormai piena di spazzatura, appoggia la propria testa sui rifiuti e chiude gli occhi, dimostrando di sentirsi a proprio agio nel proprio habitat naturale costituito dalla sporcizia altrui. Sembra infatti che egli si senta simile, affine alla spazzatura, identificandosi appunto come qualcosa che viene evitato dalle persone, qualcosa con cui la gente non vuole avere a che fare e dalla quale non vuole essere “contaminata”.

### *Conclusioni*

Si può quindi affermare che il protagonista, Kikuo, rappresenti l'incarnazione del timore che la società degli anni novanta aveva sviluppato nei confronti della gioventù postmoderna e in particolare di questi personaggi detti *otaku*, timore che sotto un'apparente facciata timida e tranquilla questi nascondessero una ben diversa natura di individui devianti, sociopatici e potenzialmente aggressivi e violenti. E questo triste ritratto di ciò che veniva percepito come una realtà che stava crescendo di nascosto e incontrollata, sembra concludersi in un'apparente assenza di soluzione: la passione che conduce Kikuo alla follia si conclude con il rapimento, la tortura e il pluriomicidio, senza mai neanche suggerire un eventuale episodio di redenzione o stimolo di pentimento. Il regista sembra mostrare quindi la visione pessimistica di una società che assume come ormai assodato che gli individui etichettati come *otaku*, presto o tardi, riveleranno inevitabilmente la loro natura di violenza e pazzia, e che quindi li classifica come persone deviate e

socialmente pericolose, la cui malattia deriva direttamente dal loro modo di essere. *All Night Long 3*, realizzato nel 1996 e quindi nel pieno del periodo del “panico *otaku*”, dipinge l’*otaku* come un ‘problema sociale’, o meglio partorito dall’evoluzione e dal cambiamento della società stessa che porta, tra le altre cose, ad una certa dimensione di alienazione giovanile. Anche se non è del tutto chiara la posizione del regista, se cioè Matsumura condivide la posizione della maggior parte della popolazione giapponese di quegli anni, che percepiva quella degli *otaku* come una vera e propria patologia già presente e potenzialmente in ulteriore diffusione e che poteva soltanto essere ‘curata’ da esperti, alla stregua di un morbo, è attraverso gli occhi di questa grande fetta di società che egli rappresenta l’evoluzione e la natura del ‘problema’ stesso. Le frequenti esagerazioni di crudeltà nelle scene, che spesso ricorrono allo splatter, e nella resa dell’ossessione di Kikuo per Nomura, lasciano forse trapelare un velo di ironia e quindi un eventuale, anche parziale disaccordo del regista nei confronti della concezione che i media e di conseguenza la gente aveva dell’*otaku*, mirando quindi ad effetti iperbolici proprio per sottolineare come l’informazione costruisce un’immagine falsata di questa categoria.

Nonostante il film di Matsumura sia precedente di una decina di anni, lo scoppio di rabbia incontrollata che sfocia nella violenza e nella carneficina di cui è protagonista Kikuo in *All Night Long 3*, sembra combaciare perfettamente con quella delle vittime della ‘sindrome’ detta *kireru*. È interessante inoltre notare come alcune delle motivazioni addotte da Katō Tomohiro, il giovane responsabile dell’Incidente di Akihabara, come causa del suo gesto, risiedano in problemi che anche Kikuo condivide. I messaggi di Katō sono ricchi di parole di disagio come “Nessuno che nutra speranze può capire come mi sento”<sup>62</sup> o “Non ho neanche un amico e non ne avrò in futuro. Sarò ignorato perché sono brutto”<sup>63</sup>, parole che rendono evidente l’alienazione e la solitudine del ragazzo, nonché la sua mancanza di autostima e la percezione di non poter essere amato o stimato da nessuno. Queste sono preoccupazioni e convinzioni che anche Kikuo dimostra di aver maturato: il climax della sua furia omicida e instabilità mentale si concretizza nel momento in cui egli realizza che i propri sentimenti non potranno essere in alcun modo ricambiati dalla ragazza dei suoi sogni, Nomura, che non solo ha una relazione con un altro uomo, ma quando si trova davanti a Kikuo inveisce contro di lui ricordandogli, tra le risate di disperazione, che non solo lei stessa, ma che nessuno mai lo amerà. Ed è in questo istante che il ragazzo ammette ‘*Nessuno mi ama. Non ricordo di essere mai stato amato da qualcuno. Non sono altro che spazzatura*’. E singolare è qui anche la somiglianza con un’altra affermazione del killer di Akihabara, cioè “Io sono inferiore alla

---

<sup>62</sup> “Daredemo yokatta: Akihabara toorima jiken” (Andava bene chiunque: incidente dell’aggressore di Akihabara), *Mainichi Shinbun*, 10 giugno 2008

「誰でもよかった：秋葉原通り魔事件」、毎日新聞、2008年6月10日

<sup>63</sup> “Japan massacre suspect said he was ugly, lonely” (Il sospettato del massacro giapponese diceva di essere brutto, solo), *The Strait Times*, 10 giugno 2008

spazzatura, perché almeno la spazzatura viene riciclata”<sup>64</sup>, frase con cui addirittura pone se stesso più in basso del mondo dei rifiuti e sembra in qualche modo essere in sintonia con l’opinione del dust-hunter Kawasaki per cui *‘La spazzatura è molto più interessante delle persone. [...] Le persone sono soltanto cadaveri imperfetti. Finché vivranno non raggiungeranno mai la perfezione’*. E non a caso, l’inquadratura che segue la strage finale di Kikuo presenta proprio una distesa di rifiuti sulla quale sono sparsi indistintamente tutti i cadaveri, accomunando quindi vittime e carnefici, i cui corpi quasi si mimetizzano e scompaiono nel mare di spazzatura. Infine, dunque, in una visione di inevitabile tragicità e pessimismo, che è in un certo senso previsione del triste epilogo della vicenda reale dell’incidente del 2008, il film si conclude con immagini di violenza e tortura incontrollate, la cui motivazione, come rivela Kikuo nelle scene finali e come forse deve aver pensato anche Katō nella sua situazione di malessere precedente allo scoppio di rabbia, sta nel fatto che *‘Se le persone non mi trattano come un essere umano, neanche io le tratterò come tali’*.

---

<sup>64</sup> Ibid.

## Capitolo 3.

### *I labirinti di una mente ossessiva*

*L'otaku colpisce ancora*

Un'altra pellicola che si occupa di rielaborare in forma di fiction dei casi reali di evoluzione di giovani *otaku* in spietati assassini è il low-budget *Tokyo Psycho (Tōkyō densetsu – Ugomeku machi no kyōki)* di Oikawa Ataru, realizzato nel 2004. In questo film Oikawa assomma, rielaborandole e prendendone alcuni tratti, le due personalità di Miyazaki Tsutomu e di Tsuchida Hiroyuki, due famosi killer che hanno in comune la passione per il mondo dei manga e dell'animazione. Il primo è il già citato ventisettenne che, sotto l'apparenza di un mite impiegato, nasconde la natura di individuo capace di uccidere quattro bambine delle elementari e successivamente abusare di loro. Come precedentemente accennato, nella sua abitazione fu trovata una ricchissima collezione di manga pornografici, film horror violenti e pellicole da lui stesso realizzate che ritraevano le molestie e l'omicidio delle sue vittime, e ciò gli valse l'epiteto di 'Collezionista'. Tsuchida Hiroyuki è invece un ragazzo che, nel giugno del 2003, all'età di 22 anni, colpì a morte la madre con una mazza da baseball, pianificando di uccidere tutta la famiglia, poiché aveva realizzato, grazie alla serie animata *Neon Genesis Evangelion*, che gli esseri umani sono una specie non necessaria, responsabile della distruzione dell'ambiente e che dovrebbe quindi essere eliminata. Egli adduceva questa motivazione citando una frase tratta dall'anime che affermava che *'la conclusione finale dell'evoluzione umana è la rovina'*. Tsuchida inoltre credeva che se avesse cominciato a uccidere partendo dai membri della propria famiglia, gli sarebbe risultato più facile uccidere degli sconosciuti. (*Mainichi Shinbun*, 2-12-2003)

L'antagonista del film di Oikawa trae delle caratteristiche da ciascuna delle due esperienze: trasforma Miyazaki da pedofilo e assassino a stalker ossessivo, recuperando però dal 'Collezionista' le caratteristiche tipiche dell'*otaku* di fissazione per l'oggetto della propria passione; con Tsuchida invece condivide lo spietato omicidio dei genitori in giovane età. Di entrambi, inoltre, assume gli aspetti di grave alienazione sociale e isolamento.

La realizzazione di *Tokyo Psycho* si colloca in un momento in cui, come descritto nel capitolo precedente, l'immagine generalmente condivisa dell'*otaku* in Giappone non è più quella di un individuo malato e sociopatico, ma sta subendo un processo di rivalutazione e rilegittimazione. Tuttavia è nel 2003 che ebbe luogo la vicenda legata a Tsuchida Hiroyuki, e questo singolo episodio

bastò a ricondurre, anche se temporaneamente e in misura minore rispetto agli anni di Miyazaki, il discorso sull'*otaku* sui binari della patologia ma soprattutto su quelli della pericolosità e della potenziale minaccia. Ed è forse proprio questa seconda ondata di “popolarità” dell'*otaku* che suggerisce ad Oikawa Ataru di amalgamare nel personaggio ‘cattivo’ del suo film due delle figure della recente cronaca giapponese che più hanno creato scalpore, e che si inseriscono anche in un discorso sulla cultura giovanile e sulla paura nei confronti delle generazioni più giovani. L’arresto di Miyazaki, infatti, come ricorda Kinsella, oltre a creare un ‘panico morale’ intorno alla sub-cultura *otaku*, ha fatto sì che ‘le generazioni più giovani, la cultura giovanile, [...] diventassero il perno di un discorso nervoso sull’apparente decadenza della società giapponese tradizionale’. (Kinsella;1998:290) Il caso Miyazaki provocò un diffuso terrore tra i media, attraverso la voce dei quali la situazione percepita era quella di una società minacciata nelle sue fondamenta da un’intera generazione di giovani squilibrati. Sempre Kinsella commenta:

Dopo il caso di assassinio di Miyazaki, il concetto di *otaku* [...] giunse ad indicare prima di tutto Miyazaki stesso, in secondo luogo tutti gli artisti amatoriali e fan dei manga, e infine tutta la gioventù giapponese nella sua interezza. (1998:311)

In questo modo il Collezionista è stato accolto all’interno della cultura nipponica come fonte di ispirazione per le narrative post-moderne riguardanti giovani caratterizzati da una mascolinità patologica. Dejan Ognjanovic osserva infatti anche come i crimini di Miyazaki furono ricondotti alla ‘sua cosiddetta immaturità emozionale, dando corpo alle paure del momento riguardanti [il concetto di] *yōjika* (infantilizzazione della cultura), che sembra rappresentare un’identità immatura o incompleta’, così come appare l’identità di Mikuriya, lo ‘psycho’ del film di Oikawa. (Balmain; 2008:154)

### *Trama*

La trama di *Tokyo Psycho* è in realtà molto semplice, e racconta la storia di Yumiko, giovane e bella designer che diventa vittima dell’ossessione e dello stalking di quello che si rivela essere un ex compagno di scuola innamorato di lei ma che era stato rifiutato. Dopo l’invio di alcuni pacchi contenenti macabri indizi sulla propria identità e sul proprio rapporto con Yumiko, lo spasimante entra fisicamente nella vita della ragazza fingendosi Osamu, il fidanzato perfetto della sua collega e amica Moe, e in breve tempo riesce a rivelarle le proprie vere intenzioni, la propria identità di Mikuriya e l’invariato desiderio di sposarla. In seguito la rapisce ma, dopo una serie di situazioni in cui egli dimostra la propria insanità mentale, e in cui cerca in ogni modo di convincere Yumiko a

diventare la propria moglie, la ragazza riesce ad avere la meglio e a sbarazzarsi dello stalker annegandolo.

### *Chi è Mikuriya?*

Il film non si occupa di delineare accuratamente e di fornire esplicitamente una cornice psicoanalitica del serial killer Mikuriya, di cui veniamo a sapere, grazie ai ricordi di Yumiko e alle indagini di una sua amica che lavora in un centro investigativo, soltanto che è un tipo solitario, senza amici, che ha assassinato i propri genitori con un filo da pianoforte quando era alle superiori e che, dopo esser stato mandato al riformatorio, ha vissuto in America per poi tornare in Giappone. L'unico evento traumatico che possiamo identificare come causa scatenante delle azioni presenti di Mikuriya è il passato rifiuto del proprio amore da parte di Yumiko, amore che egli chiede insistentemente di ricambiare anche mentre tortura la ragazza.

Oikawa riesce tuttavia a proiettarsi nella mente del folle Mikuriya mediante un uso particolare dei colori: utilizzando soprattutto colori primari, cioè rosso, giallo e blu, il regista crea un'esternazione di ciò che avviene all'interno dei suoi pensieri che, benchè appaiano contorti e confusi allo spettatore, sono ben netti e stabiliti nelle intenzioni dello stalker, già prima di porsi prepotentemente come soggetto dell'azione. In proposito si può anche evidenziare come i colori primari richiamino direttamente gli istinti primordiali, non mediati da cultura, convenzioni e regole sociali, e che sono alla base del suo comportamento.

### *Architettura e alienazione*

Attraverso inquadrature in cui lo spettatore segue lo stalker nei suoi movimenti, come se li vivesse in prima persona, Oikawa riesce a far condividere al pubblico il punto di vista di Mikuriya. Riusciamo quindi a spostarci insieme all'assassino mentre percorre uno dopo l'altro corridoi identici e disabitati e quando gira bruscamente incontrando sul suo cammino frenetico gli angoli all'interno del complesso residenziale in cui vive Yumiko. E il contesto grigio e minimalista del blocco di appartamenti in cui si trova l'ufficio della ragazza è il luogo in cui si svolge la maggior parte della narrazione, luogo che veicola una 'visione architettonica di isolamento e alienazione, e un'impressione sensoriale di privazione', nonché di perdita dell'orientamento. (Balmain; 2008:157) Ed è proprio in questi fattori di isolamento e alienazione, metaforicamente trasmessi dall'ambiente architettonico, che si identificano alcune delle cause scatenanti della psicosi del ragazzo, fattori che vengono rappresentati pienamente mediante questa messa in scena soggettiva proposta da Oikawa,

che non a caso sceglie come sottotitolo della pellicola *'Ugomeku machi no kyōki'*, cioè 'La follia della città che si contorce'.

A proposito di questa lettura della struttura della città postmoderna come specchio della psicosi di Mikuriya, Livio Sacchi, nella sua descrizione di Tokyo, parla del carattere labirintico della città, che appare appunto come una struttura contorta che richiama il groviglio nella mente dello 'psycho' del film:

Al giorno d'oggi l'area metropolitana di Tokyo si presenta più come un non-luogo, e si sviluppa più dall'onnipresente e labirintica rete di telecomunicazioni, da edifici e macchine intelligenti, da impianti per l'accumulo e la diffusione di energia e acqua, da [sistemi] di rimozione e di riciclaggio dei rifiuti, e da sistemi di trasporto diversi e interconnessi, piuttosto che dall'architettura e da una definizione tradizionale di spazio.<sup>65</sup>

Riflettendo sulla costruzione della città giapponese e più in generale di quella orientale, si può dire che questa favorisca una dislocazione dell'io rispetto all'altro', il che è anche una conseguenza dell'evoluzione della struttura degli edifici portata proprio dall'avvento dei canoni occidentali. Infatti, mentre la concezione autoctona di abitazione prevedeva uno sviluppo costruttivo orizzontale e aperto, che permetteva lo sviluppo del rapporto con il vicino, con l'altro, e con la natura, in una dimensione di condivisione portata dal collegamento di ogni casa con la successiva, i canoni architettonici importati dall'Occidente slegano un'abitazione dall'altra tramite uno sviluppo di tipo verticale. In questo modo non solo l'individuo è privato del contatto con l'altro e con la natura, ma è sottoposto ad una progressiva delocalizzazione delle proprie attività, essendo costretto ad inserirsi nelle pieghe e nei varchi di questa nuova architettura, che ne aumenta l'individualismo e l'alienazione. Questo tipo di costruzione, infatti, cerca di rendere sempre più "umani" gli spazi, portando nell'uomo una progressiva mancanza del bisogno di rapportarsi con altri esseri umani.

### *Psycho giapponesi e crisi del sè*

Dejan Ognjanovic in *The Best Japanese Horror Films At All Times* (2006) afferma che:

Più che derivare da famiglie disfunzionali, gli psicopatici giapponesi sono in generale prodotti della società giapponese contemporanea in cui alienazione, distanza e isolamento, mancanza d'affetto, indifferenza nei confronti dell'altro ed egoismo sembrano essere all'ordine del giorno. (Balmain; 2008:149)

---

<sup>65</sup> SACCHI, Livio, *Tokyo: City and Architecture*, Milano, Skira Editore, 2004, pp. 228-229

Egli associa l'apparizione della psicopatia in Giappone con il crollo delle strutture sociali con le quali il soggetto identificava se stesso come parte della comunità. Il critico sembra inoltre sostenere che la causa primaria della comparsa del serial killer giapponese stia nella 'dislocazione del sé dalla sua posizione stabilita verso un ego individuale, associato all'Occidentalizzazione'. (Balmain; 2008:149)

Anche il romanziere Abe Kōbō<sup>66</sup> identifica una delle potenziali cause di questa 'crisi del sé' con le rapide modernizzazione e urbanizzazione del Giappone del ventesimo secolo, considerando queste trasformazioni come profondamente alienanti. Egli parla inoltre del cambiamento del rapporto tra il sé e l'Altro, rapporto che è diventato qualcosa di instabile e difficile da comprendere e afferrare, poiché si è creato un conflitto tra un sé che cerca un nuovo tipo di relazione sociale e un sé che invece tenta di mantenere le vecchie forme di relazione, andando a minare anche i meccanismi di comunicazione. E da questa condizione di isolamento risulta complicato costruire una concezione stabile della propria identità. (Iles; 2008:4-5)

### *Identità plurime*

In *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Phil Simpson descrive il serial killer come un mutaforma postmoderno che viola i tabù sociali raccogliendo all'interno di una figura composita sia la normalità che la pazzia:

Ogni killer ha una facciata piacevole o perlomeno non minacciosa con cui costruisce rapporti pubblici, e un'altra facciata malvagia con cui terrorizza vittime indifese. Questa doppia strategia permette alla malvagità inumana di celarsi dietro una 'normalità' umana.<sup>67</sup>

E infatti Mikuriya è abile non solo a nascondere la sua psicosi dietro la maschera dell'uomo perfetto, ma anche di prendere le sembianze di più individui, sia maschili che femminili.

Il fatto che il regista faccia spesso coincidere l'inquadratura con lo sguardo di Mikuriya, fa anche intuire come spesso le persone che circondano Yumiko non siano altro che la personificazione dell'abilità nel travestimento dell'assassino stesso. Ad esempio, una delle identità assunte dal ragazzo è quella del fattorino che consegna a Yumiko il pacco contenente il suo vecchio libretto scolastico. Il tipo di ripresa e la visuale che Oikawa utilizza per descrivere i movimenti

---

<sup>66</sup> KŌBŌ, Abe, "An interview with Abe Kōbō", *Contemporary Literature*, 15,4, 1974, pp. 454-5

<sup>67</sup> SIMPSON, Phil, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2000, pp.3-4



dello stalker all'interno dei corridoi e dei pianerottoli del palazzo, sono infatti gli stessi usati per i movimenti del fattorino.

### *Identità femminili e crisi della mascolinità*

In una delle scene iniziali del film *Yumiko*, dall'interno del suo ufficio, sente bussare insistentemente e, quando guarda dallo spioncino la seconda volta, quello che le appare è il viso di una strana donna, con una benda bianca sull'occhio e il rossetto spalmato malamente sulle labbra sembrando quasi sangue, pressato contro il vetro convesso che ne distorce l'immagine. Quando la ragazza riesce a liberarsi dalla presa della strana figura, che le aveva afferrato le mani attraverso la buca delle lettere, il regista segue l'immagine della stessa, in realtà il folle Mikuriya travestito, che si allontana correndo, con un campo lungo per poi concludere con un primo piano angolato ripreso dal basso che ne sottolinea l'aspetto e l'espressione inquietante del viso. Scrivendo a proposito del film *The Cremator* (1968) di Juraj Herz, Adam Scofield afferma che 'Le parti del corpo enfatizzate sullo schermo sono inquietanti perché alterano la continuità della forma umana generalmente osservata nella vita quotidiana. Quando al pubblico vengono mostrate parti singole del corpo, gli viene negata l'interezza che desidera' (2007). In questo senso, nella sequenza di cui parliamo, l'uso di primi piani estremi stravolge in qualche modo l'immagine e trasmette una sensazione di terrore legata alla frammentazione dell'interezza del corpo. E' come se lo spettatore, preda del disorientamento, fosse posizionato all'interno della coscienza disturbata del killer. (Balmain:2008:155-156)

Nella stessa scena, Mikuriya ha in mano un ombrello aperto di colore rosso, che indica passione ma anche pericolo. Come nota Colette Balmain (2008:156), queste immagini creano 'una sorta di caricatura della femminilità, i cui caratteri esasperati destabilizzano i codici tradizionali di femminilità e mascolinità'.

Un altro momento in cui il killer prende 'sembianze' femminili è quando si traveste dall'amica Moe, avendole precedentemente scuoiato il viso e ponendolo sul proprio per convincere Yumiko ad aprirgli la porta del suo ufficio, scena che ricorda Hannibal Lecter ne *Il silenzio degli innocenti* (1991) di Jonathan Demme.

Queste identità multiple e queste numerose maschere che il killer "indossa" possono anche essere interpretate come espressione di una certa ansia patriarcale, presente nel Giappone contemporaneo, causata dall'aver messo in discussione la mascolinità come concetto stabile. In effetti, nell'ultimo ventennio si sarebbe sempre più palesato ciò che Iida Yumiko definisce

‘femminilizzazione della mascolinità’<sup>68</sup>, cioè una sempre maggiore somiglianza di quelli che sono i modelli e gli stereotipi rispettivamente maschili e femminili nelle nuove generazioni giapponesi. A questo si aggiunge anche un certo interesse che la giovane popolazione maschile sembra aver maturato nella cura del proprio aspetto fisico. Come una delle possibili cause di questa ‘crisi della mascolinità’ si può citare la crisi economica giapponese degli anni novanta, che ha messo in ombra la figura, fino a quel momento galvanizzata, del *sararīman*, lavoratore borghese ed eterosessuale, figura che aveva fallito nel suo costituire un modello di stabilità economica.<sup>69</sup>

Inoltre, sempre a proposito di questa sessualità quasi schizofrenica, Hasegawa Yuko sostiene che il concetto di *yōjika* (infantilizzazione della cultura), già introdotto precedentemente in relazione al serial killer Miyazaki Tsutomu, sia usato in termini di ‘mancanza [di sessualità definita] o bisessualità, cioè una sessualità che deve ancora essere distinta o differenziata’.<sup>70</sup> E in *Tokyo Psycho* il killer, passando di continuo da un’identità all’altra, si sofferma spesso su identità femminili, mostrando questa caratteristica di mancata integrità e continua confusione tra una sessualità e l’altra, che viene anche esternata nei momenti in cui ha repentini cambiamenti di voce durante i dialoghi con Yumiko o durante i suoi scoppi di risa, rendendo improvvisamente il timbro decisamente acuto e femminile.



*Le diverse manifestazioni dell'identità confusa di Mikuriya.*

<sup>68</sup> IIDA, Yumiko, *Beyond the 'Feminisation' of Culture and Masculinity: The Crisis of Masculinity and Possibilities of the 'Feminine' in Contemporary Japanese Youth Culture*, 2004, p.1, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.198.7844&rep=rep1&type=pdf>, 14 ottobre 2013

<sup>69</sup> ROBERSON, James E. e SUZUKI, Nobue, *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*, New York & London, Routledge Curzon, 2003

<sup>70</sup> HASEGAWA, Yuko, “Post-identity *Kawaii*: Commerce, Gender and Contemporary Art”, in Fran Lloyd (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, pp. 127-41

## *Paura del mondano e dello sconosciuto*

Sia che si tratti di personalità maschili o femminili, positive o minacciose, quelle interpretate da Mikuriya sono comunque identità plurime, antitetiche ed inconciliabili che dimostrano la mancanza di un'identità definita nel ragazzo. Egli passa infatti da un'identità all'altra, anche mentre sta parlando, senza mai raggiungere una situazione di stabilità. Timothy Iles osserva come 'i thriller e gli horror contemporanei presentano questa ricerca [dell'identità] come interminabile, insolubile, proponendo invece un terrore che nasce specificamente dal mondano, dal quotidiano, dal *conosciuto*'. (2008:110) E appunto, come detto prima, una delle capacità del killer creato da Oikawa è proprio quella di recitare la parte di un ragazzo come tanti altri, riuscendo a non far trapelare dalla sua maschera di semplicità la sua vera natura di follia.

Film come questo offrono un'ottima metafora dei problemi affrontati dall'individuo urbano moderno nel Giappone post-industriale, rappresentando le paure represses, gli shock e i turbamenti del cittadino che quotidianamente incontra sconosciuti, persone che apparentemente sembrano 'normali', e i cui desideri, motivazioni e potenziali capacità di nuocere rimangono invece incalcolabili. La sensazione di paura veicolata da questo tipo di film forse risiede proprio nel loro rifiuto di costruire un soggetto identificabile, piuttosto che nelle azioni di quel soggetto, e questo è possibile grazie al clima di diffidenza e di egocentrismo tipico del periodo post-moderno. Sono quindi molte le opere in cui le situazioni di shock o di pericolo hanno come causa dei comportamenti di 'persone comuni' concepiti come imprevedibili, come contrari alle norme sociali preventivate. Ed è questo carattere di 'imprevedibilità' che 'identifica gli sconosciuti [...] come potenziali antagonisti che trascendono la visione del sociale e del naturale tradizionalmente condivisa. Di conseguenza questo [meccanismo di] proporre persone 'normali' come mostri 'anormali' è particolarmente inquietante. Questi 'mostri normali' [...] non si adattano allo schema; lo violano'. (Iles; 2008:111)

Noël Carroll<sup>71</sup>, come ricorda Iles, afferma inoltre che ciò che attraversa e infrange i confini delle categorie appartenenti agli schemi concettuali di una cultura, risulta essere impuro, e dunque diventa un elemento di minaccia, di terrore. Ma nell'ambito della contemporaneità è nell'infinita quantità di persone che incontriamo ma non conosciamo che troviamo quegli elementi che attraversano i confini di conosciuto/sconosciuto. E dunque, come nel nostro caso, il 'mostro' degli horror e dei thriller giapponesi contemporanei è sempre più spesso un personaggio apparentemente normale la cui psicologia è perversa e distorta, diversa da ciò che è considerato la 'normalità'. (Iles; 2008:111) In particolare, nel Giappone postmoderno, il 'male' si identifica nella comparsa di una

---

<sup>71</sup> CARROLL, Noël, "The Nature of Horror", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46,1, 1987, pp.51-59

minaccia che si nasconde proprio sotto la superficie di ‘normalità’ che si presenta come quotidiana, benigna e stimata. E non a caso il ritratto apparente del finto fidanzato di Moe, Osamu, è proprio quello di un uomo modello, attraente, con un buon impiego, intenzionato a sposarla e a creare con lei una famiglia, senza che lei sospetti che in realtà quella persona non esiste e l’individuo che ha a fianco la sta esclusivamente sfruttando per arrivare all’amica Yumiko. A conferma di questo, infine, riporterei le parole di un avvocato che si occupa quotidianamente di aiutare vittime di stalking: “Gli stalker che ho conosciuto danno tutti l’impressione di essere uomini buoni, onesti e coscienziosi”.<sup>72</sup>

### *Mikuriya e l’otaku*

*Tokyo Psycho*, così come molti film americani sullo stalking, si concentra sul rapporto tra il killer e la protagonista (di solito femminile), con la morte di chiunque si ponga sul cammino dello stalker. Tuttavia, come osserva Balmain, al contrario della maggior parte dei protagonisti di stalker film come *Venerdì 13* (Cunningham, 1980) o *Halloween* (Carpenter, 1978), Mikuriya ‘piuttosto che essere motivato dall’odio, [...] è impegnato a rendere la riluttante Yumiko sua moglie’. (2008:157) La ragazza è infatti, suo malgrado, oggetto dell’ossessione del ragazzo fin da quando erano compagni di classe, ossessione che rende Yumiko stessa simile ai personaggi di anime e manga tanto amati dagli *otaku* oppure alle *aidoru*, giovani star idoltrate e spesso vittime di stalking da parte degli ammiratori, che collezionano con impegno e dedizione tutto ciò che abbia a che fare con loro. Queste caratteristiche avvicinano Mikuriya alla figura dell’*otaku*, soprattutto se si pensa anche alla sua condizione mentale, che gli fa vivere in una realtà alienata, e ai due killer giapponesi sulle cui storie è stato costruito il suo personaggio.

Un altro elemento che ricorda le dinamiche in cui si sviluppa il feticismo dell’*otaku* e che pone un ponte anche tra Mikuriya e il protagonista di *All Night Long 3*, è la creazione da parte del killer di quello che può essere interpretato come una sorta di luogo di culto della ragazza, anche se piuttosto singolare, nella propria abitazione. Egli realizza infatti una macabra scultura creata agglomerando il cadavere di un’amica di Yumiko, filo da pianoforte, lucine a intermittenza, rose rosse, uccelli imbalsamati e una fotografia di Yumiko al centro, il tutto accompagnato dalla musica di un carillon, configurando anche l’uccisione seriale e lo stalking come vie artistiche la cui musa è la vittima. Questa singolare creazione ricorda quasi un altare commemorativo, come quello destinato ad una divinità, suggerendo il livello di ossessione di Mikuriya, che arriva quasi ad idoltrare la figura della ragazza dei suoi sogni.

---

<sup>72</sup> *Stalking cases soar*, “Japan Today”, Kuchikomi 25 giugno 2013, h 6.03, <http://www.japantoday.com/category/kuchikomi/view/stalking-cases-soar>, 14 ottobre 2013

Mikuriya è in possesso di una fotografia che ritrae Yumiko ai tempi delle medie, di cui ha fatto innumerevoli copie, che giacciono insanguinate e sparse intorno alla sua opera d'arte, comprovando nuovamente non solo una fissazione malata nei confronti della ragazza, ma anche la presenza in lui di sentimenti contrastanti, di amore ma anche di risentimento. E questo risentimento, che sfocia poi in violenza, deriva certamente dal rifiuto di Mikuriya da parte della ragazza, dimostrato ignorando la sua lettera d'amore di molti anni prima.

In *Stalking and Violence* J. Reid Meloy, parlando delle caratteristiche della personalità degli stalker, afferma:

[Lo stalker sviluppa delle] rappresentazioni parziali dell'oggetto che suggeriscono modelli operativi di sé e dell'altro definiti in modo relativamente semplice e polarizzato: lo stalker può concepire il suo oggetto come una bellezza classica, una dea per antonomasia che non merita altro che le sue attenzioni. Allo stesso modo il sé può essere parzialmente concepito come il partner perfetto, voluto dal destino. Quando sopraggiunge il rifiuto, si possono attivare rappresentazioni svalutate del sé e dell'oggetto, e improvvisamente né l'obiettivo né egli stesso meritano di vivere'.<sup>73</sup>

E il contenuto della lettera di Mikuriya, "*Sei nata per sposarmi*", mostra in modo evidente come egli sia profondamente assorbito in questa sfera immaginaria in cui la propria unione con Yumiko è fuori discussione. E questa dimensione parallela creata dalla sua mente sembra tremare, minacciando di sgretolarsi, quando la ragazza rifiuta le sue attenzioni. Stephen J. Morewitz aggiunge inoltre:

Gli elementi che presentano difficoltà nelle relazioni sono particolarmente vulnerabili perché non hanno le risorse psicologiche e sociali per affrontare fallimenti nel formare o mantenere relazioni sociali. Essi risponderanno con violenze e abusi emotivi e fisici nei confronti dell'oggetto della loro sconfitta sociale che minaccia la loro autostima e la loro identità.<sup>74</sup>

Queste descrizioni più specificamente psicoanalitiche dei meccanismi che avvengono all'interno della mente dello stalker potrebbero dunque essere una spiegazione delle continue e repentine

---

<sup>73</sup> MELOY, J. Reid, "Stalking and violence", in J. Boon e L. Sheridan (a cura di), *Stalking and psychosexual obsession: Psychological perspective for prevention, policing and treatment*, West Sussex, UK, John Wiley and Sons, Ltd., 2002, p.114

<sup>74</sup> MOREWITZ, Stephen J., *Stalking and Violence: New Patterns of Trauma and Obsession*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2003, p.4

oscillazioni dell'atteggiamento di Mikuriya nei confronti di Yumiko, che si sposta di continuo dalla posizione di dea da conquistare a vittima delle angherie del ragazzo ogni volta che lei ribadisce la sua riluttanza al matrimonio o comunica il terrore e il disgusto che prova per il ragazzo.

### *Il crimine di stalking in Giappone*

Riguardo al tema dello stalking, altro elemento che associa le due figure di Mikuriya e Kikuo, Oikawa sembra descriverlo come un crimine che la polizia non è in grado di affrontare esaustivamente. Infatti, quando Yumiko si reca all'agenzia investigativa in cui lavora l'amica per ottenere informazioni sul proprio stalker, un impiegato le spiega che il loro lavoro è trattare quei casi che non sono di competenza della polizia. E anche il datore di lavoro della ragazza, durante una telefonata in cui lei gli spiega la situazione critica in cui si trova, le ricorda che se anche ne parlasse con la polizia questa non potrebbe fare niente di concreto. Tuttavia nel 2000 in Giappone era già stata approvata la "Legge per il controllo dello stalking e assistenza alle vittime" (*Sutōkā kōitō no kiseitō ni kansuru hōritsu*), che sancisce la punibilità di crimini di molestia sul genere dello stalking e offre supporto alle vittime. In particolare la legge si riferisce a casi di 'pedinamento dell'obiettivo per appagare l'ossessione nei suoi confronti o per vendicarsi di un rifiuto da parte dell'obiettivo stesso'. La legge è tuttavia applicabile solo nel caso in cui l'azione di stalking sia comprovata e solo per casi legati a questioni di relazioni amorose. Esistono anche ordinanze municipali come l'"Ordinanza per prevenire molestie" (*Meiwaku bōshi jōrei*), che è però difficilmente sfruttabile per perseguire o prevenire lo stalking.<sup>75</sup>

Sembra quindi che il regista voglia in qualche modo evidenziare l'inefficacia della legge nell'affrontare e prevenire questo crimine. A supporto di ciò si osserva che nel 2000 sono stati registrati 2280 casi di stalking, mentre il numero relativo all'anno seguente ammontava addirittura a 14.662 casi. Per quanto il notevole aumento dei casi riportati possa anche essere dovuto all'introduzione di un controllo e di una legislazione più concreta rispetto all'anno precedente, le cifre riguardanti gli anni 2011 e 2012, con un passaggio da 14.618 a 19.920 casi, mostrano che il crimine è ancora lontano dall'essere risolto in maniera definitiva, nonostante i vari sviluppi del codice a riguardo. (*Japan Today*, 2013) Infatti, mentre il codice redatto nel 2000 definiva come punibili solo episodi caratterizzati da telefonate e fax continui ed ossessivi e da appostamenti fuori dai luoghi frequentati dalla vittima, dal 2012 arriva ad indicare come crimine perseguibile anche il persistente invio di e-mail. Questa modifica è sopraggiunta in seguito al tragico assassinio di una donna da parte del suo stalker, avvenuto nel 2012 a Zushi nella prefettura di Kanagawa. Durante

---

<sup>75</sup> SIMON, Benja, *Gang Stalking in Japan*, in "Gang stalking in Japan", 2011, <http://stalker.client.jp/gangstalking.html>, 14 ottobre 2013

questo episodio la polizia non intervenne in tempo in difesa della donna, che si lamentava della persistenza delle e-mail, poiché appunto nella legge anti-stalking l'invio ossessivo di posta elettronica non era ancora considerato una precondizione valida per potersi mobilitare nei confronti di uno stalker. Inoltre, in precedenza, quando veniva rilevato un caso di stalking, soltanto le forze dell'ordine che avevano la giurisdizione sull'area in cui abitava la vittima potevano intervenire con intimazioni o altri provvedimenti. Dal 2012 la legge è stata revisionata in modo da permettere di agire anche agli organismi responsabili della zona di domicilio dell'aggressore e di quella in cui sono avvenuti gli episodi di molestia.<sup>76</sup>

Con l'aggiunta della clausola sulle e-mail all'interno della legge sullo stalking, probabilmente ci sarà un ulteriore aumento del numero dei casi riportati dalla polizia nei prossimi anni. A questo proposito Tom Gill, professore di antropologia alla Tōkyō Meiji Gakuin University, ha affermato: 'Una volta che una legge viene approvata, ci sono molti casi legati a quel crimine. Ma credo anche che in Giappone ci sia una tendenza generale ad enfatizzare la sicurezza e la privacy personali. Questo deriva parzialmente dal fatto che la gente si sta poco alla volta rendendo conto di quanto la società giapponese sia profondamente sessista'.<sup>77</sup>

### *Il concetto giapponese di 'privacy'*

Il commento di Jill introduce il discorso sul senso della privacy, che sembra sia entrato solo ultimamente nelle coscienze giapponesi in modo più definito. Molti, infatti, hanno parlato di una concezione particolare, diversa o quasi nulla della privacy che essi tradizionalmente e culturalmente hanno elaborato e di come lo stesso termine 'privacy' non esistesse in Giappone ma sia stato introdotto nel vocabolario giapponese come '*purai bashii*' importandolo dall'inglese, dando lo stesso nome a qualcosa che in realtà sarebbe concepito in modo diverso.<sup>78</sup> Infatti, nella visione dei giapponesi come di un popolo fortemente permeato dall'idea di comunitarismo, di mentalità di gruppo, per cui è importante aprirsi agli altri per raggiungere una cooperatività e quindi un risultato migliore, il concetto di privacy appare come qualcosa di estraneo o poco affine ai meccanismi di relazione così maturati. Anche Doi (1971), come ricordano Orito Yoko e Murata Kiyoshi, afferma

---

<sup>76</sup> "Sutōkā kisei wo kyōka = kaisei-hō seiritsu, mēru taishō - DV bōshi-hō mo" (Rafforzate le leggi anti-stalking: legge modificata, provvedimenti anche contro l'invio eccessivo di e-mail come molestia) in "Jijicom", 26 giugno 2013 h 13.18, <http://www.jiji.com/jc/zc?k=201306/2013062600050>, data accesso: 14 ottobre 2013

「ストーカー規制を強化＝改正法成立、メール対象-DV防止法も」、時事ドットコム、2013年6月26日、13時18分

<sup>77</sup> JULIAN, Ryall, "Japan revises laws to cover stalking threats in e-mails" (Il Giappone rivede le leggi per coprire le minacce di stalking nelle e-mail), in "South China Morning Post", 7 luglio 2013 h 6.05, <http://www.scmp.com/news/asia/article/1276930/japan-revises-laws-cover-stalking-threats-e-mails>, 14 ottobre 2013

<sup>78</sup> ADAMS, A, Andrew, MURATA, Kiyoshi, ORITO Yoko, *The Japanese Sense of Information Privacy*, London, Springer-Verlag London Limited, 2009, p.328

che ‘il valore attribuito al mondo privato dell’individuo come distinto dal gruppo è minimo’.<sup>79</sup> A loro volta, gli stessi Orito e Murata aggiungono che, nel contesto socio-culturale giapponese, l’insistenza sul diritto alla privacy come ‘diritto ad essere lasciati soli’, viene spesso interpretato come ‘mancanza di cooperatività e inabilità nel comunicare con gli altri’.<sup>80</sup> E, nella contemporaneità, con l’ormai incontrollabile scambio di informazioni attraverso il web, il diritto alla privacy concepito come ‘il diritto individuale di controllare la circolazione di informazioni riguardanti se stessi’ arriva addirittura, a loro avviso, a poter essere considerato come ‘un vergognoso eccesso di sfiducia nei confronti sia di una società cooperativa, sia di coloro che raccolgono, archiviano, condividono e usano dati personali’.<sup>81</sup>

Andrea Rossetti, nonostante parli della struttura aperta delle abitazioni giapponesi tradizionali, in cui gli spazi non sono mai totalmente e solidamente separati uno dall’altro, con la presenza di recinti simbolici, porte scorrevoli, paraventi e materiali come carta e legno sottile come forme di ‘barriera’ per proteggere la propria intimità, o anche della presenza preponderante, soprattutto fino a qualche decennio fa, di terme miste, afferma invece:

La mancanza, in alcune società, di strutture fisiche per stare soli non implica né l’assenza dell’idea di privacy né l’assenza di norme sulla privacy, ma una diversa idea di privacy. [...] La privacy può essere normativamente regolata, senza esserlo giuridicamente. Anche in Occidente il rispetto della distanza fisica tra due persone, lo spazio fisico in cui restiamo soli [...] è socialmente stabilito senza esserlo giuridicamente’.<sup>82</sup>

In questo caso, quindi, si sostiene la presenza di un concetto di privacy insito nella mentalità giapponese, pur ammettendo la sua diversità rispetto a quello Occidentale, regolato da norme giuridiche, essendo questo invece stabilito in base a convenzioni sociali e culturali.

Si potrebbe quindi affermare che l’idea di diritto alla privacy venga in generale considerata in modo diverso o comunque come meno rilevante in Giappone rispetto che in Occidente, poiché non radicata allo stesso livello nel tessuto socio-culturale, e che abbia cominciato ad entrare e ad essere compresa nei canoni giapponesi, alla maniera occidentale, solo di recente, come appunto dimostra l’introduzione dell’“Atto per la Protezione dei Dati Personali” (*Kojin jōhō no hogo ni kan suru hōritsu*) nell’aprile del 2005. E anche la crescente presa di coscienza del pubblico giapponese

---

<sup>79</sup> ORITO Yoko, MURATA Kiyoshi, *Privacy Protection in Japan: Cultural Influence on the Universal Value*, 2006, <http://www.kisc.meiji.ac.jp/~ethicj/Privacy%20protection%20in%20Japan.pdf>, p.3, 25 settembre 2013

<sup>80</sup> Ibid. p.4

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> ROSSETTI, Andrea, *Privacy, pudore, vergogna. La privacy tra pubblico e privato*, [http://e-privacy.winstonsmith.org/2008/atti/ep2008\\_rossetti\\_privacy\\_vergogna\\_pudore.pdf](http://e-privacy.winstonsmith.org/2008/atti/ep2008_rossetti_privacy_vergogna_pudore.pdf), pp.13-14, 25 settembre 2013



riguardo al problema del traffico di informazioni sembra quindi nascere sulle spalle dell'esperienza del resto del mondo, che ha man mano introdotto e sviluppato risposte legali al problema stesso.

Di conseguenza, è interessante notare come il concetto di violazione della privacy anche come violazione dello spazio personale, e quindi il concetto di stalking, sia stato in buona parte introdotto in Giappone dall'esterno. Allo stesso modo, la paura dello stalker, il terrore di qualcuno che spia di nascosto e che si introduce all'interno della propria vita a insaputa della vittima, è entrato a far parte della sfera culturale e quindi cinematografica giapponese solo successivamente, rifacendosi anche ad eco occidentali, sviluppandosi poi in versioni autoctone particolari di cui un esempio può essere il film di animazione *Perfect Blue* di Kon Satoshi (1997), riproposto anche in versione non animata nel 2002 da Sato Tōshiki col titolo *Perfect Blue – Se è un sogno svegliatemi (Perfect Blue – Yume nara samete)*.

### *Yumiko 'ragazza finale'*

Parlando infine della vittima femminile di *Tokyo Psycho*, Yumiko, ciò che la differenzia da quella di *All Night Long 3* è il ribaltamento della sua figura alla fine del film: mentre Nomura soccombe al rapimento e alle torture di Kikuo che vengono suggerite nelle scene finali, Yumiko non solo riesce ad avere il sopravvento su Mikuriya, ma vi riesce da sola, senza l'intervento di una figura di protettore/padre che la aiuti a sconfiggere l'antagonista maschile. In lei scopriamo quindi una di quelle figure femminili che riescono, in un certo momento della loro vita, a smettere di subire in silenzio e a raccogliere le forze per cambiare la loro posizione, il loro destino avverso, prendendo in mano la situazione.

Questa figura femminile di 'ragazza finale' è presente in molta della cinematografia giapponese, arrivando anche ad evolversi nello stadio di donna vendicatrice che prende universalmente le parti del genere femminile nella sua lotta contro le ingiustizie subite a causa del genere maschile, e provocando uno scambio tra i ruoli di vittima e carnefice. Come vedremo meglio nei capitoli successivi, molte sono le eroine femminili che, a causa di un trauma subito per colpa di uomini, sviluppano una psicologia fragile o distorta che le porta, per disperazione o per vendetta cosciente, a comportarsi con violenza verso il sesso forte, che tanto le ha fatte soffrire.

Nel caso di Yumiko, però, la sua non è una vendetta meditata, ma semplicemente una necessità. La ragazza giunge, stremata e sola, alla condizione in cui, tra lei o lo stalker, uno dei due deve soccombere, in modo che finisca l'incubo e lei possa tornare alla vita di tutti i giorni, o quasi. Nei brevi istanti che precedono i titoli di coda, quella che il regista ci mostra non è più la fragile Yumiko che appare nella scene iniziali in cui Mikuriya si avvicina a lei per la prima volta dopo

tanto tempo, ma è l'evoluzione finale di una ragazza che è cresciuta durante il film, e che ha imparato, passo per passo, a non fare affidamento su nessuno, vedendosi mano a mano venire a mancare tutte le persone a lei care e che avrebbero potuto, in qualche modo, sostenerla. La Yumiko che alla fine riesce a soffocare lo stalker dopo vari tentativi di quest'ultimo di strapparle con la forza un "sì", è una Yumiko che ride di gusto per poi mettersi a piangere, per poi di nuovo ricadere in una risata folle: l'esperienza ha minato e reso fragile il suo equilibrio psicologico. E' riuscita finalmente ad uscire dal tunnel in cui si era trovata intrappolata, ma ne esce comunque segnata in modo indelebile: è diventata a sua volta un'assassina, anche se per difendere se stessa, e dovrà portare con sé questo peso per tutta la vita.

Il regista suggerisce tuttavia un finale apparentemente positivo in cui lei torna a vivere una vita 'normale', cosa che invece non accade nel prossimo film che verrà analizzato, *Freeze Me*.

## **Capitolo 4.**

### ***Una gabbia di silenzio***

#### *Cultura della violazione*

Il film *Rashōmon*, con cui Kurosawa Akira vinse nel 1950 il Leone d'Oro a Venezia, racconta dello stupro di una donna, Masako, seguito dall'uccisione di suo marito, il tutto raccontato da vari personaggi. L'inaffidabilità di ogni narratore suggerisce che non potrà mai essere ottenuta una versione oggettiva della realtà dei fatti, ma non è mai negato il fatto che lo stupro sia avvenuto. Tuttavia si nota un netto cambiamento dell'atteggiamento della donna nei confronti dello stupratore: all'inizio Masako oppone resistenza e cerca di allontanare l'uomo, ma nell'inquadratura che la ritrae alla fine della violazione, la donna accarezza la schiena dell'aggressore, mostrando all'apparenza di godere dell'atto stesso. (Balmain; 2008:93)

Analizzando l'episodio di stupro che avviene in *Rashōmon*, Orit Kamir osserva come questo funzioni all'interno di fantasie di violazione prettamente maschili e patriarcali, solidificatesi in Giappone come mito culturale portando alla conclusione che lo stupro in realtà non esista. Di conseguenza le donne, e in particolare quelle che si lamentano di essere state vittime di violazione, risultano essere impure e inaffidabili poiché, benché nella realtà desiderino essere violate, inventano accuse fasulle contro i loro partner sessuali. In conclusione, nel film di Kurosawa è alla donna che viene assegnata la colpa dello stupro, poiché si scopre il viso davanti all'uomo che poi abuserà di lei, attirandolo. Inoltre, poiché violata, avrebbe dovuto uccidersi piuttosto che vivere nella vergogna e disonorare il proprio marito. Come spiega Kamir, 'la sua scelta di vivere, la sua sopravvivenza, la sua stessa vita, costituiscono un peccato grave, offensivo e di ribellione nei confronti dell'ordine sociale e il più sacro dei suoi valori'.<sup>83</sup>

Questo modo di considerare il crimine di stupro è rappresentativo della mitologia culturale giapponese, nella quale non è stato considerato un vero e proprio crimine fino a tempi molto recenti. A conferma di ciò basti notare il commento del 2003 di un membro del partito Liberal-Democratico, Ota Seiichi, che, in occasione di un simposio sul calo delle nascite in Giappone, ha affermato: 'Lo stupro di gruppo mostra che chi lo perpetra è ancora in forze, e questo è un bene. Penso che ciò possa avvicinare [gli aggressori] all'idea di normalità'. Il vice presidente dell'Associazione Giapponese degli Avvocati, Takai Yasuyuki, disse che il commento di Ota si riferiva

---

<sup>83</sup> KAMIR, Orit, "Judgement by Film: Socio-Legal Functions of Rashomon", *Yale Journal of Law and the Humanities*, 12, 101, 2004, p.140, [http://sitemaker.umich.edu/Orit\\_Kamir/files/rashomon.pdf](http://sitemaker.umich.edu/Orit_Kamir/files/rashomon.pdf), data accesso 16 ottobre 2013

all'atteggiamento di passività della società giapponese nei confronti dello stupro, che spesso non viene segnalata.<sup>84</sup>

Inoltre, a proposito di stupro coniugale, 'l'idea che un rapporto sessuale forzato tra coniugi costituisca una violenza è ancora relativamente nuova in Giappone'. (Balmain; 2008:95)

Per quanto riguarda il cinema, non solo lo stupro può essere considerato una delle caratteristiche principali dei primi esempi del cinema *pinku*<sup>85</sup> indipendente, ma era anche un tema tipico del cinema mainstream degli anni settanta e ottanta. Come osserva Balmain (2008:96) citando *Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema* di Jack Hunter, in particolare, alcuni di questi film sembrano addirittura perdonare la violazione stessa, e la vittima spesso si innamora dello stupratore, confondendo così lo spettatore e offendendo le vittime stesse.

### *Genere e trama*

Come *Freeze Me* (*Furīzu mī*, 2000), molti altri manga e film del regista Ishii Takashi si concentrano su un personaggio femminile vittima della violenza maschile, di solito chiamato Nami, come vediamo ad esempio in *Angel Guts: Red Vertigo* (1988), *A Night in Nude* (1993), e *Alone in the Night* (1994). In un'intervista del 1998 Ishii parla del significato di questo personaggio femminile ricorrente:

Nami trasmette sempre l'idea della donna che viene stuprata, attaccata, che soffre della violenza maschile. E' il leitmotiv della protesta delle donne in generale, che soffrono di violenze all'interno delle loro relazioni, [...] ma anche in famiglia, col loro fidanzato, ecc. E' una protesta contro la sottomissione imposta alle donne.<sup>86</sup>

Secondo Frank Lafond *Freeze Me* appartiene chiaramente al genere 'rape-revenge', cioè un sottogenere horror che ha la caratteristica di essere costituito da due parti: nella prima una donna viene sessualmente violata, nella seconda si vendica dei propri stupratori uccidendoli. (Mc Roy; 2005:78) E, in effetti, come suggerisce la trama, il film di Ishii presenta la medesima struttura. Esso ruota infatti intorno al personaggio della giovane impiegata Yamazaki Chihiro, che vive a Tokyo e sta per sposarsi col collega Nogami. Un giorno, però, la donna riceve la spiacevole visita di

---

<sup>84</sup> *Fury over Japan rape gaffe*, in "BBC News Online", 27 giugno 2003, h 10.13, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/3025240.stm>, 16 ottobre 2013

<sup>85</sup> Con il termine *pinku eiga* ("cinema rosa") si indica il genere cinematografico erotico e softcore giapponese nato alla fine degli anni sessanta e che tutt'oggi costituisce un filone di successo. Caratteristiche del genere sono i bassi costi di produzione e i tempi brevi di realizzazione. Il nome "cinema rosa" deriva dal pubblico femminile a cui inizialmente era indirizzato il genere.

<sup>86</sup> LACHIZE, Sylvie, "Interview: Takashi Ishii", *Radio Canada*, 1998, in *Shinde mo ii*, "Sancho does Asia", 2001, <http://www.sancho-asia.com/articles/shinde-mo-ii>, 16 ottobre 2013

Hirokawa, un uomo che si rivela far parte di un gruppo di tre stupratori che hanno abusato di lei cinque anni prima. Informandola del fatto che gli altri due uomini si uniranno presto a lui, egli riesce a violentarla nuovamente. Quando Nogami scopre che la ragazza è stata precedentemente stuprata si allontana dalla sua vita disgustato e Chihiro, ormai rimasta sola, non può far altro che uccidere Hirokawa e nascondere il corpo nel freezer. Nel momento in cui anche gli altri due malviventi si presentano a casa sua, lei è costretta ad uccidere anche loro e, quando anche Nogami torna da lei e scopre malauguratamente i delitti della ragazza, Chihiro commette l'ultimo omicidio prima di rinunciare, infine, alla propria vita.

### *Ambiguità e inadeguatezza della legge giapponese sullo stupro*

*Freeze Me* delinea l'immagine di una società che non riesce a sostenere in alcun modo le vittime del crimine di stupro, e che anzi non fa altro che discriminarle. Questo è certamente da considerare anche come una conseguenza del carattere di incompiutezza e ambiguità della legislazione giapponese riguardo al crimine in questione. Il Codice Penale giapponese, che risale al 1907, 'include determinati atti che sono criminali e quindi punibili, e cadono sotto la definizione di crimine contro le donne, [...] il crimine di stupro, aggressione indecente, omicidio, lesione corporea, aggressione, minaccia, estorsione, rapimento, reclusione, racket, distruzione di proprietà, ecc.'

All'inizio del nuovo millennio è stata approvata una serie di leggi, inclusa la già citata legge Anti-Stalking nel 2000, e nel 2001 la legge "per la prevenzione della violenza coniugale e per la protezione delle vittime" (*Haigūsha kara no bōryoku no bōshi oyobi higaisha no hogo ni kansuru hōritsu*), che rientravano entrambe nel piano base per l'uguaglianza dei generi, completato poi nel 2005, che aveva come obiettivo "Eliminare tutte le forme di violenza contro le donne".<sup>87</sup> In realtà, già negli anni novanta, a Tokyo e nelle maggiori città del paese erano nati dei centri a disposizione delle vittime di stupro, e nel 1996 la polizia aveva messo in atto una campagna di sensibilizzazione che incoraggiava le stesse a riportare la propria esperienza. E anche gli insegnanti di educazione sessuale erano diventati sempre più informati riguardo alla teoria e alla prevenzione del crimine di stupro e aggiungevano sempre più spesso questi argomenti alle loro lezioni.<sup>88</sup>

Tuttavia, come suggerisce Yatagawa Tomoe (2003:28-32), la legge non sembra essersi occupata in maniera totalmente cosciente della protezione dei diritti umani delle donne, fallendo nel risolvere la situazione in maniera definitiva, e facendo anzi sospettare una certa tolleranza del

---

<sup>87</sup> YATAGAWA, Tomoe, "Criminal Law and Violence against Women: Rape in a Gender Equal Society", in *Women's Asia 21 – Voices From Japan, Atti dell'Asia-Japan Women's Resource Center*, Tokyo, Agosto 2003, p.28

<sup>88</sup> DIAMOND, Milton e UCHIYAMA, Ayako, "Pornography, Rape and Sex Crimes in Japan", in *International Journal of Law and Psychiatry*, 22, 1, 1999, p.12

problema. In Giappone, innanzitutto, la definizione di stupro non è stata modificata da un secolo a questa parte: la struttura del crimine di stupro, che richiede il dissenso esplicito della vittima anche in caso di evidente e comprovata violenza e minaccia, considera ancora il rapporto sessuale tra uomo e donna o sadico o masochistico. Inoltre, come nella tradizionale rappresentazione pornografica della donna giapponese, per legge il consenso è considerato come un desiderio della donna di essere violata attraverso lo stupro, portando dunque di conseguenza alla triste conclusione che i rapporti sessuali permessi legalmente includano anche quelli accompagnati da violenza. In questo modo, la legge continua effettivamente ad ammettere la violenza contro le donne proprio attraverso la natura della propria struttura concettuale.

Lo stupro, in particolare, per definizione legislativa, si limita alla fornicazione di uomini con donne dai 13 anni in su, e per ‘fornicazione’ è intesa esclusivamente la penetrazione della vagina da parte del pene. Va quindi da sé che tutto ciò che non rientra in questa definizione, dunque anche eventuali atti di penetrazione orale o anale, non sono considerati come ‘stupro’, ma semplicemente come ‘atto osceno’ o ‘aggressione indecente’, e ovviamente i termini della pena si riducono abbondantemente (dai 2 ai 15 anni per il crimine di stupro e da 6 mesi a 7 anni per quello di aggressione indecente). A questo proposito, Yatagawa (2003:30) sottolinea anche come ‘uno dei motivi per cui viene posta una particolare enfasi legale sulla “penetrazione tra genitali” è l’obiettivo di prevenire la contaminazione dell’eredità patrilineare che potrebbe avvenire con la fecondazione extraconiugale di mogli altrui’. Tuttavia è facile notare come la legge, distinguendo su queste basi i due tipi di crimine e assegnando loro pene differenti, presupponga che un atto in cui manchi la totale penetrazione sia causa di minor sofferenza e di danni morali inferiori rispetto ad uno in cui avvenga una penetrazione completa. Inutile dire che la vittima soffre invece un’enorme umiliazione per gli atti che hanno la parvenza di un rapporto sessuale, allo stesso modo in cui soffrirebbe per atti caratterizzati da un rapporto effettivo.

A tutto ciò si aggiunge il fatto che aggressione e minaccia nel contesto dello stupro sono caratterizzate da un ‘livello considerato tale da impedire alla vittima di resistere’, mentre il crimine di aggressione indecente è solo una ‘forza di qualsiasi entità che agisce su parti del corpo esterne, inclusi capelli e pelle, per nessuna ragione giustificabile’. La distinzione si basa anche sulla possibilità che l’aggressore intendesse semplicemente insultare/abusare della vittima attraverso un atto che poi è sembrato più simile ad un’aggressione indecente. E’ quindi chiaro come un’accusa di crimine sessuale debba soddisfare un criterio estremamente difficile da stabilire in tribunale: ‘la predisposizione soggettiva dell’aggressore a commettere l’atto criminale’. (Yatagawa; 2003:29-31)

A questo punto è facilmente comprensibile come possa essere complicato, per una donna che subisce violenze, riuscire a dimostrare che la propria esperienza coincide con la definizione di

stupro, senza rischiare che questa venga catalogata semplicemente come atto osceno o con altre nomenclature. In questo modo, poi, la donna è costretta a rendere nota la propria esperienza, che diventa dunque di dominio pubblico causandole vergogna e discriminazione, senza avere alcuna certezza che le venga fatta giustizia e che l'aggressore sconti la pena che merita. Senza contare che spesso gli stupratori, nel corso del processo, riescono ad ottenere attenuanti dovute ad esempio all'abbigliamento provocatorio indossato dalla donna al momento della violenza, fattore che viene interpretato come dimostrazione del fatto che quest'ultima si sia prestata implicitamente all'atto (Novielli; 2010:100). Diventa dunque preferibile per la donna subire in silenzio cioè, come nel caso della protagonista del film di Ishii, che ora analizzeremo, nascondere l'accaduto come se non fosse mai successo, anche perché nei pochi casi in cui le donne riescono a trovare il coraggio di denunciare gli aggressori, questi 'vengono riabilitati con pubbliche scuse, con un indennizzo pecuniario, o [...] con pene minime'.<sup>89</sup>

### *Il trauma che ritorna*

*Freeze Me* si apre con l'immagine di una ragazzina sola che, in una notte di neve, fissa intensamente la luce di un lampione. Di sottofondo sopraggiunge il suono di una voce maschile e una femminile che urlano. Più avanti scopriremo che queste voci appartengono alla scena di stupro di Chihiro, ma all'inizio questo è ignoto. Poi il regista ci trasporta direttamente avanti nel tempo dalla Chihiro del presente, che è invece una donna apparentemente sicura di sé, che lavora come impiegata in banca.

Il ritorno al momento dell'abuso è presentato attraverso una serie di flashback e questo, come suggerisce Tanya Horeck<sup>90</sup>, dimostra come il trauma ritorni e si imponga violentemente sul soggetto. Inglobando gli eventi del passato all'interno della struttura narrativa al presente, il film fa intuire la continua influenza della passata esperienza negativa nel presente della protagonista. La neve che fa da sfondo ai titoli di apertura del film veicola chiaramente il senso di alienazione ed oppressione che alberga in Chihiro, neve che ritorna sullo schermo sovrapposta da Ishii all'immagine dell'ascensore con cui la ragazza sta cercando di raggiungere il proprio appartamento quando il primo dei tre aggressori, Hirokawa, si presenta di nuovo nella sua vita. Questo fa intuire come la visita sgradita di Hirokawa sia sufficiente a Chihiro per rivivere immediatamente le medesime sensazioni di angoscia e isolamento di quella notte.

---

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> HORECK, Tanya, *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, London, Routledge, 2004, p.105

## *Immagini di violazione*

Quando il regista ci mostra alcune immagini dello stupro di Chihiro, queste sono presentate sottoforma di video amatoriale realizzato dagli assalitori. Questi frammenti appaiono solo in un paio di momenti all'interno del film: quando Chihiro incontra i suoi aggressori, vengono mostrate come fermo immagine i loro tre volti; poi, mentre la donna racconta con un messaggio vocale a Nogami ciò che le era accaduto cinque anni prima, appaiono flashback più lunghi e più dettagliati dell'assalto. Probabilmente nelle intenzioni di Ishii c'è l'idea di rendere queste riprese più realistiche, non solo realizzandole con una qualità inferiore rispetto al resto del film, ma utilizzando allo stesso tempo colori sbiaditi e instabili che, anche grazie al continuo passaggio di mano in mano della telecamera tra un assalitore e l'altro, danno una visuale frammentata e scossa che ricalca anche la difficoltà della ragazza di rendersi pienamente conto di ciò che le stava accadendo, poiché tutto avveniva troppo rapidamente senza darle il tempo di imporre in alcun modo la propria volontà.

Altra caratteristica delle scene di stupro è il fatto che Ishii mostri solo parzialmente il corpo nudo della donna mentre è violato. E le lente inquadrature della sua nudità successive all'aggressione del primo stupratore hanno il solo scopo di indicare che questa ha davvero avuto luogo, poiché non è mostrata. La nudità di Chihiro ha invece un'importanza predominante quando sta per uccidere Nogami: mentre solleva il vaso che userà come arma, la donna sovrasta il fidanzato con le braccia distese e, grazie anche alla luce improvvisa provocata da un lampo, che ne risalta il corpo, e al tipo di inquadratura che la riprende dal basso, la donna diviene quasi immagine della forza distruttiva della natura. (Iles; 2008:74)



*Chihiro ritratta nell'attimo prima di colpire il fidanzato Nogami.*



## *Psicologia dell'aggressione*

I tre assalitori tornano singolarmente a minare l'apparente tranquillità di Chihiro e ciò, come riconosce Frank Lafond, permette a Ishii di descrivere le rispettive motivazioni psicologiche alla base del loro comportamento. Il primo, Hirokawa, essendo originario della stessa cittadina della ragazza, prova risentimento nei suoi confronti poiché, mentre lei ha un lavoro stabile in banca, egli vive di espedienti illegali e prestiti. Il secondo aggressore, Kojima, è un ex rappresentante appena licenziato dalla propria ditta che, benché all'inizio si inginocchi e chieda scusa a Chihiro per ciò che è avvenuto in passato, appena si ubriaca rivela come la sua instabilità sociale sia per lui anche causa di un complesso di inferiorità sessuale. Egli infatti accusa violentemente la donna di aver riso per le dimensioni ridotte del proprio pene. Infine l'ultimo, Baba, è un personaggio violento e volgare, appena uscito di prigione, appassionato di videogame in cui l'unico scopo è uccidere, come vediamo dalla presenza di intere sequenze durante le quali non fa altro che ripetere *'Muori, muori!'* davanti allo schermo. Immergendosi sempre più nel mondo del videogioco, Baba arriva ad alienarsi dal mondo che lo circonda e ciò permette alla ragazza di eliminarlo. Nonostante Hirokawa affermi che Baba sia tra i tre quello più attratto da Chihiro e quello che più la desidera, alla fine sembrerebbe che egli preferisca i videogame a lei, mostrando quindi come l'abuso sia stato solo un'ennesima espressione della sua personalità violenta. (Lafond in McRoy; 2005:81)

I tre uomini presentano quindi motivazioni e modi d'essere differenti ma sono accomunati dal fatto che tutti usano Chihiro come capro espiatorio, chi per le proprie frustrazioni e insicurezze o chi, più semplicemente nel caso di Baba, come sfogo della propria natura violenta, tenuta sotto controllo durante la prigionia. A questo proposito Diamond e Uchiyama (1999:16) affermano proprio che, tra coloro che hanno a che fare con la categoria degli stupratori *'molti percepiscono che lo stupro è un atto sessuale dovuto ad un problema non sessuale, per esempio una sconfitta o la frustrazione sul luogo di lavoro. [...] Altri vedono lo stupro come un'espressione di potere'*. Hirokawa, Kojima e Baba ripiombano quindi brutalmente nella vita di Chihiro per sfogarsi sulla donna come se fosse loro dovuto, come se ciò rientrasse nei suoi doveri per definizione, e reagiscono aggressivamente o minacciandola in risposta ai suoi eventuali rifiuti.

## *La donna in trappola*

La presenza del video amatoriale e delle fotografie con cui Hirokawa minaccia Chihiro, introduce il discorso sulla difficoltà con cui la donna giapponese è costretta ad affrontare l'esperienza di stupro. Chihiro si preoccupa che il materiale fotografico e i video che la ritraggono

non vengano distribuiti poiché sa che la società giapponese non ‘perdona’ alla donna la colpa della violenza subita. Si precipita infatti fuori casa a raccogliere le proprie fotografie quando Hirokawa, nudo, inizia a distribuirle nella buca delle lettere degli appartamenti circostanti, e rimane attonita quando l’uomo le rivela di aver già venduto 100 copie del filmato dello stupro. La gente non deve assolutamente sapere quello che le è accaduto, e per questo è costretta a convivere con la continua presenza di Hirokawa nel proprio appartamento, accondiscendendo ai suoi desideri per timore che egli possa spargere la voce.

Sia Hirokawa che gli altri due aggressori, quindi, possono permettersi di trattarla a loro piacimento, trasformandola da giovane donna indipendente a casalinga sottomessa. E infatti vediamo spesso Chihiro, trattata come una schiava, impegnata a cucinare per loro o a servir loro da bere. Il suo stesso lavoro diventa molto meno importante dei suoi “doveri da donna”, cioè appagare sessualmente e prendersi cura degli uomini, dimostrando la totale sottomissione della donna stessa all’ideologia patriarcale. (Lafond in McRoy; 2005:81)

E nella scena in cui Chihiro, chiusa nuda in bagno, si ritrova costretta a chiamare Nogami dicendogli che non verrà al lavoro poiché non si sente bene, Ishii riesce a dipingere la condizione di estrema fragilità della ragazza, che singhiozza rannicchiata rendendosi conto di essere in trappola. Come se non bastasse, un’incursione improvvisa di Hirokawa nell’ufficio di Chihiro le provoca il licenziamento immediato, che causa, se possibile, un suo ancor più concreto declino sociale.

Anche prima che ritornino in scena i suoi assalitori, è evidente come Chihiro sia rimasta traumatizzata dalla sua triste esperienza: prima di andare a letto chiude una lunga serie di chiavistelli e sicure su porte e finestre, a testimoniare la sua paura che qualcuno possa entrare e aggredirla nuovamente. La ragazza conduce una vita di estrema discrezione e isolamento, non potendo rivelare il proprio passato a nessuno, né ai genitori né al proprio fidanzato, che non conosce nemmeno il nome della sua città natale. Ed è proprio questi che, quando Hirokawa gli chiede dei soldi in cambio di un rapporto con lei, e gli racconta i dettagli dello stupro, incredulo e disgustato preferisce andarsene, lasciando Chihiro nelle mani dell’aggressore. Nogami è qui evidentemente la personificazione di una società che, poiché fondata sulla ‘rispettabilità’ della donna, una volta che questa viene violata la considera come ‘merce danneggiata’, e quindi non più desiderabile per il matrimonio.

Come in *Rashōmon*, anche in *Freeze Me* sembra che lo stupro sia ancora considerato in qualche modo una responsabilità della vittima, piuttosto che del violentatore. E nel film questo concetto viene ribadito a Chihiro: Kojima, il secondo assalitore, la accusa di aver causato lei stessa lo stupro dicendo ‘*E’ colpa tua, sei troppo sexy*’, come se spettasse alla vittima il compito di non

scatenare in alcun modo il desiderio nell'uomo poiché egli non sarebbe in grado di controllare i propri istinti sessuali. A questo proposito, un esempio di come spesso la colpa dell'abuso venga connessa a delle presunte azioni 'provocanti' o che lasciano intendere una certa accondiscendenza, da parte della donna, a venire molestata, è quello relativo alle molestie dei *chikan*, cioè i perversi che palpeggiano le donne in luoghi affollati, soprattutto le carrozze dei treni. La soluzione proposta dal governo per cercare di far fronte a questo fenomeno, che in Giappone raggiunge un numero esorbitante di casi, invece che essere un tentativo di maggior sensibilizzazione ed educazione sociale, è stata quella di destinare, nelle ore di punta, alcune carrozze dei treni ai soli passeggeri di sesso femminile. In questo modo, però, vengono messe in difficoltà quelle donne che, non trovando posto nelle suddette vetture femminili, sono costrette a servirsi di quelle comuni, così che il fatto stesso che stiano usando una carrozza unisex venga interpretato come una scelta consapevole e quindi come un invito al palpeggiamento, facendo ricadere la responsabilità sulla vittima.

### *Il 'marchio di vergogna'*

Ishii suggerisce spesso come anche i violentatori siano al corrente di tutte le dinamiche legislative riguardanti lo stupro descritte in precedenza, e delle conseguenti considerazioni che conducono la donna a tenere segreta la propria esperienza: ogni volta che Chihiro minaccia gli uomini di chiamare la polizia, questi non sembrano mai prenderla sul serio e non mostrano il minimo segno di timore. Sanno infatti che è una cosa altamente improbabile.

Questo silenzio che la donna è costretta a mantenere per salvare la propria reputazione inevitabilmente la conduce in una dimensione alienata di insicurezza e solitudine, come vediamo nell'esperienza della protagonista che infatti, per disperazione, ricorre infine all'omicidio poiché stanca di essere vittima di questo circolo vizioso senza via d'uscita. In questo modo *Freeze Me* pone in primo piano il marchio di vergogna e perdita di dignità che viene inflitto alle vittime di stupro giapponesi, evidenziando i meccanismi di una società che si rivela essere in grande misura ancora legata a ideologie di tipo patriarcale e che funziona attraverso l'oppressione delle donne. E' Chihiro stessa che, in uno dei suoi dialoghi con i tre cadaveri congelati, esprime il problema dicendo '*Se usciste da qui, il mio passato uscirebbe con voi. Non va bene, la gente parlerebbe..*'.'

Il regista sembra dunque voler comunicare come sia 'la società [stessa] a permettere a uomini come Hirokawa di usare e abusare delle donne come semplici oggetti di scambio'. (Balmain; 2008:108) Ed è proprio alla stregua di un oggetto che Hirokawa considera Chihiro quando tenta di venderla a Nogami che, come precedentemente accennato, preferisce però tirarsi fuori dalla

situazione sconveniente e abbandonarla, provocando in lei la reazione che la trasformerà da vittima a carnefice.

### *La vendetta di Chihiro*

Nel momento in cui Nogami si allontana dall'abitazione della ragazza, lei rimane in piedi a fissare la porta chiusa da cui è uscito, senza parole davanti alla dimostrazione di egoismo dell'uomo che stava per sposare. Infine, dopo che Chihiro pronuncia debolmente la parola 'addio', Ishii descrive il cambiamento della donna attraverso un primo piano del suo sguardo, che mostra la decisione improvvisa di prendere in mano la situazione e combattere per se stessa. E' in questo momento che, dopo l'abbandono da parte dell'uomo che diceva che l'avrebbe sempre protetta, lei realizza che non può contare che su se stessa, di essere sola, e che quindi avrà a disposizione le sole proprie forze per risolvere la situazione. Tuttavia Chihiro non accusa totalmente Nogami di aver preferito fuggire, come appare chiaro quando gli lascia il messaggio in segreteria in cui gli spiega la situazione, prendendosi la colpa di tutto e scusandosi di non essere stata sincera con lui. In questo modo si rende responsabile dell'egoismo e della pusillanimità dell'uomo, e ciò mostra come le idee di supremazia maschile sulla donna l'abbiano in qualche modo confusa interiormente, arrivando a pensare che sia stata lei a sbagliare.

In ogni caso, ora Chihiro sa che è tutto nelle proprie mani, e questa situazione di consapevole isolamento e di conseguente presa di coscienza di sé è confermata nella scena successiva, che si apre con l'immagine della ragazza che affetta con decisione un cetriolo, chiaro richiamo alla castrazione, rinforzata anche dal rumore del coltello che taglia accostato al suo primo piano. (Lafond in McRoy; 2005:83)

Chihiro elimina quindi i suoi aggressori, che l'avevano rinchiusa in una dimensione esclusivamente domestica, utilizzando proprio oggetti che trova in casa, come una bottiglia d'acqua, un martello, e la tenda di plastica della doccia, sovvertendo l'immagine della casalinga sottomessa nella quale i tre malviventi l'avevano tramutata. Rinchiude poi i cadaveri in tre enormi freezer industriali che ordina appositamente, riducendoli alla condizione di semplici oggetti, conservandoli insieme a cibo e bevande. Così, in un certo senso, i tre stupratori svolgono la funzione di 'nutrire' Chihiro, cosa che lei era precedentemente costretta a fare per loro, con un significativo scambio dei ruoli. Senza contare che ora, da congelati, sono totalmente sotto il controllo della ragazza che, consapevole di essere finalmente in una situazione di assoluto vantaggio, afferma sorpresa riferendosi ai cadaveri: '*Sono così belli quando li congeli*'. Ciò, oltre ad avvicinare i tre uomini all'idea di trofei che testimoniano la vittoria (seppur temporanea) della donna sull'uomo, rende

anche il concetto del corpo maschile che, ridotto ad oggetto, sovverte a sua volta la tradizionale idealizzazione del corpo femminile come tale. (Balmain; 2008:108)

### *Solitudine e comunicazione*

E' solo quando riesce, in questo modo, a chiudere momentaneamente col proprio doloroso passato che Chihiro si apre e ricomincia ad esprimersi liberamente, benché i suoi interlocutori siano corpi senza vita, cui la donna rivolge, mentre si serve di ciò che conserva nel freezer, le proprie opinioni e preoccupazioni quotidiane riguardo al modo di sbarazzarsi di loro poiché i freezer consumano troppa energia, come se questi potessero in qualche modo capirla e risponderle. Una volta che la donna, grazie al suo atto efferato, si è ribellata ad una vita di silenzio e passività appropriandosi del privilegio maschile di farsi attivamente giustizia, diventa quindi comunicativa, ma solo con le vittime del proprio atto di trasgressione. Questa abilità comunicativa è sintomo della sua instabilità e diventa uno dei motivi della sua distruzione, quando realizza che non le sarà più possibile comunicare 'normalmente' e in tutta sincerità con alcun interlocutore che sappia realmente supportarla nella situazione in cui si trova ora. (Iles; 2008:73) Chihiro ha infatti distrutto ogni rapporto 'normale' che aveva precedentemente, avendo abbandonato, trasferendosi, sia gli ex colleghi che l'ex fidanzato, e si è preclusa la possibilità di costruirne in futuro, conservando vicino a sé le vittime della propria reazione disperata. E infatti quando Nogami torna da lei per provare a ricominciare e scopre la presenza dei cadaveri, la sua reazione è ovviamente di incomprensione e terrore, reazione che non solo lo conduce alla morte, ma che inoltre chiarisce a Chihiro che ciò che ha fatto non verrà mai compreso da nessuno, poiché tradisce le regole sociali considerate appunto 'normali', e che la condurrà al suicidio.



*Chihiro comunica con uno dei cadaveri che conserva nel freezer.*

## *L'egoismo di Nogami*

L'incomprensione di Nogami, però, non si limita all'omicidio: dopo che l'uomo, tornato sui suoi passi, porge le proprie scuse a Chihiro, paragonandosi addirittura agli aggressori stessi, in realtà dimostra di non aver capito affatto i sentimenti e il disagio provati dalla donna. Finge solamente di essere preoccupato per lei, infatti continua a palparle il seno mentre pronuncia parole di scusa. E in questo frangente Ishii insiste sull'immagine della mano di lei con in mano un piatto, mano che appare indecisa se colpire o no, suggerendo come nella mente di Chihiro, in qualche modo, l'immagine di Nogami si stia sovrapponendo a quella degli aggressori, infatti è in questo momento che lei comincia a chiedere '*aiuto*'. E nonostante Chihiro continui a ripetere questa richiesta di soccorso anche mentre stanno avendo un rapporto, Nogami sembra ignorarla o non sentirla, a dimostrazione che ciò che veramente gli interessa è soltanto il corpo della ragazza, e non salvarla e allontanarla dal suo passato terribile. Insomma, nonostante l'uomo sia lì e stia avendo un rapporto con lei, è come se non ci fosse realmente, facendo cadere nuovamente Chihiro nella sua condizione di solitudine, che viene accentuata dall'inquadratura di uno specchio che, benché sul letto ci siano sia lei che Nogami, riflette solo l'immagine della ragazza.

In realtà, in un certo senso, la figura di Nogami era stata associata fin dall'inizio a quella degli assalitori, infatti in una delle prime scene, in cui l'uomo finge di assalire Chihiro in ufficio, l'immagine degli occhi impauriti della ragazza diventa all'improvviso della stessa qualità del video amatoriale, come se anch'egli avesse risvegliato in lei le medesime orribili sensazioni provate nello stupro di cinque anni prima, informazione che viene veicolata al pubblico mediante l'uso della stessa tipologia di mezzo visivo.

Chihiro dunque si trova costretta ad uccidere Nogami poiché ha scoperto il segreto dei cadaveri, ma il suo atto ha anche il significato di eliminazione definitiva di un uomo che l'ha illusa per un momento di poter riportare un barlume di speranza e sicurezza nella sua vita, ma che si è infine rivelato, ancora una volta, semplicemente troppo egoista per capirla realmente.

## *Condanna e purificazione*

Il film di Ishii mostra dunque il processo di marginalizzazione della donna, costretta dalla cultura dominante ad adottare un comportamento di repressione verso se stessa, dei propri desideri e delle proprie opinioni in favore di una visione artificiale e idealizzata di 'quello che una donna dovrebbe essere' e che riflette le fantasie patriarcali di controllo. (Iles; 2008:77) E questa progressiva marginalizzazione e interiorizzazione di ciò che è giusto o sbagliato, la conducono ad

un'auto-punizione, che però sembra emergere ancora una volta come un giudizio maschile nei confronti dell'immagine di una donna attiva e indipendente, giudizio che alla fine va quasi ad intaccare quello di Chihiro, come se venisse innestato in lei, nella sua mente resa fragile dalle orribili esperienze che continuano a capitarle.

Già prima di commettere gli omicidi Chihiro sa di sbagliare, e chiede a Dio di perdonarla per quello che si accinge a fare. Tuttavia, ancora più indicativo è il desiderio di purificazione che nasce in lei subito dopo aver ucciso Hirokawa nella doccia: invece di pensare a sistemare l'ambiente, pieno di sangue e dei segni dell'omicidio, Chihiro pensa subito a lavarsi, e lo fa con insistenza ed energia, come se stesse cercando in qualche modo di cancellare da sé stessa quello che ha appena commesso.

Non è certo però solo l'instabilità psichica di una mente resa fragile da ciò che la circonda che conduce la donna al suicidio, ma è anche la devastante chiarezza con cui realizza infine che nessuno, neanche Nogami, ha potuto capire fino in fondo la sua agonia, e che nessuno potrà mai riuscirci. La scena finale del film, che inquadra una Chihiro nuda, vista da dietro mentre sovrasta una Tokyo illuminata, e che scompare misteriosamente in un lampo di luce, comunica irrimediabilmente come neanche con l'eliminazione concreta di ciò che costituiva la causa prima del proprio malessere la ragazza riesca davvero a raggiungere una condizione di anche solo relativa serenità. Invece di liberarla dal suo passato pieno di dolore e dalla difficile condizione di donna nel presente, gli omicidi la conducono a porre fine alla propria vita, a scappare definitivamente da un mondo che non sarà più in grado di accettarla, ora meno di prima.

Come osserva Lafond, l'obiettivo del regista non è fare dell'attivismo per il rispetto dei diritti femminili. (McRoy; 2005:84) Infatti, il punto di vista di Ishii non è pessimistico, ma nichilistico, poiché appunto il film si conclude con il cedimento e con la fine dell'eroina, che non è riuscita, neanche con l'assassinio, a cambiare la propria condizione, arrivando a percepire il legittimo desiderio di giustizia e vendetta come una condanna. La donna appare dunque fino all'ultimo momento come vittima di repressione e oppressione, e per lei non rimane nient'altro che solitudine e alienazione, testimoniate nuovamente negli ultimi istanti del film mediante la presenza della pioggia scrosciante che accompagna l'immagine eterea di Chihiro che sta per suicidarsi, richiamando la neve che cadeva copiosa nella notte che l'ha cambiata per sempre. Ma la pioggia suggerisce forse anche un'idea di purificazione dal peccato, una purificazione totale e definitiva che tuttavia Chihiro ottiene solo a costo della vita.



*In alto: Chihiro, rimasta sola, riflette sulla propria condizione prima di procedere alla purificazione definitiva, preannunciata dall'accostamento con l'immagine della pioggia (in basso).*





## Capitolo 5.

### *Da innocenza violata a violenza innocente*

Dall'opera dello scrittore Murakami Ryū il regista Miike Takashi ha realizzato nel 1999 *Audition* (*Ōdishon*), film presentato, all'interno di una retrospettiva dedicata a Miike stesso, al Courmayeur Noir in Festival nel dicembre dello stesso anno, dove ha provocato l'abbandono della sala da parte di un gran numero di spettatori. Anche se episodi come questo tendono ad aumentare l'apprezzamento della pellicola tra gli amanti dell'horror, bisogna dire che *Audition* ha avuto un enorme successo anche all'interno del filone mainstream in generale, sia in Asia che in Occidente.

In realtà non era intenzione di Miike realizzare un film horror toccando appositamente limiti estremi visivi e tematici per ottenere un maggior apprezzamento e infatti, parlando del successo di *Audition* in Occidente, il regista ha affermato: 'Non posso dire di essere stato del tutto sorpreso. Ma non ho idea di cosa succeda nelle menti degli occidentali e non fingo di sapere quali siano i loro gusti'.<sup>91</sup>

*Audition* è indubbiamente un film inquietante, ma ha come obiettivo quello di descrivere la natura del rapporto tra i due protagonisti. L'intento di Miike è infatti legato all'origine del romanzo di Murakami: l'opera nasce come reazione al fallimento di una relazione, per cui lo scrittore la concepisce come una specie di lettera all'ex amante. In questo senso, l'approccio di Miike per l'adattamento cinematografico è stato immaginare quale sarebbe potuta essere la risposta della donna.<sup>92</sup>

In particolare, parlando della natura di *Audition*, il regista spiega:

[...] Ho accentuato [solo] un po' di più gli aspetti dell'horror. Pensiamo che nei film horror l'elemento orribile sia un ente speciale che non esiste nella vita reale ed è per questo che ci piacciono. Ma anche nella vita [reale] ci sono cose terrificanti e sono tutte compiute da esseri umani. Ognuno presenta queste cose [terribili] dentro di sé. Dunque, realizzando un film sugli esseri umani, questo diventa naturalmente un film horror.<sup>93</sup>

E, sottolineando ancora quale sia il concetto alla base del proprio film:

---

<sup>91</sup> MUSESTO, V. A., "An Interview with Takashi Miike", *Asian Cult Cinema*, 37, winter, 2002, p.60

<sup>92</sup> TOM, Mes, *Audition*, in "Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema", 20 marzo 2001, <http://www.midnighteye.com/reviews/audition/>, data accesso: 2 dicembre 2013

<sup>93</sup> KURIKO, Sato, TOM, Mes, *Takashi Miike*, in "Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema", 1 maggio 2001, <http://www.midnighteye.com/interviews/takashi-miike/>, 5 dicembre 2013

[...] Penso che gli esseri umani siano molto più spaventosi di qualsiasi film horror. Volevo esprimere questo concetto. E ho voluto descrivere la storia nel modo più realistico possibile, così che diventasse più spaventosa.<sup>94</sup>

### *Trama*

Gary Morris descrive in modo conciso e semplice ciò che lo spettatore percepisce alla visione del film: ‘Per quasi un’ora [il film] ha le sembianze e il gusto di un classico family drama giapponese. [...] Appena passata la metà tutto cambia’.<sup>95</sup>

In effetti, la trama di *Audition* sembrerebbe a prima vista semplice e diretta, quasi scontata: il protagonista, Aoyama, è un uomo sulla quarantina che, in seguito alla morte della moglie, vive con il figlio adolescente Shigehiko. Dopo sette anni di solitudine, spinto anche dalle parole del figlio, Aoyama decide che è giunto il momento di cercare un’altra donna che possa stargli accanto. Sotto il suggerimento del collega e amico Yoshikawa, che come lui lavora nell’industria del cinema, inscena quindi un’audizione per una parte inesistente in modo da radunare nello stesso momento un gruppo di donne che rispondano ai suoi standard di moglie per poi poter scegliere tra queste. Ma ancor prima di vedere le candidate dal vivo, mentre sfoglia i curriculum la sua attenzione è subito catturata da una giovane di nome Asami, la cui carriera da ballerina è stata stroncata da un incidente e la cui esperienza di sofferenza colpisce Aoyama nel profondo. In questo modo l’audizione perde completamente di significato per lui, e infatti egli non si interessa minimamente alle altre candidate, esprimendosi goffamente e facendo domande solo quando arriva il turno di Asami. Nonostante la ragazza sembri proprio raccogliere in sé tutto ciò che Aoyama cerca in una donna, Yoshikawa avverte l’amico che ha una brutta sensazione nei confronti della giovane. Aoyama decide comunque di chiederle un appuntamento e, dopo un paio di incontri positivi con lei, si convince a chiederle di sposarlo. Tuttavia, durante un romantico weekend al mare, in cui Asami apre se stessa all’uomo, confidandogli di essere stata maltrattata da bambina e chiedendogli di amare solo lei e nessun altro, svanisce nel nulla senza lasciar traccia. Ed è qui che la storia si complica, divenendo ambigua e complessa. Cercando la ragazza basandosi sulle pochissime informazioni che ha di lei, Aoyama si accorge che c’è qualcosa che non va nel suo passato: il produttore musicale cui lei diceva di essere legata è misteriosamente scomparso, la scuola di danza che frequentava da bambina è sigillata con delle assi di legno e l’insegnante è su una sedia a rotelle, infine la proprietaria del bar in cui Asami

---

<sup>94</sup> BBC Japanorama, *Takashi Miike Interview*, in “YouTube”, 2006, [http://www.youtube.com/watch?v=\\_DwvvXZyMqE](http://www.youtube.com/watch?v=_DwvvXZyMqE), 5 dicembre 2013

<sup>95</sup> HANTKE, Steffen, “Japanese horror under western eyes: social class and global culture in Miike Takashi’s *Audition*”, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p.57

lavorava è stata brutalmente assassinata. Tornato a casa, Aoyama beve del whisky che Asami ha precedentemente avvelenato dopo essersi introdotta in casa dell'uomo e aver visto la foto della moglie defunta, e cade a terra privo di conoscenza. Dopo una serie di visioni conturbanti, alcune delle quali rivelano quella che intuivamo essere la verità sul passato della ragazza che, tra le altre cose, sembra aver mutilato e chiuso in un enorme sacco l'ex produttore musicale, Aoyama si risveglia paralizzato. La ragazza riappare e comincia a torturarlo e mutilarlo ma, al ritorno di Shigehiko, i due si inseguono e lottano finché Asami si rompe il collo cadendo dalle scale, ma non muore prima di aver scambiato con Aoyama, anch'egli sdraiato inerme sul pavimento, un ultimo sguardo, per la prima volta totalmente sincero.

*Aoyama: un uomo solo ma non colpevole*

Nonostante il profondo legame con il figlio Shigehiko, Aoyama è stato fondamentale solo da quando la moglie Ryōko è morta. L'unica donna con cui si intuisce abbia avuto un'avventura, e che ancora sembra interessata a lui, è la sua segretaria. È il figlio stesso a suggerirgli di trovare una nuova compagna, dicendogli che dovrebbe affrettarsi poiché comincia a sembrare vecchio e, dopo questa esortazione, la solitudine dell'uomo è immediatamente rimarcata da Miike attraverso una lunga sequenza con Aoyama di spalle che lava i piatti. Il giorno dopo, al lavoro, il collega gli dice che il Giappone è pieno di persone sole e, riferendosi ad Aoyama, chiede "Anche tu?". Qualche ora più tardi anche la sua segretaria gli comunica che sta per sposarsi. Ed è infatti la sera stessa che ha luogo il dialogo con Yoshikawa sul fatto che voglia trovare una nuova moglie. In seguito sarà anche Rie, la loro domestica, a fargli notare che "L'uomo non può resistere senza il sostegno di una donna", convincendolo ancor più della sua decisione di provare a risposarsi.

Quando infine decide di procedere nella ricerca di una donna attraverso il metodo della finta audizione, è evidente come egli non sia convinto di questa modalità di scelta, ma si senta invece preoccupato e in colpa, paragonando la selezione all'acquisto di un'automobile. Come indica Tom Mes<sup>96</sup>, il suo insieme di eccitazione e colpa viene illustrato di nuovo quando copre furtivamente le candidature nel momento in cui Shigehiko entra nel suo studio, 'come un adolescente scoperto a leggere riviste pornografiche': indubbiamente questo metodo di scelta lo fa sentire come se stesse facendo qualcosa di sbagliato, di immorale.

Insomma, Aoyama è fondamentale un personaggio rispettabile, benintenzionato, e si può considerare una figura in cui lo spettatore (maschile) può facilmente identificarsi. E, anche se

---

<sup>96</sup> MES, Tom, POSSE, Paul, SHINOZAKI, Makoto, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*, Godalming, FAB Press, 2004, p. 182

lontano dalla perfezione, non commette certamente niente di tanto grave da meritarsi la violenza di Asami, così che risulta chiaro che non sia corretto inserire semplicemente *Audition* nel filone del genere del rape-revenge (stupro seguito dalla vendetta della vittima). L'unica colpa di Aoyama è quella di promettere ad Asami l'amore puro e unico da cui lei è ossessionata, un amore che lui non può darle.

Tuttavia, come afferma Steffen Hantke (McRoy; 2005:60), 'la sua promessa [...] è codificata come una forma di iperbole romantica, ritualizzata, e quindi svuotata di ogni significato da una cultura trascinata dal consumo [...]'. E il ruolo sociale della moglie perfetta che Aoyama ha stabilito per Asami, ruolo in cui l'amore romantico viene così incanalato, era (ed è ancora) rigido e ben radicato. In questo senso, come vedremo, *Audition* diventa anche un esempio di come, alla fine degli anni novanta, gli uomini '[cercassero] [...] ancora, in generale, una moglie che fosse obbediente e portasse in casa "luce e felicità"'.<sup>97</sup>

#### *Asami: la donna ideale*

Durante il dialogo in cui Aoyama confessa a Yoshikawa di volersi risposare, egli inizialmente riassume una lista di caratteristiche che la sua donna ideale dovrebbe avere: "*Non troppo giovane, con un lavoro e che abbia qualche dote*". Il collega gli dice che questa descrizione rispecchia la sua precedente moglie, e che è impossibile trovare un'altra donna così. Aoyama afferma allora che ciò che più desidera è che il suo nuovo matrimonio non sia un fallimento. In questo contesto, poi, mentre i due uomini si lamentano delle difficoltà e del malessere della vita moderna, di sottofondo sentono un gruppo di donne parlare ad alta voce e ridere sguaiatamente. Questa loro mancanza di inibizione provoca in Yoshikawa il commento misogino secondo cui il Giappone sarebbe 'finito' perché non ci sono più brave ragazze, che per lui dovrebbero essere "*intelligenti, con una buona educazione e legate alle tradizioni*" e riduce ancor più in Aoyama la speranza di trovare la perfetta moglie vecchio-stile. Yoshikawa si mostra qui come un 'maschilista [...] profondamente pessimista per quanto riguarda l'amore e le relazioni (benché questo possa suggerire allo stesso tempo che anche lui è una delle persone sole del Giappone [di cui parlava precedentemente], solo al punto di essere disilluso)'. (Mes; 2004:182-183)

All'interno della sequenza in cui i due amici parlano di donne ideali, Miike inserisce l'immagine della piccola Asami che, ascoltando la radio, sente "*L'eroina di domani potresti essere tu*", anticipando il suo ruolo di protagonista della finta produzione di Aoyama e di eroina perfetta nella mente dell'uomo.

---

<sup>97</sup> TIPTON, Elise, K., *Il Giappone moderno: storia politica e sociale*, traduzione di Gian Luigi Giaccone, Torino, Einaudi, 2011, p. 360

Quando, dopo il primo appuntamento con Asami, che si rivela un successo, Aoyama confida a Yoshikawa di essere convinto di aver trovato la moglie perfetta, il collega gli risponde dicendo che non si fida di lei, perché appunto troppo ‘ideale’: *“È bella, ha classe, è obbediente. La vita non è così facile”*. La ragione per cui Aoyama è attratto da Asami è appunto perché la ragazza sembra incorporare tutte le virtù che egli ammira in una donna: educata nel parlare, sottomessa, determinata, e per di più brava nel balletto. Il modo in cui Asami parla, poi, è molto dolce e, insieme al suo tono di voce molto basso, la fa quasi sembrare un po’ infantile. Inoltre, quando Asami entra nella sala dell’audizione (e anche in molte delle sue altre apparizioni) è vestita completamente di bianco, colore della purezza, e questa sua immagine colpisce molto sia Aoyama che lo spettatore, anche perché la figura della ragazza è incorniciata in una ripresa molto larga che la fa sembrare ancora più fragile all’interno dell’ambiente spazioso della stanza. (Mes; 2004:183) Tutte queste doti avvicinano Asami all’aspettativa sociale dell’uomo giapponese nei confronti delle donne, essendo anche caratteristiche tipiche dell’ideale della *ryōsai kenbo*<sup>98</sup> (buona moglie, saggia madre), e della nuova madre che Aoyama vorrebbe per suo figlio, nonostante la ragazza sia così giovane. Diventa invece evidente che la donna è totalmente inadatta ad interpretare la figura di moglie o di madre, a crescere un ragazzo e a trasmettergli le capacità e le nozioni necessarie per diventare un corretto membro della società.

Tuttavia Aoyama non riesce a conoscere e ad entrare in contatto con la ‘vera’ Asami, ma semplicemente proietta su di lei l’immagine del ‘partner perfetto’ fin da quando legge per la prima volta il suo curriculum. La triste storia della ragazza, legata alla sua forzata rinuncia alla carriera da ballerina, che per lei è stata un’esperienza ‘simile alla morte’, la rende agli occhi dell’uomo un’eroina tragica, e quella di cui egli si innamora è l’immagine che lui stesso ha creato senza sapere, in realtà, praticamente niente di lei.



*La ripresa larga rende Asami ancora più fragile all’interno dello spazio.*

<sup>98</sup> Quella della *ryōsai kenbo* è un’ideologia tradizionale, fondata nel 1875 da Nakamura Masanao, per la quale l’ideale femminile dell’Asia orientale coincideva con una donna che sapesse sia svolgere le mansioni domestiche, sia assistere con devozione al marito, sia crescere in modo completo i figli, trasmettendo loro l’importanza di impegnarsi per il bene della nazione. In questi diversi compiti, la donna avrebbe dovuto comunque mantenere un atteggiamento di sottomissione, modestia, castità, obbedienza.

C'è stato anche chi ha letto la precisa ricerca, da parte di Aoyama, delle doti che infine pensa di aver trovato in Asami come una manifestazione del 'costo culturale e psicologico della modernizzazione del Dopoguerra'. Gli uomini di mezza età che appaiono nel film parlano continuamente di come le cose fossero "allora". Ai "vecchi tempi" ogni cosa era migliore, anche le donne, e Aoyama finisce per convincersi di aver trovato l'incarnazione di tutto ciò che nel passato era "genuino" nella figura "vecchio stile" di Asami. Ma si sbaglia: la visione del passato che ha Asami è molto diversa dalla sua, trattandosi di una visione post-traumatica e non semplicemente nostalgica.<sup>99</sup>

Se ormai risulta essere chiara la visione di quella che Aoyama, uomo di mezza età durante la fine degli anni novanta, considera come 'donna ideale', osservando la questione dal punto di vista di una donna di quel periodo, ci si accorge che non era così facile carpire e quindi conformarsi a ciò che effettivamente poteva costituire un 'modello femminile'. E infatti, alla fine degli anni novanta, attraverso i vari media, lo stato stesso inviava alle donne immagini contrastanti. Per esempio la televisione e nella fattispecie la NHK, emittente radiotelevisiva statale, tendeva ad evidenziare, nei suoi programmi destinati alle donne, l'autovalorizzazione femminile ma, come afferma Elise K. Tipton (2011:358), 'negli "sceneggiati del mattino", che godevano di grande popolarità, si promuoveva implicitamente ed esplicitamente l'ideale della donna impegnata professionalmente fuori casa, ma, al tempo stesso, si celebravano i valori tradizionali dell'abnegazione e della devozione verso la famiglia'.

Anche le riviste femminili presentavano mode e modelli comportamentali ai quali la popolazione femminile avrebbe dovuto conformarsi. Erano ad esempio molti gli articoli e gli inserti pubblicitari delle riviste che, utilizzando toni normativi, suggerivano alle donne giapponesi di assumere le 'tradizionali caratteristiche femminili esemplificate dall'aspetto, dai modi e dal comportamento delle hostess della Jal (Japan Airlines)'.<sup>100</sup> Tuttavia, anche le raccomandazioni e le immagini che apparivano sulle riviste risultavano spesso contraddittorie: '[...] tra la donna elogiata perché aveva delle proprie opinioni e la donna criticata perché egocentrica e aggressiva correva una linea estremamente sottile'.<sup>101</sup>

In ogni caso, benché conflittuali, i vari esempi di femminilità diffusi tramite i media alla fine del secolo mostrano come, in qualche modo, si cominciasse ad offrire alle donne uno spazio in cui collocare i propri desideri e le proprie necessità individuali, sebbene questo fosse ancora inserito all'interno di aspettative sociali di matrice e mentalità prettamente maschili. (Tipton; 2011:359)

---

<sup>99</sup> BODDY, Kasia, *Audition by Ryū Murakami – review*, in "The Telegraph", 12 gennaio 2009, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/4209490/Audition-by-Ryu-Murakami-review.html>, 3 dicembre 2013

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid. p. 359

Ciò che ha reso Asami una donna il cui modo di agire e di pensare sono fortemente influenzati dal proprio bisogno di essere oggetto dell'amore e dell'interesse esclusivo della persona che ama è il suo trauma infantile, cioè l'esperienza di abuso che ha subito durante la sua storia di continui passaggi da una "famiglia" malsana e deviata ad un'altra, e che ha fatto sì che crescesse con un'idea confusa di quella che può essere una 'sana' relazione interpersonale. Come abbiamo già visto per il film *Freeze Me* di Ishii Takashi, anche Miike rappresenta il trauma di Asami mediante dei flashback che si impongono violentemente nella mente della ragazza (mostrati anche attraverso le visioni di Aoyama), e che testimoniano come ciò che ha subito continui tutt'ora a condizionare la sua vita e le sue decisioni.

Si introdurranno quindi, brevemente, le caratteristiche principali del problema dell'abuso dei minori in Giappone, inserendolo anche nel contesto socio-culturale legato ad un'idea particolare delle relazioni familiari.

Durante gli anni ottanta, la maggioranza dei giapponesi, compresi anche molti professionisti nel benessere dell'infanzia, credevano che, in contrasto con quello che avveniva in molte società occidentali, in Giappone non esistesse (almeno virtualmente) l'abuso dei minori in ambito familiare. Quest'assenza era giustificata in termini di stabilità della famiglia giapponese, della comunità e delle sue istituzioni e della società più in generale, oltre che dallo status particolare della maternità, tutti aspetti che erano percepiti come differenti da quelli presenti in Occidente.

Tale convinzione era ulteriormente amplificata dalla mancanza di un sistema ben articolato di registrazione dei casi di abuso, e da una forte riluttanza ad essere coinvolti nelle questioni personali altrui, anche per paura di essere citati per diffamazione dai genitori delle vittime. Inoltre, anche quando la polizia era chiamata in causa per seguire un episodio di abuso, le corti non accettavano di buon grado di avere a che fare con il problema a causa dei numerosi diritti di cui disponevano i genitori in Giappone. E comunque, anche quando la corte decretava il trasferimento del bambino in un orfanotrofio, i genitori avevano il diritto di prelevare il bambino quando volevano, e in tale circostanza il caso era considerato chiuso, con l'assenza di qualsiasi tipo di controllo della situazione familiare o del bambino.<sup>102</sup>

In Giappone, i bambini sono stati spesso descritti come *mono* (oggetti), quindi piuttosto che 'altro' rispetto ai genitori, erano considerati come una loro estensione. I diritti della famiglia, negli anni ottanta, venivano prima di quelli del bambino e, nei casi in cui quest'ultimo avesse

---

<sup>102</sup> GOODMAN, Roger, "The 'Discovery' and 'Rediscovery' of Child Abuse (*jidō gyakutai*) in Japan", in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012, pp. 100-103

chiaramente sofferto, ciò era spiegato in termini di un'azione particolarmente zelante da parte di 'un adulto che aveva semplicemente agito nei migliori interessi della famiglia'.<sup>103</sup>

Un'indagine del 1988 ha rivelato un incremento del 450% dei casi di abuso rispetto a cinque anni prima e, anche in risposta a questo preoccupante risultato, nel 1990 il Ministro della Salute e del Benessere stabilì una definizione ufficiale di 'abuso di minore' che si limitava alle quattro categorie di 'abuso fisico, trascuratezza o rifiuto di offrire protezione, abuso sessuale e abuso psicologico', e iniziò a pubblicare annualmente delle statistiche relative al problema.<sup>104</sup>

Durante gli anni novanta ci fu un incremento dei casi riportati, e si nota che le proporzioni di riferimento delle diverse categorie di abuso rimasero generalmente le stesse con una percentuale relativa all'abuso sessuale del solo 6%, probabilmente anche a causa dell'imbarazzo portato dai sospetti investigativi e dalla paura di marchiare i bambini con l'epiteto di vittima di tale esperienza.

Inoltre, la definizione di abuso fisico dell'inizio degli anni novanta non era particolarmente chiara, e molte delle ambiguità erano causate dal fatto che il diritto dei genitori di utilizzare punizioni disciplinari (*chōkai*) e corporali (*taibatsu*) 'nella misura in cui fossero necessarie' è contenuto nell'articolo 822 dell'edizione riveduta e corretta del Codice Civile.

In ogni caso, la redazione della definizione di abuso del 1990 può essere vista come l'inizio del moderno riconoscimento dell'abuso minorile in Giappone e spiega anche perché questo momento venga identificato come punto di partenza dell'ipotetica 'crescita' delle dimensioni del problema. Gli attori principali che in questo periodo costruirono i discorsi sull'abuso minorile erano avvocati, pediatri, infermieri dei centri medici locali, studiosi e pochi individui che appartenevano all'ambiente dei *jidō sōdanjo* (uffici locali per il benessere dell'infanzia) o dei *jidō yōgoshisetsu* (orfanotrofi). Le iniziative principali contro l'abuso erano di matrice privata e non statale, e consistevano soprattutto nella creazione di linee telefoniche di assistenza come le due create nel 1990 e 1991 a Osaka e Tokyo. La linea di Osaka, realizzata da un gruppo di volontari chiamato *Jidō Gyakutai Bōshi Kyōkai* (Associazione per la Prevenzione dell'Abuso dei Minori), ricevette il 90% dei propri fondi dalla Kansai Television Company, che nel 1989 aveva trasmesso tre documentari sul problema. Le organizzazioni che si occupavano di quest'ultimo erano centri medici, scuole, ospedali e cliniche. Andava nascendo, quindi, come abbiamo visto nei casi degli altri 'problemi sociali' affrontati, un'industria dell'abuso che cominciò ad emergere soprattutto nei dieci anni successivi. (Goodman; 2012:106-108)

Durante il 1999 il problema dell'abuso fu introdotto con ancor maggior vigore all'interno della coscienza pubblica. Alla fine dell'anno fu annunciato che c'era stato un grande incremento del numero di casi riportati ai *jidō sōdanjo* riguardo al sospetto di abusi da parte di membri appartenenti

---

<sup>103</sup> Ibid., pp.105-106

<sup>104</sup> Ibid., p.107



all'ambiente pubblico. I media cominciarono allora a concentrarsi su casi individuali, spesso insistendo sui dettagli più scabrosi. Molti articoli riguardavano abusi avvenuti tra le mura domestiche (con una grande quantità di episodi legati alle figure di patrigni, matrigne o partner del genitore che vivevano in casa), altri riportavano casi orribili che avevano luogo in asili e istituzioni sanitarie private. In alcuni reportage il problema in questione 'assunse l'aura di panico morale così che, invece che 'smascherare' semplicemente la possibile [presenza] dell'abuso di minori nella società, alcuni settori dei media stavano cominciando a suggerire che [questo] fosse endemico, e alcuni esperti [sostenevano] che le stime effettive giapponesi non erano minori di quelle delle società occidentali'.<sup>105</sup>

Nel maggio del 2000 la Dieta giapponese approvò la "Legge per la Prevenzione dell'Abuso dei Minori"<sup>106</sup> (*Jidō gyakutai bōshi taisaku*) che, tra le altre cose, rafforzava i poteri dei *jidō sōdanjo* sia relativamente alla cura dei bambini abusati sia per quanto riguardava la capacità di impedire ai genitori di allontanarli dai centri e di entrare in contatto con loro.

Dopo un picco raggiunto nel 2001, il numero di casi di abuso riportati sembrò diminuire negli anni successivi per cominciare di nuovo a risalire nel 2010. Sotto pressione per l'aumento dei casi rilevati all'inizio del nuovo millennio, il governo destinò un budget maggiore ai tentativi di risoluzione del problema, intervenendo per esempio con l'istituzione di un centro nazionale di formazione per la prevenzione dell'abuso dei minori, e con l'introduzione di nuove forme di supporto per i bambini precedentemente abusati che vivevano negli orfanotrofi. La mancanza di interessamento della comunità nei confronti del benessere infantile era infatti vista come uno dei maggiori problemi della società. (Goodman; 2012:112-113)

Si può affermare che fu soprattutto grazie al costante bombardamento, da parte dei media, di storie riguardanti l'abuso che il governo reagì e decise di affrontare in maniera più concreta il problema, e questo determinò un profondo cambiamento del rapporto tra lo Stato e i genitori. Infatti le autorità possono ora disporre di un maggior potere d'intervento all'interno di un contesto che fino a tempi molto recenti era visto come di dominio esclusivo e privato della famiglia. I genitori, quindi, non sono più concepiti come 'naturalmente e indiscutibilmente buoni e non [è] più impensabile che essi possano, in determinate circostanze, ridursi ad abusare dei propri figli'.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Ibid., pp.110-111

<sup>106</sup> È importante sottolineare come la suddetta legge sia stata, in realtà, fortemente sollecitata dalla sempre più preoccupante diffusione del fenomeno detto *enjō kosai*, traducibile con 'appuntamento sovvenzionato', che riguarda giovani studentesse tra i 12 e i 17 anni che, in cambio di denaro o di regali, frequentano segretamente uomini adulti. Questo fenomeno era infatti arrivato a contare un assai elevato numero di casi proprio tra la seconda metà degli anni novanta e i primi anni duemila, rendendo così necessario un intervento del governo giapponese in relazione alla responsabilità e alla punibilità degli adulti coinvolti nell'atto stesso.

<sup>107</sup> Ibid., p.116

La violenza che Asami esercita sulle sue vittime non è una concretizzazione della crudeltà della donna, ma si tratta semplicemente del suo 'modo di esprimere le proprie emozioni'.<sup>108</sup> Il trauma che ha subito da bambina a causa dell'abuso da parte degli zii e del patrigno, l'insegnante di balletto Shimada, ha generato in lei una visione distorta dell'amore e del modo di manifestarlo. Il 'troppo amore' che, durante l'infanzia, gli è stato dimostrato da chi abusava di lei, si è trasformato in un'idea deviata di amore esclusivo, che è ora diventato l'unico tipo di amore che Asami concepisce e richiede al partner, e l'ha resa incapace di amare normalmente. 'La cosa triste', afferma in un'intervista Shiina Eihi, l'attrice che interpreta il suo personaggio, 'è che [Asami] non riesce ad accettare che l'uomo che sta con lei possa avere il suo mondo, amare qualcun altro oltre a lei'.<sup>109</sup> In altre parole, poiché da bambina Asami ha esperito solo una forma perversa di amore, la ragazza scambia tale sentimento con la possessione. Infatti, nel momento in cui si appresta ad amputare i piedi di Aoyama, dicendo con voce delicata *"Senza piedi non puoi andare da nessuna parte"*, la ragazza mostra come questo gesto abbia anche come obiettivo la garanzia che l'uomo stia lì con lei, e che si curi solo di lei, non permettendogli di lasciarla. Inoltre, il fatto che appunto l'uomo non possa spostarsi, lo renderebbe totalmente dipendente da lei, ed è forse anche questo il motivo per cui è piena di gioia mentre compie il gesto efferato.

Durante la scena di tortura, in cui Asami infila numerosi aghi nelle parti del corpo di Aoyama che ha reso più sensibili al dolore, è evidente come la sofferenza inflitta all'uomo sia da lei concepita come una forma di insegnamento. La donna esprime infatti, con voce calma e sottile, la propria felicità nel poter educare Aoyama sulla bellezza e sulla necessità del dolore: *"Le parole creano bugie, del dolore ci si può fidare. [...] Capisci veramente che uomo sei quando vivi esperienze di dolore agonizzanti"*. In questa circostanza Asami appare come una figura 'materna' che impartisce al proprio figlio una conoscenza fondamentale. Ovviamente, quest'immagine di maternità è un'immagine 'critica della salute mentale, sociale e familiare della figura [di madre] stessa'. È infatti questa distorsione della psicologia della maternità a descrivere la figura della madre come quella di una 'presenza distruttiva, insicura e pericolosa all'interno della casa – che rivela come la normalità [...] della madre [stessa] possa essere una potenziale fonte di incredibile violenza e distruzione', l'esatto contrario di quello che Aoyama aveva desiderato di trovare nella persona di Asami. (Iles; 2008:129)

---

<sup>108</sup> International Film Festival Rotterdam, *Big Talk: Miike Takashi (IFFR 2012)*, in "YouTube", 2012, [http://www.youtube.com/watch?v=Q\\_N5goJBcrk](http://www.youtube.com/watch?v=Q_N5goJBcrk), 3 dicembre 2013

<sup>109</sup> *DVD Extras- Audition- Interviews*, in "YouTube", 2013, [http://www.youtube.com/watch?v=OUV9aR\\_ZGwE](http://www.youtube.com/watch?v=OUV9aR_ZGwE), 3 dicembre 2013

La donna sorride mentre sottopone alla sofferenza l'uomo inerme, e pronuncia dolcemente "kiri-kiri-kiri" (letteralmente 'taglia, taglia, taglia') mentre infila gli aghi nella pelle di Aoyama, in netto contrasto con l'atrocità di quello che sta facendo, rendendo l'atto stesso ancora più inquietante. 'È questo contrasto tra l'azione e la persona che la commette a rendere la scena così forte'. (Mes; 2006:189)

Sia nell'atto di provocare un terribile dolore fisico alla persona amata, non con lo scopo di vendicarsi o per semplice crudeltà, ma come manifestazione del proprio amore incondizionato e puro, sia nella medesima concezione di unicità e di centralità della propria persona nella vita sentimentale dell'amante, la figura di Asami può essere accostata, in un certo senso, a quella di Abe Sada, una donna divenuta famosa come femme fatale nel Giappone degli anni Trenta per aver ucciso ed evirato il proprio amante, progettando poi di suicidarsi lei stessa senza però riuscirvi, tutto perché non sopportava di perderlo. E, nel portare avanti questo paragone, utili sono le parole di Sakaguchi Ando, che ha intervistato Abe una decina di anni dopo l'omicidio; egli, esprimendo le proprie impressioni riguardo alla donna, afferma: 'Nonostante lei [gli] abbia tolto la vita e [gli] abbia sfigurato il corpo, non c'era alcun elemento criminale [nel suo comportamento]. Solo amore puro. [...] Il caso di Sada è [quello] di un amore triste, costantemente puro [*junjō*], profondamente triste, ma caloroso'.<sup>110</sup> E questo tipo di amore disperato ed estremo, ma di non facile comprensione, è molto simile a quello che Asami prova e pretende dalla persona che dice di amarla.

La violenza di Asami è dunque presentata come conseguenza del fatto che Aoyama abbia mentito quando, durante il weekend al mare, dopo che lei gli ha mostrato le proprie cicatrici sulle gambe, ha promesso di amare solo lei e nessun altro, e ciò porta la ragazza a voler estendere la propria aggressione anche a Shigehiko, altro oggetto dell'amore di Aoyama. Ma la rabbia di Asami si scatena soprattutto quando scopre la foto della moglie precedente dell'uomo, evento che nell'allucinazione rivelatrice di Aoyama si trasforma in una scena in cui quest'ultima gli dice che non può avere Asami.

Nella parte successiva dell'allucinazione di Aoyama vengono presentate le azioni che Asami deve aver commesso, che l'uomo riesce a concepire nella propria mente grazie alla precedente ricerca sul passato della ragazza. Dall'enorme sacco bianco che Asami teneva nella propria abitazione esce, trascinandosi, un uomo a cui mancano entrambi i piedi, un orecchio, la lingua e tre dita della mano. Possiamo identificare quest'individuo con Shibata, il produttore musicale scomparso di cui aveva parlato Asami, intuendo che anch'egli deve essersi scontrato con la particolare esigenza di affetto della donna. Nella scena seguente, considerata come una delle più inquietanti del film, Asami nutre Shibata con una ciotola piena del proprio vomito, e quando questi

---

<sup>110</sup> RYANG, Sonia, *Love in modern Japan: its estrangement from self, sex and society*, New York, Routledge, 2006, p.60

comincia a cibarsene, lei appare nella sua versione infantile mentre lo accarezza come se fosse un cane. In questo modo ‘Miike pone a confronto le azioni violente dell’[Asami] adulta con l’innocenza della bambina – non semplicemente per creare un contrasto, ma per invocare cosa sia accaduto nella vita del personaggio che ha fatto sì che la bimba innocente si trasformasse nell’adulta violenta’. In seguito il regista rappresenta il processo contrario: l’insegnante di balletto Shimada brucia le cosce dell’Asami adulta. La ragione di ciò è che quest’immagine ci appare attraverso la mente di Aoyama, il quale ha esperienza della sola versione adulta della donna, ma che, per rapportarsi con la sua sofferenza, associa la figura che egli conosce agli eventi del suo passato. (Mes; 2004:188)

Tutte le terribili azioni compiute da Asami a sangue freddo e senza rimorsi, poiché perpetrate a scopo “educativo”, prendono significato solamente all’interno delle regole che la donna ha scelto per il proprio mondo e per la persona che le sta vicino, mentre risultano decisamente patologiche e antisociali per tutti coloro che non ragionano come lei e che quindi non la comprendono, considerandola appunto un elemento ‘deviante’ che non si adatta alle norme civili. Tuttavia, come afferma lo stesso Murakami Ryū, ‘in ogni società ci sono persone che non riescono ad adattarsi, e la loro “malattia” [o], se vogliamo, la loro incapacità di adattamento, può rispecchiare quella società’.<sup>111</sup> Si può facilmente concordare con le parole dello scrittore, soprattutto pensando al fatto che, se Asami si trova a vivere in uno stato per cui la società la considera “malata” è proprio a causa della società stessa e di alcune persone che ne fanno parte, le stesse che le hanno causato il trauma che l’ha cambiata profondamente.

### *Tecniche e ambientazioni*

La storia dei due protagonisti è raccontata nella parte iniziale nel modo più modesto e diretto possibile. Come afferma Hantke (McRoy; 2005:56),

Miike utilizza per la maggior parte della durata del film un montaggio basato sulla continuità, riprese a media distanza e un’illuminazione naturale, evitando composizioni che attirino l’attenzione apparendo forzate o melodrammatiche. Il ritmo è costantemente lento, a volte perfino statico. [...] [Lo stile di Miike sviluppa] un’estetica adatta alla televisione piuttosto che quella di un film.

---

<sup>111</sup> RALPH, F., McCarthy, *Ryu & me*, in “Kyoto Journal Selections”, 2001, <http://www.kyotojournal.org/kjback/kjback49.html>, 4 dicembre 2013

Nel momento in cui avviene il cambiamento di stile, portato da toni crescenti di ambiguità e inquietudine, l'intera rappresentazione diventa complessa e la comprensione degli avvenimenti diviene confusa. Lo stesso Miike suggerisce che l'ambiguità nasce dal continuo scambio tra i punti di vista soggettivi di Aoyama e Asami, come se 'il film si muovesse tra [le posizioni di] 'lui disse' e 'lei disse''. (McRoy; 2005:57)

In particolare, poi, durante il loro primo appuntamento, Asami e Aoyama sono seduti uno di fronte all'altra al ristorante, ma nella sequenza che li riprende, invece che assumere, come di solito avviene in questi casi, due punti di vista neutrali, Miike sceglie di utilizzare una ripresa da dietro le spalle per rappresentare Aoyama, mentre per Asami usa un punto di vista soggettivo. Questa scelta crea in qualche modo una mancanza di equilibrio nella scena, e fa sì che in seguito, quando Miike utilizza lo stesso punto di vista per accompagnare le azioni di Asami precedenti all'aggressione di Aoyama, si capisca immediatamente chi è la persona che si sta muovendo solamente attraverso l'uso di quel particolare tipo di ripresa. (Mes; 2004:183-184)

Anche le ambientazioni all'interno delle quali i personaggi si muovono sono veicolo delle sensazioni e dello stato d'animo degli stessi. Per esempio la stanza di Asami e la posizione della donna al suo interno, che diventano un motivo visivo durante l'intera pellicola, trasmettono un chiaro segnale riguardo al suo stato mentale di alienazione ed ossessione. All'interno del modesto e vecchio appartamento, infatti, lei appare seduta sulle ginocchia con la testa piegata in avanti, immobile, i lunghi capelli neri che le coprono il volto. (Mes; 2004:185) E, come suggerisce Charles Derry (2009:299), 'le ossa del retro del collo di Asami, la sua posizione strana, e i suoi lunghi capelli che scendono come quelli dei demoni di altri film horror giapponesi del periodo [...] [creano] una composizione d'immagini impressionante'.

Gli unici due oggetti presenti nella stanza sono un telefono, posizionato così che risulti chiaro che la ragazza sta aspettando la chiamata di Aoyama, e un grande sacco bianco. Quando finalmente Aoyama la chiama, un primo piano della bocca di Asami che si incurva lentamente in un sorriso inquietante coincide con un movimento improvviso e un forte lamento proveniente dall'interno del sacco alle sue spalle. Grazie al tempismo perfetto dei due eventi, Miike ci suggerisce che c'è qualcosa di veramente strano e sinistro nella figura di Asami, informazione che però Aoyama non conosce ancora. Miike tuttavia non utilizza questa conoscenza del pubblico per creare suspense, ma per mostrare il conflitto interiore del personaggio di Asami. (Mes; 2004:186)

E anche quando Aoyama è in cerca della ragazza dopo che questa è sparita dall'hotel, i luoghi in cui l'uomo si reca 'sono filtrati attraverso lenti rosse, che suggeriscono [impressioni] di corruzione, malattia, sessualità e impurità'. Nella scena in cui appare l'insegnante di danza Shibata, colpevole di continui abusi su Asami, mentre suona il pianoforte con accanto a sé una serie di

lunghi aghi sporchi di sangue e circondati da mosche, l'atmosfera veicola chiaramente una sensazione di decadimento, di 'qualcosa che sta marcendo nel cuore della società giapponese. [Allo stesso modo], anche il vecchio edificio in cui viveva Asami è un luogo di morte, di corruzione fisica e degrado'. (Balmain; 2008:110)



*L'importanza dell'ambientazione: a sinistra, l'inquietante scena di attesa di Asami nella sua stanza. A destra, l'atmosfera decadente della vecchia scuola di danza e la tonalità rossastra veicolano una sensazione di corruzione.*

### *Incomprensione tra uomo e donna*

Come suggerito da Tom Mes (2004:181), 'Audition è uno studio dei personaggi di due anime sole che cercano la felicità. Due persone che rappresentano il principio per il quale un essere umano non potrà mai veramente conoscerne o capirne un altro'. E infatti, Miike offre molti esempi del modo in cui Aoyama e Asami si fraintendono, utilizzando anche la discriminazione sessuale come argomento dell'incomprensione, così che molti hanno erroneamente interpretato *Audition* come un film femminista in cui il genere maschile viene finalmente punito.

La prima volta che vediamo Aoyama e Shigehiko cenare insieme, i due mangiano dei dentici che hanno personalmente pescato, e il figlio dice che tutti gli esemplari di questo tipo di pesce nascono maschi, ma poi alcuni cambiano sesso crescendo. Aoyama chiede se quello che stanno mangiando loro sia maschio o femmina, e Shigehiko dice che, nel tagliarlo, era evidente che avesse le ovaie. Con l'affermazione "Non ne so molto di ovaie", Aoyama esprime la prima delle molte incomprensioni che gli uomini del film hanno nei confronti dell'altro sesso. (Mes; 2004:181)

Un'altra occasione in cui è messo in evidenza il fatto che gli uomini non riescano ad afferrare i meccanismi dell'universo femminile è quando, dopo che Shigehiko porta a casa una ragazza, la sera successiva già afferma di aver rotto con lei, dicendo "Le ragazze sono così imprevedibili", frase che inoltre anticipa quello che sta per succedere tra suo padre e Asami. (Mes; 2004:184)

E anche quando, una volta che la donna scompare dopo la notte in hotel al mare, Aoyama comincia a cercarla, si rende conto di quanto poco sappia di lei, anzi, di non sapere niente della donna che era deciso a sposare senza neanche conoscerla veramente, ma basandosi solo sull'immagine di lei che lui stesso aveva creato. E la verità su Asami gli viene svelata solo durante la sua allucinazione: quando Aoyama rivive gli appuntamenti che ha avuto con la ragazza, questa volta lei parla con sincerità della propria storia personale e familiare, riferendo degli abusi che ha subito da piccola. Asami gli dice che vuole dirgli tutto riguardo se stessa, così che la scena diviene quello che idealmente sarebbe dovuto succedere durante il loro appuntamento. 'Se fossero stati reciprocamente sinceri, potrebbe aver funzionato tra loro'. (Mes; 2004:187)

Durante la tortura, infatti, Asami chiama Aoyama 'bugiardo', accusandolo di aver ingannato sia lei che le altre donne all'audizione. Tuttavia anche la ragazza non è stata sincera con lui, comunicandogli fin dall'inizio informazioni false sulla propria vita, pur avendogli detto che non gli avrebbe mai mentito. I sentimenti di Asami, come dimostrano la felicità della donna al termine di ogni appuntamento con Aoyama e il fatto che lei, bisognosa di affetto esclusivo, affermi che lui è il primo uomo 'che la tratta con calore', erano sinceri, ma si sono manifestati tramite la menzogna. Allo stesso tempo, anche ciò che Aoyama prova per Asami è sincero, benché non si sia minimamente preoccupato di conoscere realmente la donna di cui si stava innamorando, creando tra di loro le incomprensioni che hanno generato la reazione violenta di quest'ultima. A proposito di questo atteggiamento di Aoyama, che si ferma all'apparenza di Asami, a ciò che lei sembra essere e che lui vorrebbe che lei fosse, senza chiedersi chi sia veramente, interessante è l'affermazione di Iles (2008:127):

[Dimostrando] l'impossibilità di conoscere con certezza l'identità di qualcuno – presentando al pubblico un personaggio con un'identità apparentemente stabilita, e rivelando poi la sua falsità, film [come questo] mettono in discussione la nostra "disponibilità" ad accettare, in base alle apparenze, i criteri con cui "conosciamo" le persone che incontriamo. Questo evidenzia il problema dell'alienazione urbana [...] ma, più profondamente, sottolinea la banalità o perfino l'inutilità di una ricerca dell'identità.

Con *Audition* Miike comunica il pericolo che si può incontrare nell'affrontare gli altri solo in base a un'idea superficiale di loro, concretizzandolo nella figura ingannevole di Asami. In particolare, Iles (2008:128-129) sottolinea anche come il regista abbia scelto come attrice proprio Shiina Eihi,

[...] la cui apparenza tangibilmente ‘debole’ ed esageratamente ‘femminile’ maschera la [sua] vera [identità] di donna psicotica le cui rabbia e gelosia violenta sono alimentate da sentimenti di competizione tra lei stessa e il figlio di Aoyama. [...] È una dimostrazione molto inquietante dell’anormalità che si nasconde sotto le spoglie della normalità.

È solo nell’ultima sequenza, in cui sia Asami che Aoyama si trovano sdraiati per terra incapaci di muoversi, che i due si fissano lungamente in uno sguardo il quale, per la prima volta, è davvero al di là di ogni bugia. (Mes; 2004:191) E infatti, di sottofondo, accompagnate da un brano musicale romantico, si sentono le parole che si sarebbero scambiati fin dall’inizio se fossero stati sinceri l’un l’altro. Quando Asami bisbiglia “*Scusa se sono stata infantile. È un tormento vivere soli. Non avevo nessuno con cui parlare. Tu sei il primo che [...] ha cercato di capirmi*”, Aoyama le risponde dicendo “*È difficile dimenticare. Ma un giorno scoprirai che la vita è meravigliosa. È la vita, non è vero?*”, chiudendo il film con un messaggio di speranza e serenità per il futuro, a prescindere dalle esperienze negative del passato, accompagnato dall’immagine innocente e pura di Asami da bambina che si infila le scarpette da ballerina.

### *L’amore puro e Murakami*

Lo scrittore e regista Murakami Ryū ha spesso realizzato opere volte a mettere in dubbio i valori della società giapponese contemporanea, componendo realistiche descrizioni di quelle che sono le caratteristiche più cupe e tristi degli esseri umani. Tenendo come sfondo uno scenario di decadenza e immoralità, presenta però sempre personaggi che in questo ambiente di corruzione si muovono in una perenne ricerca della felicità, mantenendo intatta la propria purezza e la propria autenticità, come la Asami di *Audition* che, nonostante abbia dovuto affrontare la triste esperienza dell’abuso durante la sua infanzia, è riuscita a sviluppare e conservare come valore fondamentale quello di un amore puro, incondizionato e totale, benché, come abbiamo visto, patologicamente possessivo, che la rende un personaggio fondamentalmente “innocente” anche quando commette omicidi e torture.

La stessa idea di amore puro, quasi fiabesco, si può ritrovare nella figura di Ai, protagonista del romanzo *Topaz* di Murakami, pubblicato nel 1988 e trasposto su pellicola dallo stesso nel 1992 col titolo *Topaz - Tokyo Decadence*. Ai è una studentessa che lavora in un’agenzia di prostituzione sadomaso, occupazione che la rende continuamente succube dei desideri e delle angherie di uomini tanto ricchi e potenti quanto insoddisfatti della propria vita, e che sfogano le loro frustrazioni e la loro solitudine in questi appuntamenti, in un ambiente dove i feticismi e l’uso delle droghe



mostrano la morbosità ripetitiva e le ossessioni perverse di un mondo di plastica ancora segnato dalla presenza della bolla economica.

Nonostante studi lingua dei segni e si occupi occasionalmente di aiutare bambini sordomuti, Ai pensa di non avere alcun talento, e di essere in grado solamente di obbedire senza fiatare agli ordini degli altri, benché ciò la renda simile ad un oggetto senz'anima, ad un semplice corpo senza volontà o aspirazioni. Tuttavia subire le peggiori umiliazioni non la mortifica, né intacca la sua genuinità. Ai conserva, invece, una sua purezza, che include la capacità di amare e di soffrire. E infatti, nonostante sia costantemente circondata da esempi di corruzione, è una persona romantica e sognatrice che insegue fino in fondo l'idea di un amore puro, quello che prova per un uomo sposato con cui ha avuto una relazione in passato, che però sembrerebbe essersi dimenticato di lei. La vediamo dunque, nelle scene finali del film, presentarsi con dei regali alla porta dell'uomo, cercando di introdursi in casa sua, benché sotto l'effetto di droghe. E le lacrime che piange nell'ultima scena vedendolo allontanarsi per sempre sono lacrime sincere, la sua profonda tristezza è vera, è intatta, come la sua innocenza, nonostante tutto ciò con cui ha quotidianamente a che fare sia simbolo di una società che marcisce in segreto nello stesso momento in cui ostenta una facciata pulita e rispettabile.

Il titolo *Topaz* deriva dall'episodio in cui una chiromante consiglia ad Ai di acquistare e tenere sempre con sé una pietra rosa incastonata in un anello, e che solo indossandolo sempre potrà trovare la felicità in futuro. Nella sua ingenuità, la ragazza crede profondamente in queste parole e spende una fortuna per avere la pietra, un semplice oggetto che ancora una volta diventa protagonista indiscusso di una società materialistica in cui la felicità personale è affidata ad un prodotto e si può, apparentemente, comprare come qualsiasi altro bene di consumo. Stando dunque sempre attenta a non perdere l'anello, e disperandosi nell'occasione in cui si accorge di averlo lasciato in una camera d'albergo dopo aver incontrato un cliente, Ai vive le sue giornate conoscendo individui che, a loro modo, le insegnano come muoversi nel mondo di squallore che la circonda, e che trovano ancora in persone come lei "*la sola speranza del corrotto Giappone*".

Ed è coltivando la propria illusione d'amore, che interferisce con l'indifferenza necessaria a sopravvivere nell'industria spietata ed alienante in cui si trova inghiottita e sempre più fuori controllo, che Ai prosegue il proprio cammino nella vita convinta che, finché avrà quel piccolo pezzo di topazio al dito, forse tutto andrà per il meglio prima o poi.

## **Capitolo 6.**

### ***Il trauma ritorna dalla porta accanto***

Basato sull'omonimo manga di Inoue Santa, il film *Il vicino 13 (Rinjin jūsangō)* di Inoue Yasuo si fa portavoce, in un'atmosfera noir ma innovativa, di un problema che, in particolare dalla seconda metà degli anni ottanta ha attirato l'attenzione dei media e degli studiosi dell'educazione giapponesi, pur essendo presente anche nel resto del mondo. Il problema in questione è quello del bullismo, termine che in Giappone viene reso con la parola *ijime*, e che assume sfumature diverse rispetto al termine originale. Infatti, mentre l'idea di bullismo occidentale è legata principalmente ad una violenza e ad un abuso di tipo fisico, il concetto giapponese di *ijime* sembra dare maggiore importanza ad una violenza di tipo psicologico. Utile per chiarire questa differenza risulta la definizione di Taki Mitsuru (2003):

L'ijime è un comportamento crudele o un atteggiamento negativo con l'evidente intenzione di imbarazzare o umiliare coloro che, all'interno di uno stesso gruppo, occupano una posizione di maggior debolezza. Viene considerato una dinamica utilizzata per mantenere o ristabilire la dignità di un individuo offendendo gli altri. Di conseguenza, il suo scopo principale è quello di infliggere una sofferenza di tipo mentale sugli altri, a prescindere dalla forma, che può essere fisica, verbale, psicologica o sociale.<sup>112</sup>

Il film di Inoue, in effetti, pur essendo essenzialmente violento in molte sue scene, si occupa di delineare e di affrontare, in modo spesso figurato e metaforico, quello che è il trauma psicologico delle vittime di bullismo, la loro solitudine e il loro profondo malessere. Prima di analizzare, nello specifico, questo trauma all'interno de *Il vicino 13*, definirò il problema dell'*ijime* stesso, il suo sviluppo e le sue dinamiche.

#### *Sviluppo della concezione di 'ijime' in Giappone*

In Giappone il bullismo è considerato un tipo di comportamento problematico a sé stante, da distinguere dalle altre categorie di violenza scolastica.

---

<sup>112</sup> TAKI, Mitsuru, "Relations Among Bullying, Stresses and Stressors. A Longitudinal and Comparative Survey Among Countries", in Shane R. Jimerson, Susan M. Swearer e Dorothy L. Espelage (a cura di), *Handbook of Bullying in Schools: An International Perspective*, New York, Routledge, 2010, p. 153

L'affermazione di Kawai Hayao, psichiatra che si è occupato a lungo di bullismo, è indicativa di come il problema venga percepito come 'soprattutto giapponese'. Egli afferma infatti che il bullismo nel Giappone contemporaneo 'è più grave che in qualsiasi altra società in termini di frequenza, crudeltà e insidiosità'.<sup>113</sup> Inoltre, prima che a Tokyo si tenesse una conferenza internazionale sul bullismo scolastico, organizzata dal Ministro dell'Educazione e delle Scienze e dall'Istituto Nazionale per la Ricerca della Politica Educativa nel 1996, 'molti giapponesi credevano che il bullismo scolastico, e specialmente il bullismo di gruppo, rappresentasse una manifestazione specificamente giapponese delle tensioni nelle classi'. Ciò accadeva anche perché molti comprendevano il problema del bullismo di gruppo all'interno dell'immagine stereotipata della società giapponese, che prevede una natura collettivistica e la conseguente aspirazione all'armonia di gruppo. (Naito, Gielen; 2005:171-172) In questo modo si era formata un'idea del bullismo come di un fenomeno unico e "culturale". E infatti, come si vedrà più nello specifico nelle pagine seguenti, quando gli studiosi giapponesi si interrogano sulle cause del bullismo tendono a cercare le risposte nelle dinamiche di gruppo, mentre gli studiosi occidentali, a causa di una cultura considerata come maggiormente orientata all'individualismo, si concentrano maggiormente sulle inclinazioni della personalità e del comportamento umano.

In ogni caso, il fenomeno dell'*ijime* ha cominciato ad essere concepito come 'problema sociale' in Giappone solo dalla metà degli anni ottanta, mentre precedentemente era considerato uno step naturale del processo di socializzazione tra individui.

In particolare, Toivonen e Imoto (2012:9-12) osservano la presenza di tre picchi di interesse nei confronti del bullismo a cavallo tra il 1980 e il 2009, corrispondenti a tre episodi che hanno catturato l'attenzione generale. Il primo di questi episodi fu quello del 1986, in cui il tredicenne Shikagawa Hirofumi si impiccò dopo essere stato a lungo vittima di *ijime*. In un messaggio lasciato prima della morte, il bambino raccontò di un episodio in cui addirittura era stato inscenato in classe il proprio funerale: il suo banco fu messo davanti alla classe e decorato con incenso, fiori e la sua fotografia. Come se non bastasse, fu scritta anche una finta lettera di condoglianze 'firmata dalla maggior parte dei suoi compagni di classe, da altri ragazzi, dal suo insegnante, e da altri tre insegnanti' che, insieme al resto della messinscena, gli hanno fatto comprendere come 'agli occhi dei suoi compagni, e di alcuni suoi professori, egli fosse in qualche modo un fallimento come essere umano'. (Naito, Gielen; 2005:170-171) Il caso estremo in questione intensificò la consapevolezza dell'*ijime* in rapporto a scuole e insegnanti, e il Ministro dell'Educazione convocò per la prima volta una riunione per esaminare il problema.

---

<sup>113</sup> YODER, Robert Stuart, *Deviance and Inequality in Japan: Japanese Youth and Foreign Migrants*, Bristol, The Policy Press, 2011, p.44

Intorno alla metà degli anni ottanta stava inoltre crescendo una certa ansia nei confronti del sistema educativo che si era sviluppato nel periodo di rapida crescita industriale successivo alla guerra. Si guardava con sempre maggiore timore all'effetto negativo che l'orientamento scolastico incentrato sugli esami e su una forte competizione poteva avere sui bambini. Fu sempre in questo periodo, infatti, che iniziarono le discussioni sulle riforme del sistema educativo stesso, riforme che prevedevano l'introduzione di un metodo più rilassante e che promuovesse l'individualità di ogni bambino, ma che non furono attuate fino al 2002. Queste preoccupazioni, tuttavia, non nascevano dal fatto che le scuole giapponesi fossero particolarmente violente di natura, ma semplicemente perché i casi più estremi di bullismo si verificavano all'interno di strutture ben organizzate, conformiste, esigenti e spesso stressanti. (Naito, Gielen; 2005:170) I vent'anni che seguirono questa prima ondata di popolarità dell'*ijime*, comunque, furono sufficienti per sollevare il problema 'a livello di discorso politico [...] come un 'problema' che simboleggiava la malattia del sistema scolastico del dopoguerra e il deterioramento dei valori familiari e della comunità'. (Toivonen, Imoto; 2012:10)

Il secondo boom di notizie e reportage sul bullismo in Giappone arrivò durante la metà degli anni novanta, fomentato da un altro caso di suicidio post-*ijime*, quello del tredicenne Ōkochi Kiyoteru nel 1994. Di nuovo il Ministro dell'Educazione prese in mano la situazione, cercando di creare delle misure che potessero diminuire i casi di bullismo: nacquero sia l'assistenza psicologica nelle scuole che linee dirette aperte 24 ore su 24, cominciando a lanciare quella che si può considerare come un' "industria" dell'*ijime*.

In questi anni proliferarono inoltre gli studi e le ricerche mediche e psichiatriche sul problema, e si entrò in quello che Ishido (2007) descrive come il 'periodo della medicalizzazione dei problemi dell'educazione'. Allo stesso tempo si discuteva anche del legame tra l'*ijime*, i mali della famiglia nucleare e le conseguenze dell'individualizzazione in una società a rischio, e si parlava della necessità dell'intervento di esperti che risolvessero la situazione.

La terza impennata dei discorsi sul bullismo coincise purtroppo con l'ennesimo suicidio, stavolta quello di una bambina dell'Hokkaido, avvenuto nel 2006. Questa volta furono i genitori e le vittime di bullismo stesse a movimentarsi e ad accusare il sistema scolastico e il Ministro dell'Educazione, che fu costretto a valutare più seriamente il legame tra l'*ijime* e i casi di suicidio giovanile. Anche la definizione di *ijime* venne ampliata e ora, per definire quali siano gli atti da riportare come 'bullismo', ci si rifà alla 'prospettiva dello studente [stesso] che è stato vittima di bullismo'. (Toivonen, Imoto; 2012:10-11)

Bisogna tuttavia specificare che i resoconti sulla frequenza e sulla natura degli episodi di *ijime* nelle scuole giapponesi sono spesso inaffidabili per una serie di fattori, quali ad esempio: la

difficoltà a definire i confini di ciò che è considerato *ijime* e a distinguerlo da atteggiamenti simili; la riluttanza sia dei professori che degli studenti a parlare della propria esperienza, anche per timore di ulteriori conseguenze negative; il particolare periodo in cui si conduce la ricerca, infatti se ad esempio ci si trova in un momento di maggior pressione ed attenzione riguardo al problema, il numero di casi riportati aumenta. (Naito, Gielen; 2005:178)

Come suggeriscono Toivonen e Imoto (2012:12), il processo di sviluppo della visione dell'*ijime* in Giappone mostra quindi come 'ogni episodio di 'panico' sia stato interpretato all'interno dei maggiori dibattiti e mode del giorno, così che le soluzioni salienti che venivano proposte attiravano molto più interesse che non il bullismo *per se*'.

Passiamo ora ad analizzare nello specifico alcune delle dinamiche prese in considerazione dagli studiosi dell'*ijime* nel corso degli ultimi vent'anni.

### *Divisione in ruoli*

Le classi in cui gli episodi di *ijime* sono frequenti sono formate da quattro categorie di studenti: i bulli, le vittime, il pubblico e gli indifferenti. Con 'pubblico' si intendono quegli studenti che sono divertiti nell'assistere all'*ijime*, mentre gli 'indifferenti' sono coloro che si comportano come se non conoscessero le vittime. In particolare, le vittime tendono solitamente a conformarsi alle regole, a rispettare gli organi di potere e i valori della scuola, mentre i bulli mostrano una certa indipendenza rispetto alle autorità scolastiche e adottano spesso comportamenti negativi nei confronti dei valori scolastici stessi.

Masataka Nobuo (1998) ha svolto una ricerca tra studenti del secondo e del terzo anno delle scuole medie, sia appartenenti a scuole con episodi di *ijime* sia a scuole che non ne avevano mai avuto esperienza, chiedendo ai ragazzi quale delle quattro categorie sarebbe stata loro più affine in un'ipotetica situazione di bullismo. La percentuale di studenti che si sarebbe riconosciuta nel ruolo di 'indifferente' era maggiore nelle scuole che avevano già conosciuto casi di *ijime*, mentre quella relativa agli studenti che avrebbero scelto la posizione di bullo variava leggermente tra i due gruppi.

Morita Yōji e Kiyonaga Kenji notano inoltre la 'tendenza di molti adolescenti a evitare legami profondi con il proprio gruppo e a pensare seriamente'. Questa tendenza non solo incoraggia il comportamento degli 'indifferenti' e del 'pubblico', ma promuove anche una mancanza di preoccupazione nei confronti della sofferenza della vittima. (Naito, Gielen; 2005:183-184)

## *Cause dell'ijime*

In *Ijime to futōkō no shakaigaku* Takekawa Ikuo delinea le cause principali che ritiene scatenino il comportamento dell'*ijime*.<sup>114</sup> La prima causa indicata è quella dell'esclusione del diverso: si tende ad escludere, seguendo un sistema che promuove l'omologazione e mira a sconfiggere l'eterogeneità, ad esempio chi è più bravo degli altri o chi ha problemi di apprendimento, chi è straniero, chi ha vissuto a lungo all'estero, chi tende a star da solo, gli studenti disabili, ecc. Inoltre, ci sono anche casi in cui l'esclusione è operata per 'depurare' il gruppo o per aumentare il senso di solidarietà del gruppo stesso, utilizzando la vittima come capro espiatorio. A questo proposito, citando Yoneyama Shoko<sup>115</sup>, Robert Stuart Yoder (2011:45) ricorda anche come il fatto che spesso i professori abusino del loro potere trattando gli studenti 'diversi' in modo da promuovere il conformismo costituisca un fattore aggravante; in questo modo gli alunni, che guardano al professore come modello di condotta, finiscono per imitarlo e sono quindi incitati ad assumere atteggiamenti di esclusione del più debole.

Un'altra causa dell'*ijime* è il senso di punizione, legato ad un senso di giustizia, per il quale si tende a punire coloro che, apparentemente, non si conformano alle regole e alle decisioni del gruppo-sezione, e che quindi turbano l'unità del gruppo stesso, ad esempio gli individui 'troppo testardi o troppo egocentrici'. (Takekawa; 1993:12) In particolare, questo bullismo "punitivo" ha luogo soprattutto nelle sezioni in cui la guida è rappresentata da un insegnante eccessivamente autoritario nei confronti dei propri studenti, e che continua quindi a punirli e ad ammonirli. Al contrario, nei casi in cui il professore rappresenta una buona guida morale, gli episodi di *ijime* diminuiscono. (Naito, Gielen; 2005:184)

Come altra motivazione è poi indicata quella, forse maggiormente comprensibile, della gelosia e dell'invidia: il fatto che qualcuno abbia migliori risultati scolastici o venga spesso lodato dai professori, scatena comportamenti di bullismo nei suoi confronti.

Anche lo stress psicologico è considerato un fattore importante: la tensione accumulata a causa della mole eccessiva di studio per i vari esami d'ammissione e per le aspettative troppo alte dei genitori, entrambe causa di competizione tra gli studenti, hanno bisogno di una valvola di sfogo, che la vittima dell'*ijime* finisce per impersonare.

---

<sup>114</sup> TAKEKAWA, Ikuo, *Ijime to futōkō no shakaigaku - Shūdan jōkyō to dōitsu-ka ishiki* (Sociologia del bullismo e dell'assenteismo scolastico – Coscienza dello status di gruppo e dell'identificazione), Kyoto, Hōritsu Bunkasha, 1993, pp.11-17

竹川 郁雄、『いじめと不登校の社会学：集団状況と同一化意識』、京都市、法律文化社、1993年

<sup>115</sup> YONEYAMA, Shoko, *The Japanese High School: Silence and Resistance*, "Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series", New York, Routledge, 1999

L'obiettivo ludico, cioè la ricerca di una situazione di scherzo, è percepito come altra causa scatenante, infatti spesso atti di bullismo hanno luogo senza una motivazione particolare, semplicemente con l'obiettivo di divertirsi, di svagarsi, attraverso il dolore altrui. Molti 'bulli' hanno dichiarato di divertirsi a vittimizzare i propri compagni di classe, lamentandosi della noia che caratterizza l'ambiente scolastico in cui tutti non fanno altro che seguire il gruppo. (Naito, Gielen; 2005:182) Inoltre questo contesto 'giocosco' è vissuto e gustato dalla collettività, e si crea così un senso di eliminazione di ogni disaccordo attraverso la condivisione del momento di svago che coincide però, purtroppo, con la sofferenza della vittima. In particolare, poi, a questo proposito, il Consiglio per la ricerca sui problemi comportamentali di bambini e studenti, creato nel 1994 dal ministero giapponese dell'Educazione, Scienza, Sport e Cultura, ha dichiarato che circa il 60% degli studenti tra il secondo anno delle elementari e il secondo anno delle superiori dice di avere difficoltà a distinguere tra una situazione semplicemente scherzosa e un episodio di bullismo vero e proprio. (Naito, Gielen; 2005:176)

Ci sono anche casi in cui l'*ijime* inizia con la semplice motivazione di ricavare del denaro o altri oggetti dalla vittima, tramite ricatti o minacce.

Infine, l'ultima ma non meno importante causa individuata da Takekawa è la presenza di quello che potremmo chiamare 'spirito di autoconservazione': si partecipa all'atto di bullismo poiché coscienti che in questo modo ci si sottrae al destino di vittima. Takekawa (1993:13) sottolinea tuttavia come generalmente la motivazione che spinge all'atto di *ijime* sia in realtà rappresentata non da una sola di quelle sopraindicate, ma da una commistione tra tutte loro.

Oltre a ciò è bene ricordare che Naito e Gielen (2005:185) presentano come aggravante la struttura familiare degli studenti: a causa di famiglie in cui il padre è fisicamente e psicologicamente assente, si sviluppa molto il legame madre-figlio. Per la felicità del figlio, molte madri si comportano dunque con indulgenza nei suoi confronti, incrementandone però l'egocentrismo e gli atteggiamenti che pongono al centro la relazione madre-figlio stessa. Questo porterebbe alla tendenza verso atti egocentrici di bullismo, insieme alla mancanza di empatia nei confronti delle vittime. Molti psicologi e psichiatri giapponesi pensano che questo eccessivo coinvolgimento emozionale della madre, accompagnato da una guida debole o assente da parte del padre, causi la presenza di un numero enorme di bambini che non sono in grado di affrontare situazioni scolastiche competitive. Mentre alcuni di loro si rifiutano di andare a scuola, altri cominciano a partecipare ad atti di bullismo o ad assistervi come 'indifferenti' o come 'pubblico', 'sviluppando personalità [...] passive, irritabili e conflittuali'.

## *La vulnerabilità della vittima*

Una volta che un dato elemento della classe ha ottenuto l'etichetta di 'membro vulnerabile', si vengono a creare determinate dinamiche per cui viene ignorata totalmente la crudeltà dell'azione del bullo e viene invece posto l'accento solo sul fatto che la vittima abbia qualcosa di 'sbagliato', di 'diverso', arrivando a percepire l'*ijime* come giustificato dal riconoscimento di questa presunta anormalità della vittima.

Ricevendo gravi ferite fisiche e psichiche, la vulnerabilità della vittima aumenta, e con essa l'accanimento delle persone nei suoi confronti. Gli vengono voltate le spalle anche dai professori, che spesso o non si accorgono di niente o preferiscono nascondere l'episodio per proteggere la propria reputazione e quella della scuola (Naito, Gielen; 2005:170), e da quelli che in precedenza considerava amici, subendo così uno shock che gli fa perdere la forza di volontà necessaria a sopportare l'*ijime*. Affrontare la scuola diventa quindi sempre più difficile, poiché la vittima si trova in una situazione di blocco, non avendo nessuno cui affidarsi e avendo paura di compiere qualsiasi azione per timore di peggiorare ulteriormente lo stato delle cose. Senza contare che, come affermano Naito e Gielen (2005:174), 'le opportunità di comunicare con gli insegnanti a livello personale sono spesso limitate nelle scuole giapponesi'. Si giunge quindi ad un'accettazione passiva delle ingiustizie subite, e anche lo spirito e la voglia di difendersi scompaiono, arrivando quasi ad un meccanismo per cui la vittima si "concede" ai bulli, poiché consapevole del fatto che sia in vigore un tacito accordo con il quale il gruppo ha stabilito che per lui non c'è più scelta. (Takekawa;1993:105)

Naito e Gielen, riferendosi ai dati relativi ad uno studio comparativo su larga scala condotto da Morita nel 2001 in Giappone, Norvegia, Paesi Bassi ed Inghilterra, affermano inoltre che il 61,6% delle vittime giapponesi intervistate ha detto che nelle occasioni di *ijime*, semplicemente non reagiva, facendo cioè finta che non stesse succedendo nulla. In particolare, il 33,9% non ha parlato della propria esperienza a nessuno e il 53% ha ammesso che non voleva che si sapesse in giro. Ed erano soprattutto gli studenti giapponesi, rispetto a quelli del resto delle nazioni prese in considerazione, a voler nascondere la propria natura di vittima, soprattutto i più anziani. Infatti sembrerebbe che, all'aumentare dell'età, diminuisca l'inclinazione degli studenti a volerne parlare.

La maggior parte dei casi di *ijime*, comunque, avviene tra persone della stessa età e che si trovano nella stessa sezione. Hanno spesso luogo nell'aula magna della scuola, nella quale si concentrano molte delle attività degli studenti, specialmente durante l'intervallo, oppure nella via verso la scuola o di ritorno a casa. Si osserva anche che l'*ijime* è più frequente nelle classi caratterizzate da una forte competizione di gruppo e dall'uso di punizioni. In conclusione, l'*ijime* è



riconosciuto da molti esperti come frutto di una ‘cultura del ‘pari’ che tende a riprodurre alcuni degli aspetti più autocratici, disciplinari, stressanti e punitivi dell’ambiente scolastico [degli studenti]’. (Naito, Gielen; 2005:173-184)

In ogni caso, come afferma Taki Mitsuru dopo uno studio condotto tra il 1998 e il 2000, in generale non è vero che il bullismo avviene soltanto tra bambini particolari, con problemi di famiglia o problemi di personalità innati, ma può avvenire all’interno di qualsiasi gruppo, e lo status di ‘vittima’ o ‘bullo’ può addirittura cambiare negli anni, come indica il fatto che, durante la durata della sua ricerca, ci sono stati bambini identificati prima come ‘vittima’ e poi come ‘bullo’ o viceversa. (2010:152)

### *Consapevolezza del proprio ruolo*

Takekawa Ikuo (1993:101-110) ha condotto una ricerca su un gruppo di studenti formato da alunni del secondo anno delle scuole medie e del sesto anno delle scuole elementari, ponendo loro vari quesiti riguardanti le dinamiche di classe per scoprire quale sia il livello di consapevolezza delle rispettive posizioni di ‘bullo’ e ‘vittima’ nei casi di *ijime*. Durante l’inchiesta gli studenti hanno autonomamente scelto la loro collocazione tra le due categorie di “generalmente nella posizione di vittima” e “in un’altra posizione”.

Alla domanda “Se scopriessi che un tuo amico ti parla alle spalle, cosa faresti?”, la percentuale degli studenti che ha risposto “Poiché non posso fidarmi di lui, non lo ritengo un amico” è più alta tra gli elementi che si identificano come ‘vittime’ e che quindi dimostrano come, in una situazione del genere, tenderebbero ad isolarsi e a non essere in alcun modo flessibili nella relazione di amicizia.

Invece, al quesito “Pensi che l’*ijime* sia imperdonabile, qualsiasi ne sia la causa?”, la maggior parte delle persone che hanno risposto positivamente rientrano nel gruppo autodefinitosi come “in un’altra posizione”, quindi non di vittima, come se il loro fosse un meccanismo per smentire il proprio ruolo dalla parte del torto. La maggior parte delle ‘vittime’, invece, rispondeva in modo diverso, dimostrando quasi di credere che ci possano essere delle motivazioni per cui l’*ijime* abbia ragione di verificarsi.

Inoltre, a causa dell’invidia nei confronti di chi ottiene risultati scolastici migliori dei propri, precedentemente trattata da Takekawa come una delle cause scatenanti dell’*ijime*, anche la percezione di una lode da parte dell’insegnante può cambiare in negativo. Alla domanda “Quando vieni lodato dal professore davanti a tutta la classe, come ti senti?”, la maggior parte delle ‘vittime’ ha risposto “Non sono contento poiché dopo vengo criticato”, e molti aggiungono anche che non

vengono mai lodati da nessuno. Gli studenti che si sono autodichiarati ‘vittime’ dimostrano quindi la consapevolezza di non essere accettati dagli altri ed è chiaro che le azioni di esclusione e ingiustizia che sono quotidianamente costretti a subire fanno sì che si sviluppino in loro una certa sfiducia negli altri, in particolare nei compagni di classe.

### *Il ruolo del PTA*

Il PTA (Parent-Teacher Association) è un’organizzazione ufficiale formata da genitori di studenti, insegnanti, e altro personale qualificato, presente in Regno Unito, Stati Uniti, Giappone ed altri paesi con lo scopo di facilitare la partecipazione dei genitori all’ambiente scolastico. In particolare, il PTA giapponese rappresenta un’associazione particolarmente potente a livello sia locale che nazionale, ed esercita molta influenza e pressione sull’ambiente scolastico, intervenendo spesso nelle decisioni educative ed organizzative dei vari funzionari delle scuole stesse, fino al punto di provocare talvolta le lamentele di questi ultimi a causa di un eccesso di autorità da parte dell’associazione.

Per quel che riguarda l’*ijime*, anche il PTA giapponese si è occupato di supportare programmi che mirano alla prevenzione, all’intervento e all’eliminazione del problema. Per esempio, attraverso ‘letteratura educativa, programmi, e progetti per genitori, studenti, e personale scolastico’ ha cercato e cerca di promuovere un’atmosfera di non tolleranza nei confronti degli atti di bullismo, infondendo l’idea che esso sia inaccettabile e non debba essere permesso né in casa, né in ambiente scolastico, né in qualsiasi luogo frequentato da bambini. Inoltre, il PTA collabora con altre agenzie per informare la popolazione dei rischi e dei costi dell’*ijime* sia per il bullo che per la vittima, cercando di sensibilizzare la società riguardo al problema.<sup>116</sup> Sostiene poi che gli adulti devono insegnare agli studenti che interrompere atti di bullismo è un loro diritto e dovere e che è importante anche offrire alle vittime conforto e compagnia per evitare che si sentano isolati o che vengano percepiti come diversi.

I membri del PTA organizzano inoltre una sorta di ‘sagra della diversità’ con lo scopo di far incontrare studenti e famiglie differenti per eliminare la percezione dell’altro come diverso, uno dei maggiori fattori del bullismo. L’associazione raccoglie perfino dei volontari tra i genitori che si occupino di osservare le azioni dei bambini attraverso dei monitor, e di intervenire in caso di bisogno.

Il PTA auspica quindi una collaborazione sia da parte degli studenti che assistono all’*ijime*, che possono o cercare di interromperlo o, se non se la sentissero, allertare un adulto, sia da parte

---

<sup>116</sup> *Resolution Against Bullying*, in “PTA – Everychild. One voice.”, 2013, <http://www.pta.org/programs/content.cfm?ItemNumber=943>, 14 novembre 2013

degli adulti stessi, che non devono cadere nella tentazione di minimizzare l'*ijime* come parte essenziale nel processo di crescita.<sup>117</sup>

Alla luce di queste considerazioni sul fenomeno dell'*ijime* passiamo ora ad analizzare il film di Inoue Yasuo, realizzato nel 2005, che coincide anche con il debutto cinematografico del regista, dedicatosi in precedenza solo a video musicali e a pubblicità televisive. Inoue colpisce subito il pubblico con uno stile freddo, dettagliato e percettivo, ma allo stesso tempo fortemente simbolico, rivelando così la propria particolarità.<sup>118</sup>

### *Trama*

Il protagonista Murasaki Juzō è un ragazzo timido, introverso e silenzioso, che fin dalle prime scene scopriamo esser stato vittima, ai tempi delle medie, di atti crudeli di *ijime* da parte di un gruppo di compagni di classe capeggiati dal bullo Akai. Trasferitosi in un nuovo appartamento, quando trova lavoro in un cantiere, scopre non solo che Akai è uno dei suoi superiori al lavoro, ma che anch'egli si è appena trasferito nel suo stesso palazzo. L'attitudine violenta dell'uomo sembra non essere cambiata con l'età, infatti Akai tratta brutalmente l'ultimo arrivato al cantiere, Seki, fin quando la vittima preferita delle sue angherie diventa appunto Juzō stesso. In questo modo, il trauma infantile del ragazzo riemerge manifestandosi tramite lo sviluppo di una doppia personalità fuori dal controllo di Juzō. Quest'altra personalità, chiamata 13 (lettura alternativa dei caratteri che formano il nome di Juzō, nonché numero dell'appartamento in cui abita), è l'incarnazione di anni di frustrazione, rabbia e dolore repressi, e comincia a scagliarsi violentemente contro tutti coloro che provocano anche solo il minimo fastidio al ragazzo, fino ad operare una violenta vendetta sulla famiglia di Akai. E questa sua reazione psicotica e incontrollabile viene placata solo nel momento in cui il bullo di un tempo arriva ad ammettere e comprendere le proprie colpe e a porgere le proprie scuse al ragazzo. In questo modo la personalità di 13 scompare, non esiste più, e scopriamo infine come tutto il film non fosse altro che la concretizzazione di una realtà parallela, una realtà che però non si è realizzata poiché Juzō, da bambino, era riuscito ad imporsi sui maltrattamenti di Akai, facendo cessare quindi le angherie di quest'ultimo nei suoi confronti e non sviluppando le medesime paure e debolezze che invece caratterizzavano la sua personalità nel futuro immaginario.

---

<sup>117</sup> *Make Your School a Bully-Free Zone*, in "PTA – Everychild. One voice.", 2013, <http://www.pta.org/members/content.cfm?ItemNumber=2783>, 15 novembre 2013

<sup>118</sup> TOM, Mes, *The Neighbour #13*, in "Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema", 12 Aprile 2005, <http://www.midnighteye.com/reviews/the-neighbour-13/>, data accesso: 17 ottobre 2013

### *Juzō: la vittima*

Inoue delinea il personaggio di Juzō in modo che il trauma legato alla propria esperienza durante le scuole medie si rifletta nella rappresentazione del ragazzo sia psicologicamente che fisicamente. Juzō è estremamente timido e riservato, raramente lo vediamo parlare a lungo, e sembra che abbia costantemente paura di sbagliare nello scegliere le parole, pur essendo sempre molto educato. In occasione dei pochi dialoghi con Seki, è più che altro il collega che tiene le fila del discorso, e lui si limita ad annuire o a rispondere a monosillabi, a parte quando gli fa i complimenti per i suoi disegni. Quando Akai, picchiandolo, ferisce Juzō ad una gamba, Seki si presenta a casa del nuovo collega con cibo e bevande, ma devono trascorrere alcuni istanti prima che Juzō reagisca, esca dal suo silenzio e inviti Seki all'interno della piccola abitazione. E anche una volta all'interno, ci sono spesso lunghi silenzi imbarazzanti in cui sembra che Juzō non abbia idea di come comportarsi, di cosa dire, quasi come se per lui avere un amico con cui parlare fosse una cosa nuova. Se poi si escludono i momenti in cui si trova al cantiere a lavorare, Juzō è sempre ritratto nella solitudine della sua abitazione, spesso raggomitolato a piangere.

Un altro momento in cui si mostra la sua difficoltà a rapportarsi con gli altri è durante i brevi scambi di parole con la moglie di Akai, difficoltà amplificata anche dal fatto che, come renderà noto il doppio 13, Juzō è segretamente attratto dalla donna.

Per quanto riguarda invece la rappresentazione fisica, è innanzitutto inevitabile osservare come sia Juzō bambino che Juzō adulto indossino il medesimo giubbotto arancione, ad indicare che la situazione emotiva del ragazzo si sia bloccata agli anni delle medie e che il trauma gli abbia impedito di crescere pienamente, così che in realtà è come se fosse rimasto un po' bambino. Lo vediamo spesso essere picchiato da 13, e in particolare sculacciato, proprio come un bambino, per esortarlo a reagire alla propria condizione di malessere, in una specie di training, durante alcune visioni che rivelano ciò che accade all'interno della mente del protagonista. E durante queste visioni appare un Juzō nudo, estremamente fragile e indifeso, in un corpo esile in contrasto anche con quello del proprio alter ego. Il ragazzo, inoltre, quando viene schiaffeggiato dal suo doppio, emette dei lamenti e delle frasi di dolore con una voce tutt'altro che virile, a sottolineare ulteriormente la sua condizione quasi infantile.

### *L'alter ego 13*

Manifestazione della doppia personalità di Juzō, 13 è l'esatto contrario del ragazzo: è fisicamente e psicologicamente forte, virile, maleducato e senza nessuna inibizione. E'

l'incarnazione del dolore e della frustrazione accumulata da Juzō negli anni, ma anche dei suoi istinti più nascosti, lasciati liberi di esprimersi attraverso di lui.

Anche fisicamente 13 porta tutte le cicatrici del passato di Juzō, come si nota subito nella scena iniziale del film in cui l'ampia cicatrice sul viso del ragazzo viene trasferita su quello di 13, quando cioè questi fa la sua prima apparizione accollandosi tutta la sua sofferenza e spingendolo a reagire. Altra caratteristica di 13 sono i suoi occhi vuoti, di cui uno è bianco, totalmente privi di sentimenti, proprio come lui. Egli infatti sembra non provare alcun tipo di rimorso quando, in preda alla rabbia, reagisce con violenza non appena qualcuno fa anche il minimo torto a Juzō, eliminando il problema alla radice. Ciò ad esempio accade quando un vicino di casa (interpretato dal regista Miike Takashi) che si lamentava delle sue urla data l'ora tarda, viene eliminato immediatamente solo per aver provocato Juzō, o meglio 13, intimandolo di fare meno confusione. Il vicino ha però scelto, suo malgrado, il momento sbagliato per lamentarsi, cioè quando Juzō stava riguardando la foto di classe delle medie trovata nell'appartamento di Akai durante una sua precedente incursione, foto che gli aveva fatto riaffiorare una buona dose di rancore represso, che egli sfoga cogliendo l'occasione.

13 non si preoccupa dunque di fare discriminazioni nel suo atto di vendetta, togliendo di mezzo ogni fonte di fastidio, come se dovesse recuperare gli anni di sottomissione e sopportazione trascorsi da Juzō a subire qualsiasi torto in silenzio. Egli uccide anche il collega Seki, l'unico che abbia avuto un qualche interesse a rapportarsi con Juzō e ad aiutarlo ad affrontare l'ambiente lavorativo. Seki si era infatti accorto dello sdoppiamento di personalità, e probabilmente Juzō, inconsciamente, come meccanismo di difesa e prevenzione ha preferito eliminarlo pur rivelandogli la verità egli stesso, pentendosene poi immediatamente una volta tornato in sé, come si nota dal suo successivo pianto nella solitudine del proprio appartamento. In particolare, prima dell'omicidio di Seki, il regista ci catapulta di nuovo all'interno della mente di Juzō, dove avviene una specie di allenamento in cui le due personalità, faccia a faccia, compiono una sorta di "riscaldamento" con dei saltelli a tempo di musica, e Juzō, sempre nudo e vulnerabile, sembra ad un tratto quasi divertirsi, fino quando non emette un urlo liberatorio proprio quando nella realtà 13 commette l'omicidio. Sembra insomma che, in questo frangente, 13 stesse preparando Juzō all'atto che si apprestava a compiere, e che quindi lo stesse "allenando" a liberare la propria violenza.

Juzō non è tuttavia cosciente fin dall'inizio del proprio sdoppiamento di personalità, ma quando, dopo svariati crimini compiuti da 13, il ragazzo tenta disperatamente di eliminare l'alter ego e si avvicina a lui brandendo una bottiglia rotta, questi lo ammonisce dicendogli "*Non è me che vuoi, mi chiami solo quando hai bisogno di me*", e Juzō torna quindi ad accettare la sua presenza dentro di sé, non potendo che trovarsi in accordo con le parole del demone che lui stesso ha creato.

E infatti, nella scena in cui 13 uccide brutalmente lo sgherro più fedele di Akai, Shinigami, Juzō è ritratto mentre osserva la scena dall'esterno, lasciando quindi a piede libero la crudeltà di 13, cioè la propria.

L'alter ego rappresenta inoltre anche le pulsioni più intime e recondite di Juzō, incluse quelle sessuali. Quando la moglie di Akai bussa alla porta del ragazzo per portargli dei mandarini, e la conversazione si prolunga poiché Juzō le regala dei biglietti del cinema, oltre al figlio di Akai, di fianco c'è anche 13, che osserva la donna e le si avvicina pericolosamente con la lingua, mimando il gesto di leccarla. Il ragazzo osserva la scena preoccupato sia per la donna che per il bambino, ma ormai capisce che il comportamento di 13 non è altro che l'esternazione del proprio desiderio, poiché egli è in effetti attratto dalla moglie di Akai.

Il comportamento incontrollabile di 13, insomma, concretizza quello che la morale e le regole sociali impediscono di fare a Juzō, uscendo dagli schemi della 'normalità'. Essendo 13 un'entità partorita dalla mente di Juzō, infatti, la sua indole violenta e il suo modo di pensare seguono delle regole diverse, personali, regole di vendetta e rancore che non appartengono a questa dimensione, e che colpiscono indiscriminatamente gli esseri umani, senza nessun tipo di freno o impedimento.

### *Nell'inconscio di Juzō*

Come già accennato in precedenza, all'interno del film Inoue inserisce delle sequenze ambientate in un luogo fuori dalla realtà, che possiamo facilmente riconoscere come una rappresentazione della mente di Juzō. La primissima scena si svolge appunto qui, con una sequenza in cui la telecamera si avvicina sempre di più ad una casa vecchia, fatiscente e sporca, che trasmette fin da subito la sensazione di qualcosa in decadimento, in putrefazione, essendo anche circondata da una distesa brulla e grigiastra. Le sequenze che riprendono questo ambiente esterno si alternano ad immagini dell'interno di questo edificio, le cui pareti, completamente rosse e lucide, richiamano subito il sangue fresco, e quindi il dolore fisico e morale che sta provando Juzō, che appunto si trova all'interno nudo, sudato e sofferente, mentre emette gemiti e lamenti di dolore.

A queste immagini vengono poi sovrapposte quelle dell'episodio che più deve essere rimasto impresso al ragazzo, minandone la stabilità mentale ed emotiva, durante la sua esperienza di bullismo: quello in cui Akai e altri compagni di classe gli hanno rovesciato sul viso un liquido corrosivo nel laboratorio di scienze. Questo liquido, bruciando la carne del viso del Juzō bambino del ricordo, ripropone il medesimo dolore, sfogato con un lungo grido, anche nel Juzō adulto del presente, e ci accorgiamo allora di quale sia l'origine dell'enorme cicatrice che il ragazzo presenta sulla guancia. Il dolore di Juzō aumenta e le sue urla di disperazione diventano sempre più forti man

mano che le immagini si susseguono finché, mentre riusciamo a distinguere sempre più distintamente un ronzio di insetti, inizialmente solo in lontananza, ecco apparire, in un'inquadratura che lo riprende di spalle davanti alla casa in mezzo alla radura spoglia, l'alter ego 13, che a passi lenti si avvicina alla porta dell'abitazione. Giunto all'ingresso, apre la porta, proiettando un'ombra che va a congiungersi esattamente con quella di Juzō seduto a terra, e mentre i due si fissano a lungo capiamo immediatamente che si tratta della stessa persona. Inoltre, non appena 13 fa il suo ingresso, Juzō si rende conto che la cicatrice sul proprio volto è sparita insieme alla sua sofferenza fisica, infatti ora è 13 che ha uno sfregio sul viso, dimostrando come si sia fatto carico delle ferite, fisiche e psicologiche, del ragazzo. Poi 13 si avvicina a Juzō e, schiaffeggiandolo e spingendolo verso la porta, cerca di smuovere il ragazzo e lo sprona ad affrontare il mondo esterno, nonostante egli si divincoli e si lamenti. Finalmente 13 riesce nella sua impresa, e all'improvviso ci ritroviamo nella realtà, all'esterno dell'appartamento di Juzō.



*In alto: Juzō soffre all'interno delle pareti insanguinate della propria mente (a sinistra), mentre 13 si avvicina lentamente all'edificio fatiscente (a destra).*

*In basso: 13 entra nell'edificio (a sinistra), e i due si osservano mentre le loro ombre si sovrappongono (a destra).*

Inoue inserisce questa lunga sequenza iniziale per immergere il pubblico direttamente nella mente di Juzō, per rendere noto il suo stato d'animo e l'entità del suo trauma, ma anche per spiegare l'origine di 13 che, come un demone dagli inferi, viene evocato alla vita dall'estrema e disperata richiesta di aiuto del ragazzo. L'ambientazione iniziale, in effetti, ricorda il regno dei morti della tradizione giapponese, il regno di Yomi, associato alla decadenza, all'inquinamento e alla putrefazione, come spiega il mito di Izanami e Izanagi. Secondo il *Kojiki* (Cronaca di antichi eventi,

712 d.C.), infatti, il dio Izanagi andò nell'oltretomba per ritrovare la moglie morta, Izanami, ma nonostante l'ammonimento di non voltarsi mai a guardarla durante la strada di ritorno, egli non resistette e si voltò, vedendo davanti a sé il corpo della moglie in decomposizione e divorato da insetti, scatenando dunque la sua ira. E anche il rumore degli insetti che aumenta man mano che 13 si avvicina alla casa, come vedremo più nello specifico, richiama direttamente il cadavere, con l'idea della decomposizione sia fisica che mentale di Juzō causata dal trauma subito durante l'infanzia.

### *13, il goryō vendicatore*

Dopo la morte, alcune anime non potranno mai varcare la soglia ultima dell'altro mondo. La società dei morti non le vuole, così come i vivi le temono e le respingono. La loro situazione di angoscia esistenziale, e non l'inferno, è la vera negazione del paradiso. Per cause dissimili, per volere o per caso, questi spiriti in pena hanno rifiutato la vita o l'hanno amata troppo, e sono morti male: perciò sono costretti in una condizione di ambiguità esistenziale fra vita e morte e non riescono a trovare pace. Infestano i margini del mondo dei vivi e cercano di penetrarvi.

Con queste parole Raveri (2006:219) descrive ciò che per la tradizione giapponese rappresentano i morti inquieti, spiriti in sospeso tra i due mondi che però covano rancore verso il mondo dei vivi. All'interno di questa categoria, nella fattispecie, esistono degli spiriti particolari chiamati *goryō* che, sempre secondo la definizione di Raveri (2006:220-221):

[...] sono ombre – divenute spesso leggenda – di amanti colpevoli, di guerrieri abbacinati da un sogno di gloria [...] [la cui] morte [è stata] violenta e improvvisa [...] ma i vivi sentono che qualcosa non si è completato, che il loro destino è stato in qualche modo ingiusto. [...] Fantasmi che ossessionano i loro persecutori, non riescono ad abbandonare il mondo e l'oggetto di tanto bruciante desiderio inappagato.

La proiezione fantasmatica delle angosce e delle frustrazioni di Juzō, che prende corpo attraverso la figura di 13, condivide molte delle caratteristiche che la fantasia popolare giapponese associa all'immagine di questi spiriti, i *goryō*, che appunto tornano dopo la morte per rivendicare i torti subiti ed ottenere ciò che in vita non è stato loro concesso. Ad esempio la condizione di 'ambiguità esistenziale' del *goryō*, che si trova tra la vita e la morte, si riflette in 13, personificazione di ciò che è rimasto in sospeso per Juzō, ed entità che non riesce a trovare pace, appartenente ad un limbo esistenziale, quello della mente del ragazzo stesso, e che cerca di



penetrare nel ‘mondo dei vivi’, cioè la realtà, finché non vi riesce. Questi spiriti sono percepiti dai giapponesi come ‘qualcosa di non pienamente conoscibile, una realtà inquietante, una potenzialità fuori controllo’<sup>119</sup>: 13 è tutto questo, infatti Juzō non riesce a tenere sotto controllo la sua furia, e inizialmente non riesce neanche a concretizzarla, a rendersi conto della sua esistenza nel mondo reale.

Ciò che il *goryō* 13 brama, e ciò che lo pone in una condizione di sospensione, sono le scuse di Akai per l’ingiustizia che ha commesso nei confronti di Juzō, e la sua vendetta non ha fine finché non le ottiene. 13 ritorna quindi per ossessionare il suo persecutore del passato, Akai, e lo fa mantenendo in un certo senso la forma che aveva nell’istante fatale, cioè l’episodio dell’acido. E infatti conserva ancora la cicatrice sul viso, creatasi proprio in quel momento. Inoltre, anche 13 porta lo stesso giubbotto arancione che portava Juzō da bambino, testimonianza di come sia in effetti un’entità creata a causa del trauma infantile stesso.

Un’altra peculiarità dei *goryō* è quella di aggirarsi inquieti per i luoghi che furono testimoni della loro morte ingiusta. E nella scena in cui 13 riesce a scontrarsi finalmente con Akai, i due si trovano proprio nel laboratorio di scienze della scuola media di un tempo, cioè il luogo dove Juzō ha subito il torto più doloroso, e infatti il ragazzo sa che è proprio a scuola che dovrà andare a cercare 13, cioè ad affrontare le proprie paure e a farsi rispettare da Akai esigendo le sue scuse.

‘Il temperamento [dei *goryō*] è carico di malizia, rancore, odio, desiderio di vendetta’<sup>120</sup>, così come anche quello di 13, che infatti, come detto in precedenza, non colpisce solo Akai, ma anche i suoi affetti più cari, cioè la moglie e il figlio, cercando dunque di trovare il modo di farlo soffrire il più possibile. Inoltre, come avviene all’interno del rapporto con questi spiriti inquieti, in cui gli esseri umani sono costretti a subire in posizione passiva, anche nel rapporto con 13 avviene lo stesso, infatti chi ha recato danno a Juzō è costretto a subire passivamente le punizioni del suo doppio, così come il ragazzo, sia in passato che al presente, è stato obbligato a sottostare alle angherie dei bulli.

Più gli spiriti dei *goryō* sono repressi e più diventano aggressivi; ed è proprio la nuova violenza di Akai sul luogo di lavoro che provoca l’estrema reazione di Juzō: ciò che per anni era rimasto latente viene sprigionato, arricchito però di una nuova forza, con l’intervento di 13.

I *goryō* sono simbolicamente associati agli ‘insetti [...] [che], come le anime in pena, sono innumerevoli, indistinti [...] una forma di movimento indefinita. [...] Sembra non esservi alcun ordine in loro, [...] sono una frattura del sistema classificatorio’. (Raveri; 2006:222) Gli insetti sono inoltre associati alla decomposizione del cadavere, da cui nascono e proliferano. Oltre al ronzio degli insetti inserito nella scena iniziale in cui 13 si avvicina al luogo di dolore di Juzō,

---

<sup>119</sup> RAVERI, *Itinerari nel sacro*, cit., p. 219

<sup>120</sup> Ibid. p.221

concretizzandosi dunque sempre di più, questo discorso richiama anche il fatto che, così come gli insetti, neanche 13 presenta un ordine di base, è incontrollabile, non risponde a nessuna logica. La decomposizione legata agli insetti, poi, richiama non solo la decomposizione dell'equilibrio mentale di Juzō, che sfocia nella schizofrenia creando la personalità alternativa chiamata 13, ma anche la decomposizione della fragile ed instabile esistenza del ragazzo, che dopo l'esperienza di *ijime* non è più stata la stessa. Gli insetti 'hanno [poi] la capacità di mutare le loro forme continuamente [...] e minacciano l'involucro del corpo e la sua integrità'<sup>121</sup>, così come 13, che appare come mutazione sia fisica che caratteriale di Juzō, e che mina la stabilità e l'integrità altrui. Poiché a contatto con il cadavere, gli insetti possono anche portare malattie, con l'idea della contaminazione e del contagio. Nella scena in cui 13, approfittando dell'assenza dell'intera famiglia di Akai, si reca nel suo appartamento, lo vediamo compiere una vera e propria contaminazione dell'ambiente: morde il loro cibo, orina ampiamente nel loro bagno con il chiaro obiettivo di sporcarlo, e si lava i denti con uno spazzolino che trova lì in casa. Saliva e orina, come detto precedentemente, rappresentano, insieme al sangue mestruale, dei tabù per la cultura giapponese, e sono liquidi che non devono entrare a contatto con le altre persone, poiché ne minaccerebbero la condizione di pulizia e purezza. Dopo di ciò, 13 si prende anche la libertà di frugare nel cassetto della biancheria della moglie di Akai, di prelevarne un paio di mutandine, e di portarle via con sé, dopo averle ampiamente annusate. Questo suggerisce nuovamente anche l'attrazione che Juzō coltiva, seppur in modo timido ed educato quando 13 non ha la meglio su di lui, per la donna.

Raveri (2006:223) parla anche dello 'stato di perenne frustrazione, di illusione cieca, di dolore senza fine insito nella natura' dei *goryō*, condizioni che sono riversate all'interno della figura di 13 da Juzō stesso. La società, inizialmente, tende a reagire ignorando questi spiriti, così come spesso ignora la frustrazione delle vittime di *ijime*, che però non viene ovviamente eliminata, ma rimane lì, in potenza, finché non trova il modo di essere sfogata, come appunto avviene nell'esperienza di Juzō.

'Lo spirito inquieto esprime, con la sua cattiveria, il desiderio bruciante di instaurare con i vivi quel rapporto sociale che gli è rifiutato. [...] Vuole un legame, un'individualità, una collocazione sociale' (Raveri; 2006:225) e per questo cerca di imporsi. 13 alias Juzō vuole essere integrato nella società, o meglio avrebbe voluto essere integrato nella microsocietà dei suoi compagni di classe, che però non l'hanno accettato, dunque cerca di imporre la propria volontà con la violenza, mirando ad ottenere quello che gli può assicurare una reintegrazione nel gruppo, cioè le scuse di Akai. E infatti, nel momento in cui Akai pronuncia le parole di scusa, 13 è costretto, anche se controvoglia, a non ucciderlo e al contrario si placa, ponendo fine alla sua vendetta.

---

<sup>121</sup> Ibid. p.222

Il film si sposta quindi subito in una realtà diversa, in cui Juzō è riuscito ad imporsi e a ribellarsi alle angherie di Akai ed è integrato nel gruppo e sfoglia insieme al bullo e agli altri, ora suoi amici, l'album che contiene la foto di classe. E come i *goryō*, che vogliono essere accolti e riconosciuti all'interno di un rapporto di scambio con i vivi e che, una volta ottenuto questo possono morire definitivamente, anche 13, una volta che Juzō è stato reintegrato all'interno del gruppo, non ha più motivo di esistere, e infatti scompare e viene dimenticato dal piccolo Juzō che, pur intravedendolo dietro la finestra del complesso residenziale in cui abitava insieme ad Akai nel futuro parallelo, non lo riconosce e continua a camminare con i nuovi amici.

### *La 'vita d'inferno' di Juzō*

L'espressione 'vita d'inferno' (*living hell*)<sup>122</sup> è la definizione che il tredicenne Shikagawa Hirofumi utilizza nel biglietto lasciato prima del suicidio del 1986 per indicare ciò che i compagni gli facevano vivere quotidianamente, insomma la sua esperienza da vittima di *ijime*, inducendolo a compiere quel gesto estremo.

Nel film di Inoue vengono rappresentati, attraverso flashback che si insinuano spesso nella mente di Juzō facendosi spazio tra i ricordi, degli episodi dolorosi della sua infanzia, e alcuni di questi coincidono con quelli che il piccolo Hirofumi ha riportato nel suo messaggio premorte, ma riproducono anche, più in generale, quelle che vengono spesso riferite come dinamiche tipiche dalle vittime di *ijime*. Ad esempio anche Akai e il suo gruppo di bulli inscenano un finto funerale per Juzō, proclamando la sua morte poiché era assente e posizionando sul suo banco un vaso di fiori; e le risate maligne dei compagni di classe riecheggiano nella mente di Juzō, mentre un 13 apparentemente malinconico e rassegnato, siede osservando il vaso di fiori sul proprio banco.



*13 osserva il vaso usato per inscenare il funerale di Juzō.*

Quando Akai, durante la disperata ricerca del figlio, affidato ingenuamente a Juzō dalla moglie, entra in casa del ragazzo, trova la propria fotografia di classe sottrattagli da Juzō, e su di essa nota non solo il viso di quest'ultimo cancellato, ma anche il proprio, mentre un'inquadratura più ampia rivela che in realtà l'intera foto è segnata dall'ideogramma di "uccidere". Ed è in questo momento che Akai realizza chi è il proprio "nemico", e chi è che gli ha portato via il figlio: nella

<sup>122</sup> NAITO, GIELEN, "Bullying and *Ijime* in Japanese Schools. A Sociocultural Perspective", cit., p.169

mente del bullo comincia ad emergere un insieme di ricordi delle angherie e delle violenze che costringeva Juzō a subire. Inoue rievoca dunque un episodio in cui Juzō viene bagnato con la canna dell'acqua in bagno, richiamato ironicamente da 13 per ingannare Akai quando in seguito lo cercherà nella loro vecchia scuola; un'altra sequenza mostra il gruppo di bulli che costringe Juzō a mangiare un insetto.

Vediamo inoltre il pavimento dell'appartamento di Juzō coperto da ingrandimenti della foto di Akai da bambino, accompagnati da insulti, da scritte che raccontano episodi dolorosi e da grandi *batsu*, cioè delle X, che ne coprono il viso, testimoniando l'ossessione di Juzō nei confronti dell'eliminazione del vicino di casa, provocata dal trauma che ha subito. Il trauma, che impedisce al giovane protagonista di crescere serenamente e in modo equilibrato, si manifesta, a mio parere, anche nel modo in cui il regista realizza la scena del confronto tra Akai e 13, che infatti vengono rappresentati come due bambini, seppur nelle loro versioni adulte, mentre si rincorrono intorno ai tavoli, come giocando al gatto e al topo. Ad esempio, mentre Akai si procura un fucile per affrontare 13, quest'ultimo sceglie di utilizzare una *katana*, e brandisce colpi spesso a vuoto, proprio come un bambino che stia minacciando per gioco il "nemico". Inoltre Inoue, per realizzare questa scena, si rifiuta di scegliere la via del tipico inseguimento-fuga adrenalinico tra carnefice e vittima, ma propone una visione che ricorda quasi quella del documentario scientifico, 'lasciando che le folli azioni dei due personaggi abbiano luogo senza imporre giudizi su come lo spettatore debba percepirle'. (Mes;2005) E infatti lascia ampio spazio alle pazzie di 13, che spesso appare appunto come un bambino mentre percorre, in modo a tratti frenetico e a tratti rallentato, lo spazio del laboratorio emettendo urla o versi e imitando lamenti infantili mentre si provoca dolore infilandosi la spada nel piede, così che non si possa affermare che sia totalmente 'cresciuto'.

Infine, la totale assenza durante l'intero film dei genitori e degli insegnanti di Juzō suggerisce allo spettatore un'altra delle tristi realtà, spiegate in precedenza, che riguardano il bullismo scolastico: spesso sia i genitori che i professori ignorano totalmente o fanno finta di non vedere ciò che succede allo studente bulleggiato, così che questi si trova in una situazione di completa solitudine e insicurezza.

### *Un lieto fine per Juzō*

Nonostante nella realtà solitamente il bullismo non si risolva da sé, ma spesso continui ad essere perpetrato finché la vittima non si sottrae ad esso tramite il cambio di scuola o il totale rifiuto di frequentarla, Inoue decide di concludere *Il vicino 13* concedendo a Juzō la possibilità di tornare a vivere una vita serena e normale.

Nella scena finale in cui 13 e Akai si affrontano, l'immagine del furioso alter ego che punta il fucile sulla fronte di Akai, mentre questi gli chiede perdono, si sovrappone a quelle di Juzō da bambino che rompe il vaso usato per inscenare il funerale, azione che indica la sua presa di posizione e la sua ribellione alla situazione di passività. Questa sovrapposizione serve a far coincidere i due momenti in cui Akai, nel passato e nel presente parallelo, comprende i propri errori e si pone in una posizione inferiore a Juzō stesso, rimanendo sul pavimento con un'espressione perplessa nel passato, e stando seduto per terra con il fucile puntato, completamente in balia delle decisioni di 13, nel presente. Tuttavia il pentimento di Akai, che Juzō ricercava, provoca una crisi in 13, che sa che ora Juzō non avrà più bisogno di lui e sarà quindi destinato a scomparire, infatti inizialmente reagisce alle parole del bullo dicendo “*Non devi dirlo*”, emettendo versi e camminando follemente per la stanza, ad indicare lo sgretolamento del suo equilibrio. E subito dopo, nello scenario della mente di Juzō, il ragazzo si allontana da 13, chiudendolo letteralmente all'interno della sua mente, cioè l'edificio dalle pareti rosse, e uscendo, solo e sicuro di sé, verso la luce esterna. La scena successiva rappresenta dunque Juzō bambino che, sfinito ma trionfante, cammina per i corridoi della scuola e raggiunge il giardino dove ora, insieme ai suoi compagni, può finalmente prendere parte alla foto di classe. Ed è mentre guarda la foto con Akai e gli altri, ora suoi amici, che Juzō incontra il suo doppio 13, ma non si sofferma. Tuttavia l'alter ego, fissando il piccolo Juzō, separa il dito dal medio dall'indice, indicando sì la propria natura di doppio, ma anche la separazione delle due personalità del ragazzo, che ora non avranno più la necessità di condividere la stessa esistenza.



*A sinistra: 13 minaccia il bullo Akai prima che questi gli porga le proprie scuse.  
A destra: Juzō abbandona 13 nello spazio della propria mente, e si allontana verso la luce del mondo esterno.*



## ***SUICIDE CLUB (Jisatsu sākuru, 2002)***

Scritto e diretto da Sono Shion

Prodotto da Kawamata Seiya, Tanaka Jun'ichi,

Tomida Toshiie e Yoshida Seiji

Produttori esecutivi: Numata Atsushi e Yokohama Toyoyuki

Designer di produzione: Nishimura Yoshihiro

Direttore della fotografia: Satō Kazuto

Montaggio: Ōnaga Masahiro

Musiche di Hasegawa Tomoki

Direttore artistico: Nishimura Yoshihiro

Artista degli effetti di makeup speciali: Nishimura Yoshihiro

Effetti speciali: Nishimura Yoshihiro (modellista)

Fonico: Nishioka Masami

Casting: Ito Mamoru

### Interpreti:

Ishibashi Ryō: detective Kuroda Toshiharu

Nagase Masatoshi: detective Shibusawa

Hagiwara Sayako: Mitsuko

Rolly: Suzuki Muneo 'Genesis'

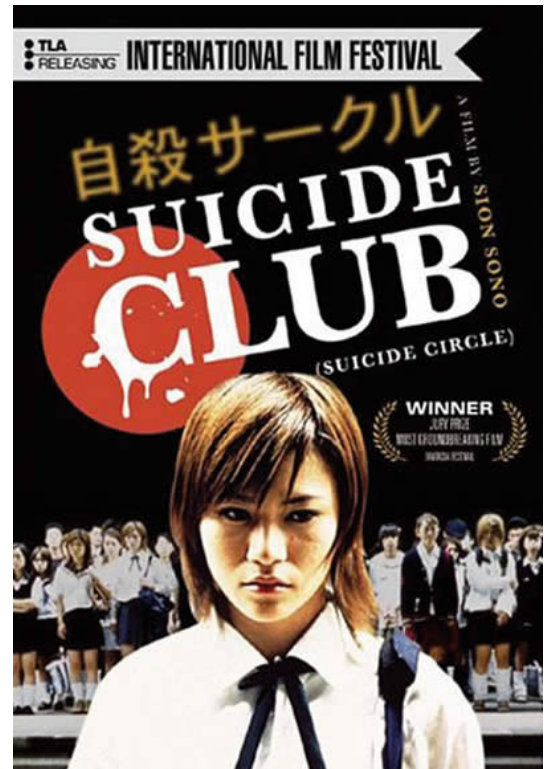
Kamon Yōko: il 'Pipistrello' Kiyoko

Mori Maiko: amica di Kiyoko

Hōshō Mai: infermiera Sawada Atsuko

Satō Tamao: infermiera Kawaguchi Yōko

Nomura Takashi: agente Jirō, custode dell'ospedale



## ***ALL NIGHT LONG 3 – THE FINAL CHAPTER***

***(Ooru naito rongu 3: Saishū shō, 1996)***

Regia di Matsumura Katsuya

Scritto da Matsumura Katsuya e Minamigi Norio

Prodotto da Ikeda Tetsuya

Direttore della fotografia: Suzuki Shigeo

Musiche di Uchihashi Kazuhisa

Artista degli effetti di makeup speciali: Kozakai Nana

Consulente tecnico: Murasaki Hyakurō

### Interpreti:

Kitagawa Yūjin: Sawada Kikuo

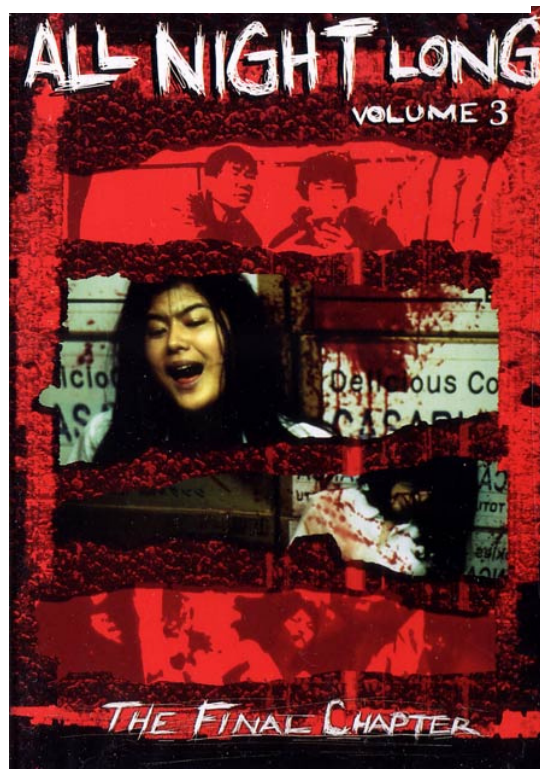
Yuzuki Ryōka: Nomura Hitomi

Taguchi Tomorrowo: Kawasaki

Seri Meika: membro dello staff al love hotel Wings

Ishii Mitsuzō: manager del Wings

Herachonpe: Toshi-chan





# **TOKYO PSYCHO**

***(Tōkyō densetsu – Ugomeku machi no kyōki, 2004)***

Regia di Oikawa Ataru

Ispirato al racconto “*Tōkyō densetsu: ugomeku machi no kowai hanashi*” di Hirayama Yumeaki

Sceneggiatura: Oikawa Ataru e Tanimura Noriko

Prodotto da Katō Takeshi e Yamazaki Shinsuke

Produttore esecutivo: Itō Akihiro

Designer di produzione: Totoki Kanoko

Pianificatore: Takahashi Ippei

Direttori della fotografia: Nishimura Akihito e Nishimura Satoshi

Montaggio: Nishi Yasunori

Costumista: Totoki Kanoko

Hair stylist: Iwasaki Natsuko

Fonico: Furuhashi Kazuhiro

Grafica digitale: Hatsume Kanaumi

Tecnico luci: Fukudai Yūsuke

Fotografo di scena: Masaki Max

## Interpreti:

Kokubu Sachiko: Ōsawa Yumiko

Taniguchi Masashi: Osamu Komiya (Mikuriya)

Nakamura Mizuho: Matsumoto Moe

Hayashi Yuka: Nakahara Mika

Chihara Seiji: Kataoka Keisuke



## ***FREEZE ME (Furīzu mī, 2000)***

Scritto e diretto da Ishii Takashi

Prodotto da Ishii Takashi, Nobuaki Nagae e Taketo Niitsu

Designer di produzione: Yamazaki Teru

Direttore della fotografia: Sasakibara Yasushi

Musiche di Yasukawa Gorō

### Interpreti:

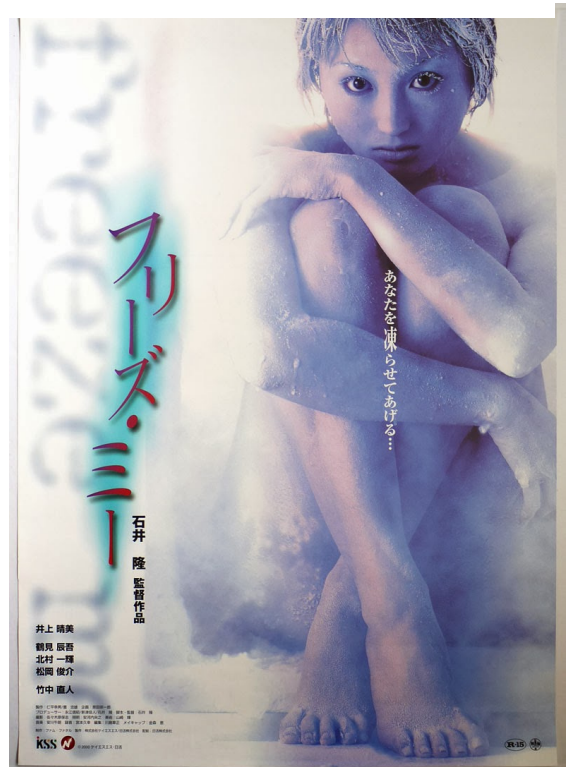
Inoue Harumi: Yamazaki Chihiro

Matsuoka Shunsuke: Nogami

Kitamura Kazumi: Hirokawa

Tsurumi Shingo: Kojima

Takenaka Naoto: Baba



## *AUDITION (ōdishon, 1999)*

Regia di Miike Takashi

Da un romanzo di Murakami Ryū

Sceneggiatura: Tengan Daisuke

Prodotto da Fukushima Satoshi e Suyama Akemi

Produttore esecutivo: Yokohama Toyoyuki

Direttore di produzione: Suzuki Takeshi

Designer di produzione: Ozeki Tatsuo

Pianificatore: Shindō Jun'ichi

Direttore della fotografia: Yamamoto Hideo

Montaggio: Shimamura Yasushi

Musiche di Endō Kōji

Montaggio effetti sonori: Shibasaki Kenji

Costumista: Kumagai Tomoe

Artista degli effetti di makeup speciali: Matsui Yuuichi

Assistente alla regia: Katō Bunmei

Assistente audio: Furuya Masashi

### Interpreti:

Ishibashi Ryō: Aoyama Shigeharu

Shiina Eihi: Yamazaki Asami

Sawaki Tetsu: Aoyama Shigehiko

Kunimura Jun: Yoshikawa Yasuhisa

Ishibashi Renji: insegnante di danza Shibata

Matsuda Miyuki: Aoyama Ryōko

Negishi Toshie: Rie

Ōsugi Ren: produttore musicale Shimada



## ***THE NEIGHBOR NO. 13 (Rinjin jūsangō, 2005)***

Regia di Inoue Yasuo

Dal manga di Inoue Santa

Sceneggiatura: Kado Hajime

Prodotto da Chiba Yoshinori (Media Suits) e

Kohama Hajime (PICS)

Produttore associato: Ishida Yūji

Produttori esecutivi: Kobata Kumi (Media Suits) e

Miyashita Masayuki (Amuse Soft Entertainment)

Designer di produzione: Imamura Tsutomu

Direttore della fotografia: Kawazu Tarō

Montaggio: Urahama Tarō e Urahama Shōjirō

Musiche di Kitazato Reiji

Montaggio dialoghi e ADR: Kevin Patzelt

Post-produzione dialoghi: Pat Rodman

Artista degli effetti di makeup speciali: Egawa Etsuko

Assistente alla regia: Wakai Mizuo

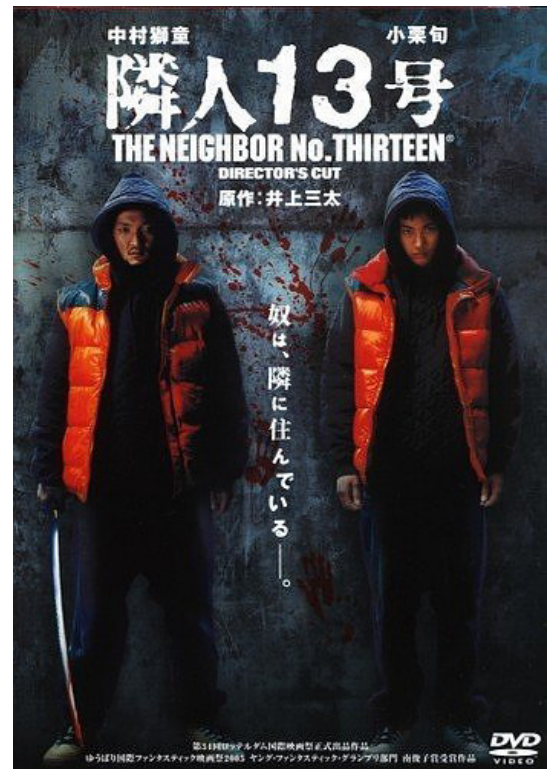
Effetti sonori: Kasamatsu Kōji

Addetto all'audio: Kitamura Mineharu

Direttore dell'animazione: Inoue Taku (PICS)

Progettazione del sottofondo musicale (sound designer): Matsunaga Yoshiki (Digital Circus)

Compositori della sigla finale "*Hagareta yoru*": Hayashi Naojirō e Hayashi Ryūnosuke



### Interpreti:

Shun Oguri: Murasaki Juzō

Nakamura Shidō: No. 13

Arai Hirofumi: Akai Tōru

Yoshimura Yumi: Akai Nozomi

Ishii Tomoya: Seki Hajime

Matsumoto Minoru: Shinigami

Miike Takashi: Kaneda

## ***Bibliografia***

### ***Fonti bibliografiche in lingue occidentali***

ADAMS, A, Andrew, MURATA, Kiyoshi, ORITO Yoko, *The Japanese Sense of Information Privacy*, London, Springer-Verlag London Limited, 2009

BALMAIN, Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1994 (I ed. 1981)

BECKER, Howard, S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, 1963

BOLTON, Christopher, “Anime Horror and its audience. 3x3 eyes and Vampire Princess Miyu”, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005

DALE, Peter, *The Myth of Japanese Uniqueness*, Oxford- London, Nissan Institute, Croom Helm, 1986

DERRY, Charles, *Dark Dreams 2.0 – A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to 21<sup>st</sup> Century*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009

DOI, Takeo, *The anatomy of dependence: The key analysis of Japanese behavior*, Tokyo, Kodansha International, 2001 (I ed. 1967)

GOODMAN, Roger, “The ‘Discovery’ and ‘Rediscovery’ of Child Abuse (*jidō gyakutai*) in Japan”, in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012

HANTKE, Steffen, “Japanese horror under western eyes: social class and global culture in Miike Takashi’s *Audition*”, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005

HASEGAWA, Yuko, “Post-identity *Kawaii*: Commerce, Gender and Contemporary Art”, in Fran Lloyd (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002

HIROKI, Azuma, *Otaku Japan’s Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 (ed. or. *Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai*, 2001)

HORECK, Tanya, *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, London, Routledge, 2004

HORIGUCHI, Sachiko, “Hikikomori: How private isolation caught the public eye”, in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012

- IGA, Mamoru e TATAI Kichinosuke, "Characteristics of suicides and attitudes toward suicide in Japan", in N. L. Farberow (a cura di), *Suicide in Different Cultures*, Baltimore, University Park Press, 1975
- ILES, Timothy, *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*, in H. Bolitho e K. Radtke (a cura di), Leiden-Boston, Brill, 2008
- JORDAN, Tim e TAYLOR, Paul, *Hactivism and Cyberwars: Rebels with a Cause?*, New York, Routledge, 2004
- MCROY, Jay, in Jay McRoy (a cura di), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005
- MCROY, Jay, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, "Contemporary cinema", Amsterdam / New York, Rodopi, 2008
- MELOY, J. Reid, "Stalking and violence", in J. Boon e L. Sheridan (a cura di), *Stalking and psychosexual obsession: Psychological perspective for prevention, policing and treatment*, West Sussex, UK, John Wiley and Sons, Ltd., 2002
- MES, Tom, POSSE, Paul, SHINOZAKI, Makoto, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*, Godalming, FAB Press, 2004
- MOREWITZ, Stephen J., *Stalking and Violence: New Patterns of Trauma and Obsession*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2003
- MORITA, Yōji, in Peter K. Smith, Yōji Morita, Josine Junger-Tas, Dan Olweus, Richard Catalano e Philip Slee (a cura di), *The Nature of School Bullying: A Cross-National Perspective*, London & New York, Routledge, 1999
- NAITO, Takashi e GIELEN, Uwe P., "Bullying and *Ijime* in Japanese Schools. A Sociocultural Perspective", in Florence L. Denmark, Herbert H. Krauss, Robert W. Wesner, Elizabeth Midlarsky e Uwe P. Gielen (a cura di), *Violence in Schools. Cross-National and Cross-Cultural Perspectives*, New York, Springer Science+Business Media, Inc., 2005
- NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 2001
- NOVIELLI, Maria Roberta, *Metamorfosi - Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Bologna, Epika Edizioni, 2010
- OHASHI, Noriko, *Exploring the Psychic Roots of Hikikomori in Japan*, Ann Arbor, Michigan, ProQuest LLC, 2008
- RAVERI, Massimo, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, "Saggi", Venezia, Cafoscarina, 2006, (I ed. 1984)
- RICHIE, Donald, *The Image Factory: Fads & Fashions in Japan*, London, Reaktion Books, 2003
- ROBERSON, James E. e SUZUKI, Nobue, *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*, New York & London, Routledge Curzon, 2003

RYANG, Sonia, *Love in modern Japan: its estrangement from self, sex and society*, New York, Routledge, 2006

SACCHI, Livio, *Tokyo: City and Architecture*, Milano, Skira Editore, 2004

SAWA, Kurotani, “*Sarariiman* suicides in Heisei Japan”, in Hikaru Suzuki (a cura di), *Death and Dying in Contemporary Japan*, New York, Routledge, 2013

SIMPSON, Phil, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2000

SUGIMOTO, Yoshio, *An introduction to Japanese Society*, New York, Cambridge University Press, 2002 (I ed. 1997)

TAKI, Mitsuru, “Relations Among Bullying, Stresses and Stressors. A Longitudinal and Comparative Survey Among Countries”, in Shane R. Jimerson, Susan M. Swearer e Dorothy L. Espelage (a cura di), *Handbook of Bullying in Schools: An International Perspective*, New York, Routledge, 2010

TATAI, Kichinosuke, in Lee A. Headley (a cura di), *Suicide in Asia and the Near East*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983

TIPTON, Elise, K., *Il Giappone moderno: storia politica e sociale*, traduzione di Gian Luigi Giaccone, Torino, Einaudi, 2011

TOIVONEN, Tuukka e IMOTO, Yuki, “Making sense of youth problems”, in Roger Goodman, Yuki Imoto e Tuukka Toivonen (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth. From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012

YODER, Robert Stuart, *Deviance and Inequality in Japan: Japanese Youth and Foreign Migrants*, Bristol, The Policy Press, 2011

YONEYAMA, Shoko, *The Japanese High School: Silence and Resistance*, “Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series”, New York, Routledge, 1999

### ***Fonti bibliografiche in giapponese***

DOI, Takeo, *Amae no kōzō* (Anatomia della dipendenza), Tokyo, Kodansha International, 1971 (I ed. 1967)

土居 健郎、『甘えの構造』、東京市、講談社インターナショナル、1971年

FUJIOKA, Wakao, *Sayōnara, taishū: kansei jidai o dō yomu ka* (Addio, massa: come interpretare l'epoca della sensibilità?), Kyoto, PHP Institute, 1984

藤岡和賀夫、『さよなら、大衆：感性時代をどう読むか』、京都市、PHP 研究所、1984年

KITAYAMA, Shinobu, *Jiko to kanjō: Bunka shinrigaku ni yoru toikake* (Il sé e l'emozione: il quesito secondo la psicologia culturale), Tokyo, Kyōritsu Shuppan, 1998

北山忍著、『自己と感情：文化心理学による問いかけ』、東京市、共立出版、1998年

NABETA Yasutaka, MIYAMOTO Tadao, YAMASHITA Itaru, KAZAMATSURI Hajime, *Gakkō futōkō to hikikomori (Assenteismo scolastico e hikikomori)*, Tokyo, Nihon Hyōronsha, 1999  
鍋田 恭孝、宮本忠雄、山下格、風祭元、『学校不適應とひきこもり』、東京市、日本評論社、1999年

TAKEKAWA, Ikuo, *Ijime to futōkō no shakaigaku - Shūdan jōkyō to dōitsuka ishiki (Sociologia del bullismo e dell'assenteismo scolastico – Coscienza dello status di gruppo e dell'identificazione)*, Kyoto, Hōritsu Bunkasha, 1993  
竹川 郁雄、『いじめと不登校の社会学：集団状況と同一化意識』、京都市、法律文化社、1993年

## **Riviste**

CARROLL, Noël, “The Nature of Horror”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46,1, 1987

DIAMOND, Milton e UCHIYAMA, Ayako, “Pornography, Rape and Sex Crimes in Japan”, in *International Journal of Law and Psychiatry*, 22, 1, 1999

FURLONG, Andy, “The Japanese hikikomori phenomenon: acute social withdrawal among young people”, *The Sociological Review*, 56, 2, 2008

KINSELLA, Sharon, “Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement”, *The Journal of Japanese Studies*, 24, 2, 1998

KŌBŌ, Abe, “An interview with Abe Kōbō”, *Contemporary Literature*, 15, 4, 1974

LEWIS, Leo, “90 suicides a day spur Japan into action”, *The Times*, 12 novembre 2007

MCGRAY, Douglas, *Japan's Gross National Cool*, in “Foreign Policy”, 130, 2002

MUSETTO, V. A., “An Interview with Takashi Miike”, *Asian Cult Cinema*, 37, winter, 2002

TAKEDA, Hiromi, “Talking about Japanese Families: Discursive Politics of the Familial”, in *Japan Forum*, 15, 3, 2003

YATAGAWA, Tomoe, “Criminal Law and Violence against Women: Rape in a Gender Equal Society”, in *Women's Asia 21 – Voices From Japan, Atti dell'Asia-Japan Women's Resource Center*, Tokyo, Agosto 2003

“Daredemo yokatta: Akihabara toorima jiken” (Andava bene chiunque: incidente dell'aggressore di Akihabara), *Mainichi Shinbun*, 10 giugno 2008

「誰でもよかった：秋葉原通り魔事件」、毎日新聞、2008年6月10日

“Japan massacre suspect said he was ugly, lonely” (Il sospettato del massacro giapponese diceva di essere brutto, solo), *The Strait Times*, 10 giugno 2008



## ***Documenti e materiali tratti dalla rete (in ordine di data d'accesso)***

ORITO Yoko, MURATA Kiyoshi, *Privacy Protection in Japan: Cultural Influence on the Universal Value*, 2006,  
<http://www.kisc.meiji.ac.jp/~ethicj/Privacy%20protection%20in%20Japan.pdf>, 25 settembre 2013

ROSSETTI, Andrea, *Privacy, pudore, vergogna. La privacy tra pubblico e privato*, [http://e-privacy.winstonsmith.org/2008/atti/ep2008\\_rossetti\\_privacy\\_vergogna\\_pudore.pdf](http://e-privacy.winstonsmith.org/2008/atti/ep2008_rossetti_privacy_vergogna_pudore.pdf), 25 settembre 2013

KENNY, Loui, *Tokyo Phantasmagoria: An Analysis of Politics and Commodity Capitalism in Modern Japan Through the Eyes of Walter Benjamin*, in “Dissertation.com”, Boca Raton, FL 2008,  
<http://books.google.it/books?id=1V83q3rlWZQC&pg=PA39&dq=otaku&hl=it&sa=X&ei=vOjSUaC4GIOsPJ-dgOAL&ved=0CFMQ6AEwBDgU#v=onepage&q=otaku&f=false>, 12 ottobre 2013

SIMON, Benja, *Gang Stalking in Japan*, in “Gang stalking in Japan”, 2011,  
<http://stalker.client.jp/gangstalking.html>, 14 ottobre 2013

IIDA, Yumiko, *Beyond the ‘Feminisation’ of Culture and Masculinity: The Crisis of Masculinity and Possibilities of the ‘Feminine’ in Contemporary Japanese Youth Culture*, 2004,  
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.198.7844&rep=rep1&type=pdf>, 14 ottobre 2013

JULIAN, Ryall, *Japan revises laws to cover stalking threats in e-mails* (Il Giappone rivede le leggi per coprire le minacce di stalking nelle e-mail), in “South China Morning Post”, 7 luglio 2013 h 6.05, <http://www.scmp.com/news/asia/article/1276930/japan-revises-laws-cover-stalking-threats-e-mails>, 14 ottobre 2013

*Stalking cases soar*, in “Japan Today”, Kuchikomi 25 giugno 2013, h 6.03,  
<http://www.japantoday.com/category/kuchikomi/view/stalking-cases-soar>, 14 ottobre 2013

“*Sutōkā kisei wo kyōka = kaisei-hō seiritsu, mēru taishō - DV bōshi-hō mo*” (Rafforzate le leggi anti-stalking: legge modificata, provvedimenti anche contro l’invio eccessivo di e-mail come molestia) in “Jijicom”, 26 giugno 2013 h 13.18,  
<http://www.jiji.com/jc/zc?k=201306/2013062600050>, 14 ottobre 2013

「ストーカー規制を強化＝改正法成立、メール対象－DV防止法も」、時事ドットコム、2013年6月26日、13時18分

*Fury over Japan rape gaffe*, in “BBC News Online”, 27 giugno 2003, h 10.13,  
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/3025240.stm>, 16 ottobre 2013

KAMIR, Orit, “Judgement by Film: Socio-Legal Functions of Rashomon”, *Yale Journal of Law and the Humanities*, 12, 101, 2004, [http://sitemaker.umich.edu/Orit\\_Kamir/files/rashomon.pdf](http://sitemaker.umich.edu/Orit_Kamir/files/rashomon.pdf), 16 ottobre 2013

SYLVIE, Lachize, “Interview: Takashi Ishii”, *Radio Canada*, 1998, in *Shinde mo ii*, “Sancho does Asia”, 2001, <http://www.sancho-asia.com/articles/shinde-mo-ii>, 16 ottobre 2013

TOM, Mes, *The Neighbour #13*, in “Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema”, 12 Aprile 2005,  
<http://www.midnighteye.com/reviews/the-neighbour-13/>, 17 ottobre 2013

ANDREW, Chambers, *Japan: ending the culture of 'honourable' suicide*, in “The Guardian”, 3 agosto 2010, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/03/japan-honourable-suicide-rate>, 5 novembre 2013

*Suicide rates per 100,000 by country, year and sex (Table)*, in “World Health Organization”, 2011, [http://www.who.int/mental\\_health/prevention/suicide\\_rates/en/](http://www.who.int/mental_health/prevention/suicide_rates/en/), 5 novembre 2013

BLAINE, Hurden, *Japan's Killer Work Ethic*, in “The Washington Post”, 13 Luglio 2008, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/07/12/AR2008071201630.html>, 8 novembre 2013

AKEMI, Nakamura, *Will lending law revision put brakes on debt-driven suicide?*, in “The Japan Times”, 13 dicembre 2006, <http://www.japantimes.co.jp/news/2006/12/13/news/will-lending-law-revision-put-brakes-on-debt-driven-suicide/#.Un0DknBWYSo>, 8 novembre 2013

ALESSIO, Mannucci, *Tendenze suicide*, in “Scribd”, 23 maggio 2009, <http://www.scribd.com/doc/15747758/TENDENZE-SUICIDE>, 9 novembre 2013

*Health at a Glance 2011: OECD Indicators*, in “OECD iLibrary”, 2011, [http://www.oecd-ilibrary.org/sites/health\\_glance-2011-en/01/06/g1-06-01.html?itemId=%2Fcontent%2Fchapter%2Fhealth\\_glance-2011-9-en&containerItemId=%2Fcontent%2Fserial%2F19991312&accessItemIds=%2Fcontent%2Fbook%2Fhealth\\_glance-2011-en&mimeType=text%2Fhtml](http://www.oecd-ilibrary.org/sites/health_glance-2011-en/01/06/g1-06-01.html?itemId=%2Fcontent%2Fchapter%2Fhealth_glance-2011-9-en&containerItemId=%2Fcontent%2Fserial%2F19991312&accessItemIds=%2Fcontent%2Fbook%2Fhealth_glance-2011-en&mimeType=text%2Fhtml), 10 novembre 2013

*Resolution Against Bullying*, in “PTA – Everychild. One voice.”, 2013, <http://www.pta.org/programs/content.cfm?ItemNumber=943>, 14 novembre 2013

*Make Your School a Bully-Free Zone*, in “PTA – Everychild. One voice.”, 2013, <http://www.pta.org/members/content.cfm?ItemNumber=2783>, 15 novembre 2013

TOM, Mes, *Audition*, in “Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema”, 20 marzo 2001, <http://www.midnighteye.com/reviews/audition/>, 2 dicembre 2013

International Film Festival Rotterdam, *Big Talk: Miike Takashi (IFFR 2012)*, in “YouTube”, 2012, [http://www.youtube.com/watch?v=Q\\_N5goJBerk](http://www.youtube.com/watch?v=Q_N5goJBerk), 3 dicembre 2013

*DVD Extras- Audition- Interviews*, in “YouTube”, 2013, [http://www.youtube.com/watch?v=OUV9aR\\_ZGwE](http://www.youtube.com/watch?v=OUV9aR_ZGwE), 3 dicembre 2013

BODDY, Kasia, *Audition by Ryū Murakami – review*, in “The Telegraph”, 12 gennaio 2009, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/4209490/Audition-by-Ryu-Murakami-review.html>, 3 dicembre 2013

RALPH, F., McCarthy, *Ryu & me*, in “Kyoto Journal Selections”, 2001, <http://www.kyotojournal.org/kjback/kjback49.html>, 4 dicembre 2013

KURIKO, Sato, TOM, Mes, *Takashi Miike*, in “Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema”, 1 maggio 2001, <http://www.midnighteye.com/interviews/takashi-miike/>, 5 dicembre 2013

BBC Japanorama, *Takashi Miike Interview*, in “YouTube”, 2006, [http://www.youtube.com/watch?v=\\_DwvvXZyMqE](http://www.youtube.com/watch?v=_DwvvXZyMqE), 5 dicembre 2013

## *Appendice*

### *Il fenomeno dello hikikomori*

#### *Evoluzione del fenomeno*

All'inizio degli anni duemila una nuova categoria di patologia sociale giovanile è emersa in Giappone, sostituendo, secondo alcuni, il centro dei discorsi precedentemente occupato dagli *otaku*. Questa nuova categoria è quella dello *hikikomori*, il cui principale studioso e teorico fu lo psichiatra Saitō Tamaki. Saitō, oltre a stabilire una definizione per questo fenomeno<sup>123</sup>, sottolineava in particolare che '*hikikomori*' non era un'etichetta per indicare una categoria diagnostica di malattia mentale, bensì una 'condizione' o uno 'stato' meglio descrivibile come una serie di comportamenti che includono il ritiro dalla società<sup>124</sup>, pur sostenendo che il problema potesse essere risolto meglio attraverso un intervento psichiatrico. Sugeriva anche che 'gli psichiatri avrebbero potuto fornire un trattamento medico per ogni sintomo secondario derivante dal lungo periodo di ritiro, come depressione e disturbi ossessivi-compulsivi'. (Horiguchi; 2012:126) Lo psichiatra affermava inoltre come la caratteristica più critica del fenomeno non fosse tanto la reclusione nella propria abitazione, quanto più che altro il fatto che gli *hikikomori* non interagissero in alcun modo con la società, non frequentando la scuola e non svolgendo alcun lavoro.

Nonostante il termine sia stato usato per la prima volta in ambito accademico da parte della ricercatrice Kitao Norihiko nel 1986<sup>125</sup>, il discorso sugli *hikikomori* cominciò ad emergere a livello pubblico tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta, nello specifico con la pubblicazione, nel 1989, di una relazione riguardo a 'comportamenti asociali' tra i giovani, da parte del Comitato per i Problemi Giovanili, seguita dall'introduzione, all'interno del Libro Bianco sui Giovani del 1990, di una categorizzazione per cui coloro che mostravano un 'comportamento antisociale' erano distinti dai semplici 'asociali', che includevano coloro che si ritiravano dalla società. Il Ministero della Salute e del Benessere promosse allora un piano chiamato 'Progetto pilota per la salute dei bambini *hikikomori* e assenteisti scolastici', e il fatto che all'interno del titolo di quest'ultimo apparisse il termine *hikikomori*, aiutò a rendere più visibile il problema tra la popolazione.

---

<sup>123</sup> Per la definizione di Saitō vedi il primo capitolo.

<sup>124</sup> OHASHI, Noriko, *Exploring the Psychic Roots of Hikikomori in Japan*, Ann Arbor, Michigan, ProQuest LLC, 2008, p.8

<sup>125</sup> FURLONG, Andy, "The Japanese hikikomori phenomenon: acute social withdrawal among young people", *The Sociological Review*, 56, 2, 2008, p. 310

In seguito, a partire dai reportage seriali sul quotidiano *Mainichi Shinbun* nel 1994, gli *hikikomori* cominciarono ad essere sempre più frequentemente gettonati dai mass media, come si nota con l'introduzione di un programma a riguardo lanciato dalla televisione nazionale NHK nella metà degli anni novanta. In particolare, poi, la sociologa Ishikawa Ryoko ha notato come gli articoli dei quotidiani *Asahi Shinbun* e *Yomiuri Shinbun* relativi agli *hikikomori* siano aumentati da quattro nel 1983 a ben 794 nel 2005. Ciò dimostra ancora una volta come i media non si occupino solo di riportare e informare a proposito del discorso in voga in un determinato momento, ma anche di definirlo e spesso esasperarlo, sull'onda di eventi eclatanti che aiutano a creare scalpore.<sup>126</sup>

E infatti, fu in particolare tra la fine degli anni novanta e il 2000 che gli *hikikomori* furono riconosciuti come un vero e proprio problema sociale, a seguito di tre episodi di cronaca che scossero l'opinione pubblica. Il 21 dicembre 1999 un ventunenne disoccupato si introdusse nel cortile di una scuola elementare di Kyoto, accoltellò un bambino che non conosceva affatto, e poi si suicidò. In seguito, il 28 gennaio 2000 la polizia di Niigata scoprì che una ragazza, al momento del ritrovamento diciannovenne, era stata tenuta sotto sequestro per nove anni da un uomo ora trentasettenne, all'interno della stanza di quest'ultimo. Infine, il 3 maggio del 2000 un diciassettenne di Saga deragliò un autobus e accoltellò un passeggero, uccidendolo. In seguito si scoprì che il ragazzo aveva smesso di frequentare la scuola dopo solo 9 giorni, aveva rari contatti con amici, e tendeva a chiudersi in se stesso. Anche se si trattava di episodi dai dettagli differenti, i media decretarono che i tre protagonisti fossero tutti *hikikomori*, scatenando un terrore sociale verso questa categoria, che si era rivelata, come in precedenza quella degli *otaku*, potenzialmente pericolosa. (Horiguchi; 2012:124-127)

Oltre a richiamare l'interesse dei media e a spargere la paura tra la popolazione, i tre episodi legarono il concetto di *hikikomori* a quello di violenza domestica e il Ministro della Salute Pubblica reagì movimentandosi maggiormente per aiutare le famiglie che ammettevano di avere uno *hikikomori* tra i propri membri. E in effetti, secondo un'indagine nazionale condotta nel 2001, il 40.4% dei casi legati a *hikikomori* si estendeva anche all'ambito della violenza domestica. (Ohashi; 2008:32) I tre episodi sopra citati, inoltre, fecero percepire la necessità concreta di capire il fenomeno in maniera più profonda per poterlo affrontare in modo esaustivo. (Ohashi; 2008:1)

In seguito a questi avvenimenti, molti studiosi hanno notato un forte aumento non solo dei casi di *hikikomori* rilevati, ma anche dell'interesse della popolazione riguardo all'argomento, con un boom di pubblicazioni di libri e di creazioni di siti web ad esso dedicato. A questo proposito, tuttavia, intervennero Saitō e Muto Seiji, fondatore dell'Accademia di Tokyo per la Salute Mentale, affermando che non era vero che c'era stato un effettivo aumento del numero dei casi di *hikikomori*

---

<sup>126</sup> Ibid. p. 313

negli ultimi anni, ma che semplicemente era cresciuto il numero delle famiglie che contattavano psichiatri e servizi sociali per chiedere aiuto, poiché l'interesse e la coscienza riguardo all'argomento era divenuta maggiore. (Ohashi; 2008:10)

Inoltre, la forte associazione con la violenza derivata dai tre incidenti implicò che, 'piuttosto che un problema di benessere giovanile o di partecipazione sociale, gli *hikikomori* rappresentassero una significativa minaccia alla sicurezza fisica – un gruppo deviante e instabile che doveva essere in qualche modo controllato e riabilitato.' (Horiguchi; 2012:128) E questa visione errata degli *hikikomori* come di un gruppo omogeneo, invece che di una serie di individui singoli che condividono esperienze simili (Furlong; 2008:310), non aiutava a combattere la sfiducia generale nei giovani, che sempre più e in modi sempre rinnovati nel corso degli ultimi anni, erano stati e continuavano ad essere identificati con una categoria patologica e anormale.

Nonostante le teorie di Saitō, grazie alla sua autorità in ambito psichiatrico, siano state quelle che più hanno influenzato la comprensione del fenomeno stesso in Giappone e nel mondo, non mancano certamente le critiche, provenienti da diversi fronti. Tra le più importanti troviamo quella della psicologa Tanaka Mihoko, che ritiene che una delle principali cause del ritiro sociale sia l'attuale e sempre più grave perdita della profondità delle relazioni interpersonali stesse, e la conseguente mancanza di comunicazione, allontanandosi a sua volta da una spiegazione di tipo medico. Tanaka spiega infatti come la risposta al problema possa essere semplicemente la ricreazione di queste relazioni. (Horiguchi; 2012:131)

Anche in anni recenti ci sono stati interventi del governo riguardo alla problematica: non solo nel 2010 è stata creata una nuova legge per supportare gli *hikikomori*, ma sono state anche emesse nuove Linee Guida dal Ministero della Salute, Lavoro e Benessere, e il Governo ha presentato un sondaggio nazionale sul fenomeno. Questi avvenimenti dimostrano dunque come l'esperienza di *hikikomori* sia ancora vista in Giappone come un problema sociale.

In generale, infine, si può dire che, come altri dibattiti riguardanti i giovani giapponesi, anche i discorsi sugli *hikikomori* abbiano messo in luce i limiti instabili tra ciò che è socialmente accettato e ciò che è considerato un comportamento deviante, fornendo sia agli opinionisti che agli altri cittadini un'immagine della gioventù contemporanea che contrasta nettamente con quella culturalmente considerata ideale. (Horiguchi; 2012:130-134)

### *Caratteristiche*

Trattando quelle che si possono considerare le caratteristiche tipiche del fenomeno dello *hikikomori*, bisogna prima di tutto sottolineare come molto spesso, nella ricerca, si incontrino

informazioni frutto di stereotipi, o che tendono ad assommare in maniera omogenea tutti gli individui considerati appartenenti alla categoria, trascurando la fondamentale unicità della storia personale di ogni singolo individuo.

Ad esempio, si tende generalmente a considerare gli *hikikomori* come esclusivamente confinati nelle loro case, e in effetti molti di loro spendono la maggior parte della giornata a letto o sdraiati sul divano. Tuttavia, la percentuale degli *hikikomori* che vive esclusivamente nella propria stanza è pari al solo 10%, mentre altri escono regolarmente, per esempio di notte o molto presto al mattino, quando cioè le possibilità di incontrare persone che conoscono, come ex compagni di classe o vicini di casa, sono minime, e quindi spesso dormono di più durante il giorno e sono più attivi di notte. Altri invece tentano di nascondere la propria condizione lasciando la casa durante le ore diurne, come se andassero al lavoro o a scuola, passando tuttavia il tempo camminando per strada senza meta o rimanendo a lungo sul treno.

Al contrario, il 9% degli *hikikomori* riesce a prendere parte a ciò che si può considerare un'attività sociale, o che almeno ne abbia la parvenza, è coinvolto socialmente con almeno un amico, o cerca un'attività, seppur spesso limitata, di supporto. (Ohashi; 2008:14)

Questi ragazzi sono perfettamente capaci di pensare e concentrarsi, e spesso si tengono occupati mediante attività intellettuali che possono portare avanti in solitudine. Passano anche del tempo immaginando come soddisfare i propri bisogni nel modo e nel momento a loro più confortevole, cioè quando gli altri non vedono.

Un'altra idea molto diffusa sugli *hikikomori* è quella che questi ultimi passino gran parte del loro tempo su internet comunicando via web. Molti di loro sono spesso impegnati su chat o blog di vario tipo, ma Saitō afferma che in realtà solo il 10 % di loro utilizza la rete in modo realmente massiccio. (Furlong; 2008:311-312)

Ohashi (2008:11) sottolinea anche come il fatto che gli *hikikomori* si ritirino dalla società non significa affatto che non si interessino al mondo esterno, semplicemente lo fanno a distanza, dal proprio rifugio: alcuni dimostrano una forte curiosità per gli eventi e le notizie, alcuni addirittura prendono parte alle votazioni.

Muto Seiji afferma poi che questi giovani presentano 'delle ferite psicologiche irrisolte [...] che sono per loro causa di stress'. Inoltre sostiene che lo spiccato tratto di dipendenza che molti *hikikomori* sviluppano all'interno della propria personalità sia dovuto anche alla bassa stima che nutrono per se stessi. Aggiunge anche che la maggior parte degli *hikikomori* non si fida della società. (Ohashi; 2008:16)

Ohashi (2008:23) riporta l'opinione del ricercatore Nabeta Yasutaka<sup>127</sup> che spiega come le ragioni per cui gli *hikikomori* evitano il contatto con altre persone, 'sono più complesse di una semplice fobia sociale, in cui le motivazioni primarie [...] sono la paura e l'ansia causate dall'interazione', ma vadano ricercate piuttosto in un'oggettiva difficoltà o incapacità relazionale, e non in un rifiuto a prescindere di qualsiasi tipo di rapporto. Ad esempio manifestano una sensibilità nei confronti dei desideri e delle intenzioni altrui, sensibilità che però non riescono a comunicare e a concretizzare in un tentativo di rapporto.

La loro incapacità relazionale è ulteriormente complicata da una serie di sintomi secondari che Ohashi (2008:23) elenca come:

[...] paura di emettere odori dal corpo, antropofobia, paura di essere guardati negli occhi, dismorfofobia, manie di persecuzione, azioni ossessive, ipocondria, insonnia, violenza domestica e depressione, che si sviluppano durante lunghi periodi di ritiro, [e] che [...] rendono ancora più difficile riemergere all'interno della società.

E' stato inoltre rilevato, in alcuni *hikikomori*, un fenomeno simile a un dilemma schizoide, che genera in loro una fantasia su un processo interpersonale o di gruppo e provoca delusione quando essi vedono la discrepanza tra fantasia e realtà, così che si isolano e si rinchiodano ancora di più. Tuttavia, una delle differenze fondamentali tra *hikikomori* e individui affetti da schizofrenia è che i primi sono generalmente molto attaccati alla figura materna che, come approfondiremo in seguito, spesso si mostra fin troppo benevola; inoltre, a differenza delle personalità schizoidi vere e proprie, si preoccupano notevolmente di ciò che i genitori pensano di loro. Gli *hikikomori*, poi, possono desiderare di avere una relazione di tipo amoroso, e soffrono del non riuscire a vivere questa esperienza. (2008:21-24)

### *Statistiche e composizione*

Secondo Saitō Tamaki le difficoltà nel contare il numero effettivo di *hikikomori* presenti in Giappone sarebbero fondamentalmente due: il fatto che il soggetto della ricerca siano proprio delle persone che si chiudono in casa con l'obiettivo di nascondersi e non essere osservate; l'ambiguità

---

<sup>127</sup> NABETA Yasutaka, MIYAMOTO Tadao, YAMASHITA Itaru, KAZAMATSURI Hajime, *Gakkō futōkō to hikikomori* (Assenteismo scolastico e hikikomori), Tokyo, Nihon Hyōronsha, 1999

鍋田 恭孝、宮本忠雄、山下格、風祭元、『学校不適應とひきこもり』、東京市、日本評論社、1999年

della definizione stessa di *hikikomori*. E in effetti, le statistiche riguardanti questa categoria variano ampiamente e spesso sono molto imprecise e carenti. In particolare, le affermazioni di Saitō riguardo al numero di questi giovani solitari sono arrivate addirittura ad indicare che in Giappone ci sarebbero circa un milione di *hikikomori*. Nonostante questo numero così elevato sia stato criticato sul piano empirico, nessun'altra stima ha superato quella di Saitō in visibilità, dimostrando anche l'acutezza dei principali esperti nel rimarcare l'importanza del 'problema', nonché la corrispondente volontà di media e pubblico di accogliere direttamente stime tanto esagerate. (Horiguchi; 2012:127)

Altre statistiche, comunque, parlano di numeri decisamente minori: lo psicologo Takatsuka Yusuke, ad esempio, stima che ci siano tra i 640.000 e un milione di *hikikomori* in Giappone, mentre il giornalista Shiokura Yutaka, riferendosi ai dati di una ricerca svolta nel 2002 dall'Università di Okinawa, parla di circa 410.000 individui. Il sociologo dell'educazione Akio Inui, utilizzando statistiche ufficiali riguardanti il mercato del lavoro, suggerisce addirittura che una stima di circa 200.000 *hikikomori* tra i 15 e i 34 anni potrebbe avvicinarsi al numero effettivo.

Anche le cifre relative alla composizione di questa categoria sono altalenanti, anche se la maggior parte dei commentatori sostiene che il numero degli uomini tra gli *hikikomori* superi quello delle donne. Tuttavia le percentuali riguardanti la popolazione *hikikomori* maschile oscillano tra il 53% e il 70-80% del totale. Senza contare che bisogna comunque aggiungere che un eventuale chiusura all'interno dell'abitazione da parte di una donna, a causa dell'immagine femminile tradizionalmente legata all'ambiente domestico, è ritenuta in generale molto più 'naturale' rispetto a quella di un uomo, e che quindi le stime sulla percentuale femminile degli *hikikomori* potrebbero essere falsate, poiché appunto molti casi potrebbero passare inosservati. (Furlong; 2008:311-312)

### *L'interpretazione psichiatrica*

I dibattiti tra esperti di salute mentale si concentrano spesso su quale sia il modo più corretto di concepire il fenomeno *hikikomori*, ovvero come una malattia mentale o come la semplice scelta di uno stile di vita particolare.

Tuttavia, come abbiamo visto, quando negli anni ottanta Saitō Tamaki, insieme ad altri psicologi e psichiatri, notò un aumento consistente del numero di giovani considerati bisognosi di un trattamento poiché vittima del fenomeno del ritiro sociale, cominciò subito a considerare come fosse per loro necessaria una forma specifica di intervento psichiatrico, senza quasi prendere in considerazione possibili prospettive che trovassero le cause della nascita del fenomeno nel contesto di dinamiche socio-economiche. Egli affermava di porre su due piani diversi gli *hikikomori* e coloro che soffrono di disturbi della personalità come depressione e schizofrenia, e parlava dunque degli



*hikikomori* come di persone che soffrono di un disturbo psicologico, ma non psichiatrico. Nonostante egli stesso avesse sostenuto che il fenomeno non fosse da classificarsi come malattia mentale, le sue affermazioni hanno contribuito a diffondere una visione medicalizzata del problema che, come detto sopra, è diventata quella dominante nel pensiero pubblico giapponese, sostenendo la necessità di trattarlo dal punto di vista medico avvalendosi di trattamenti a base di farmaci e psicoterapia.

In realtà gli psichiatri preferiscono evitare di apporre qualsiasi tipo di etichetta alla categoria, rendendosi conto che '*hikikomori*' sia spesso un termine usato genericamente in modo dispregiativo e stigmatizzante, e legato al marchio di 'malattia mentale'. Il loro timore è dunque quello che '*hikikomori*' diventi in Giappone un termine pop-psicologico negativamente derivato'. (Ohashi; 2008:7) I media tendono infatti a rappresentare spesso in modo erroneo gli *hikikomori* e riportano storie di esperienze che non servono ad altro che a farli sentire ancora più alienati e in imbarazzo, causando in loro anche una vergogna e una volontà di chiusura più intense. Ciò è maggiormente comprensibile anche pensando all'enfasi che i giapponesi pongono sull'importanza del conformarsi al gruppo, rendendosi immediatamente conto e preoccupandosi nel momento in cui vengono percepiti come diversi e anormali. L'essere al centro dei dibattiti sociali pone queste persone in una posizione di continua e minuziosa osservazione, e ciò ha sicuramente un impatto negativo su un individuo che sta combattendo con un problema per il quale si vergogna, poiché questi sa di essere seguito dallo sguardo degli altri.

Lo psicologo Ishiyama Ishu, poi, parla anche di un meccanismo psicologico comune in Giappone per cui si tenderebbe ad essere ipersensibili agli stati d'animo altrui, finendo per influenzare il proprio comportamento e il proprio modo di relazionarsi. Nel caso dello *hikikomori*, in particolare, quando questi è tenuto nascosto per non offendere gli altri e poiché causa di vergogna, non solo viene automaticamente evitato, ma diventa anche il soggetto delle discussioni e dei pettegolezzi altrui, aggravando ancor più il problema agli occhi della società. Inoltre, una delle motivazioni principali per cui la famiglia dello *hikikomori* tende a nascondere è la paura del disonore, di intaccare il *kao* (letteralmente 'faccia'), concetto molto importante nelle relazioni interpersonali giapponesi. Infatti, l'ammettere pubblicamente che uno dei membri della famiglia è malato di mente sarebbe estremamente disonorevole, e causerebbe una serie di pregiudizi nei confronti del *kao* della famiglia stessa, anche perché la malattia mentale è considerata segno di debolezza. (Ohashi; 2008:30-31)

Il fatto che gli *hikikomori* non abbiano un impiego e non frequentino la scuola avvicina questa categoria anche a quella dei NEET e conduce i discorsi che la riguardano anche verso l'ambito del lavoro e dell'occupazione. Secondo Andy Furlong, infatti, il problema degli *hikikomori* non sarebbe da ricondurre ad un disagio psicologico, ma ad un discorso legato ai cambiamenti sociali e del mondo del lavoro avvenuto tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta. Egli nota in particolare come 'il collasso del mercato del lavoro [nel settore] primario per i giovani e la crescente prevalenza di un settore secondario precario [abbia] condotto ad una situazione in cui le norme tradizionali e ben radicate si sono indebolite'. (2008:309) Con la recessione economica degli anni novanta è aumentata la disoccupazione giovanile, ma più che altro è stato trasformato il mercato del lavoro destinato ai giovani, con un incremento del carattere di casualità e di instabilità dell'impiego. Le precedenti caratteristiche di sicurezza e rigidità del mercato del lavoro sono state infatti sostituite dall'incertezza, con una stragrande maggioranza di giovani che decide di intraprendere la carriera di dipendenti in settori 'irregolari', e che vengono definiti 'freeters'.

Questi giovani sono dunque costretti a crearsi dei nuovi meccanismi di transizione all'interno di un sistema rigido e fortemente pressante. (Furlong; 2008:318-321) In questa situazione, il ritirarsi dalla società rappresenta per lo *hikikomori* un atteggiamento di risposta nei confronti di una tradizione sociale che non suggerisce più quale sia il modo appropriato di comportarsi.

Un'altra interpretazione, riportata anche da Horiguchi (2012:132) è quella che potremmo denominare 'interpretazione culturale'. Secondo questa prospettiva il ritiro dalla società viene analizzato in relazione agli ideali di 'indipendenza' e 'maturità', anche nel contesto del rapporto coi genitori. In Giappone è infatti divenuto sempre più popolare il discorso relativo alla presenza di famiglie disfunzionali che, trovando difficile adattarsi alle nuove condizioni sociali, non riescono ad educare i propri figli al nuovo contesto socio-economico. In particolare, si parla spesso di come le famiglie siano iperprotettive, e di come tendano frequentemente a far rimanere in casa e a mantenere i figli fino ad età in cui potrebbero già essersi resi indipendenti da tempo. Infatti, come suggerisce Furlong (2008:314), 'mentre le condizioni moderne richiedono un'azione riflessiva e una maggiore flessibilità individuale da parte dei giovani, le famiglie giapponesi potrebbero avere la tendenza ad essere troppo indulgenti coi figli e, in una nazione di famiglie ristrette ma relativamente abbienti, alti livelli di protezione socio-economica sono [...] possibili per molti senza stress eccessivi sul budget familiare'.

Culturalmente è poi concepito come ordinario, anche a causa dell'assente supporto statale nei confronti dei giovani, il fatto che i genitori si prendano cura dei figli finché questi non si rendono

indipendenti. Infatti, non solo l'indipendenza non assume in Giappone un valore elevato come quello che ha in Occidente, ma è presente anche un implicito accordo tra genitori e figli legato ai valori confuciani, per cui la prole deve comunque prendersi cura dei genitori nella vecchiaia, come questi ultimi si sono presi cura dei figli finché era necessario. (Furlong; 2008:314)

Anche la peculiarità del sistema educativo giapponese è indicata spesso se non come causa, almeno come spiegazione parziale dello sviluppo del fenomeno dello *hikikomori*. Infatti, benché sia stato raggiunto un certo grado di modernizzazione e individualizzazione in ambito sociale e familiare, il sistema scolastico giapponese tende ad essere maggiormente conservatore nella propria natura. Sia i genitori che gli studenti 'apprezzano l'importanza del successo nell'educazione, e sono consapevoli dell'assenza di una seconda possibilità. Ci sono profondi legami tra la scuola e i datori di lavoro e [...] la raccomandazione dell'insegnante costituisce ancora un fattore importante per la prospettiva occupazionale'. Inoltre, le scuole giapponesi sono in generale caratterizzate da un ambiente profondamente competitivo e regolato da norme che non accettano la presenza di comportamenti anti-conformisti. Tutto ciò causa lo stratificarsi, nella vita dello studente, di varie esperienze stressanti che si pensa inducano una crisi di autostima che può sfociare nel rifiuto di frequentare la scuola ma anche nel completo ritiro sociale. (Furlong; 2008:314-315)

In questo contesto, come sottolinea Saitō, le esperienze che causano il fenomeno dello *hikikomori* possono essere di natura diversa, e non necessariamente legate ad individui provenienti da famiglie appartenenti alla classe media. In particolare, ad esempio, ottenere risultati scolastici poco brillanti o aver subito atti di bullismo (Ohashi; 2008:12) possono essere considerati incentivi al rifiuto della scuola e al ritiro dalla società, ma ci sono anche giovani che si ritirano dopo carriere di successo in università d'élite. (Furlong; 2008:312)

Gli *hikikomori* fallirebbero quindi nel soddisfare le aspettative culturali giapponesi di successo a scuola e nella carriera, e la vergogna per questa mancanza è condivisa da famiglia e società. Essi possono dunque essere visti come una reazione di opposizione ai meccanismi giapponesi di pressione per il raggiungimento di un obiettivo spesso estremamente impegnativo.

Lo psichiatra Okonogi Keigo adotta invece un approccio molto più negativo, affermando come in realtà la gioventù moderna sia sempre più concentrata su se stessa, tendendo a trascurare le proprie responsabilità rinviando le decisioni. Quest'interpretazione è comunque molto popolare in Giappone, inserendosi anche nel discorso sugli *shinjinrui* e sulla sfiducia nei giovani del giorno d'oggi, e riflettendosi nel modo di analizzare la figura dello *hikikomori*. (Furlong; 2008:316)

Un'ulteriore interpretazione è quella condivisa da Ohashi, che afferma che nel Giappone del Dopoguerra i rapidi cambiamenti avvenuti nel contesto della vita sociale e personale hanno causato una disintegrazione culturale e la nascita di vari problemi sociali. Concetti occidentali come

l'individualismo, il liberalismo, la libertà di scelta personale, ad esempio, sono estranei al Giappone, e hanno reso la popolazione 'psicologicamente disorientata ed emotivamente stressata'. (2008:3)

Ohashi inserisce in questo contesto storico-sociale lo sviluppo del fenomeno degli *hikikomori*, che nasce dunque a suo parere come segno di 'stress psicologico legato al rapido mutamento socio-economico, che i giapponesi esperiscono a un livello profondo del loro inconscio culturale'. Con l'ingresso in Giappone dei nuovi valori, infatti, all'interno della psiche dei giapponesi si è innescata una lotta per ricostruire e reinventare il sé alla luce di questi ultimi, ma i vecchi valori sono difficili da cancellare e ignorare, il che crea uno stato di crisi di coscienza. In particolare, poi, i genitori degli odierni *hikikomori* hanno avuto esperienza del Giappone precedente la Seconda Guerra Mondiale, mentre i figli conoscono solo quello successivo alla guerra, quello in cui la popolazione ha sofferto collettivamente di una crisi di identità, che si riflette quindi in valori di riferimento completamente diversi. (2008:27)

### *Rappresentazioni cinematografiche*

Oltre al già citato *Suicide Club* di Sono Shion, sono molti i film che hanno tra i loro personaggi degli *hikikomori*. Uno degli esempi forse più importanti, che ripropone l'argomento amalgamandolo anche con quello dell'*ijime*, è l'animazione in 3D *Storia di una leggenda metropolitana – Hikiko* (*Toshi densetsu monogatari – Hikiko*), realizzato nel 2008 da Kishi Kaisei. Il film racconta infatti di una ragazza, Mori Hikiko, il cui nome è l'evidente parafrasi del fenomeno di cui si parla, costantemente sottoposta ai maltrattamenti dei compagni di classe e alla violenza passiva di professori che non intervengono in nessun modo per fermare il comportamento dei propri alunni nei confronti della loro vittima, che finisce quindi per chiudersi sempre più in se stessa. Mori riesce però a vendicarsi attraverso una sorta di proiezione fantasmatica (dalle fattezze simile a quelle di Sadako del più noto *Ringu* di Nakata Hideo) catturando gli altri alunni e trascinandoli sull'asfalto fino ad ucciderli. Tuttavia, come si evince solo alla conclusione del film, tutta la rappresentazione non è altro che il frutto di una realtà alterata, provocata naturalmente dalla triste condizione di disagio della giovane protagonista. Dell'animazione in questione è stata realizzata, sempre nel 2008, anche una versione con attori in carne e ossa diretta da Nagaoka Hisaaki.

Altri titoli che utilizzano la figura dello *hikikomori*, spesso concentrandosi soprattutto sugli stereotipi ad essa legati, sono *Left Handed* (*Tobira no mukō*), lungometraggio giapponese del 2008 ad opera del regista britannico Laurence Thrush, e *Confessions* (*Kokuhaku*), diretto nel 2010 da Nakashima Tetsuya.

## **Glossario**

**Aidoru** (アイドル): ‘idoli’, giovani celebrità giapponesi, di solito famosi come cantanti, ma che si dedicano in generale ad attività appartenenti al mondo dello spettacolo, diventando dei veri e propri simboli e modelli da imitare per gran parte della giovane popolazione nipponica.

**Aum Shinrikyō** (オウム真理教): setta religiosa fondata nel 1987 dal giapponese Asahara Shōko, che raccoglie nella sua dottrina credenze buddhiste e induiste, mescolandole con elementi di altre religioni e di opere di stampo apocalittico.

**Batsu** (ばつ): croce, ‘x’, che serve a cancellare, a invalidare qualcosa, e ad indicare l’errore.

**Binbō** (貧乏): povertà.

**Chikan** (痴漢): ‘pervertito’; termine che si riferisce in particolare a coloro che palpeggiano le donne nei luoghi affollati, come le carrozze dei treni.

**Chōkai** (懲戒): punizioni disciplinari.

**Chūkōnen jisatsu** (中高年自殺): suicidi di persone di mezza età e di età avanzata.

**Fuan** (不安): ansia.

**Goryō** (御霊): spiriti di morti inquieti che, secondo la tradizione giapponese, dopo una morte violenta, avendo lasciato qualcosa di incompleto, di sospeso, nel mondo dei vivi, rimangono legati ad esso tormentando gli artefici di un destino percepito da loro come ingiusto, finché non ottengono l’appagamento del loro desiderio di essere riaccolti nella comunità dei vivi tramite riti adeguati.

**Hatarakizakari** (働き盛り): età di massimo rendimento, età più produttiva della vita.

**Hikikomori** (ひきこもり／引き籠り): letteralmente ‘isolarsi’, è una condizione, uno stato, per cui l’individuo tende, all’interno di una serie di altri comportamenti, a ritirarsi dalla società, isolandosi solitamente all’interno della propria abitazione. Il termine indica anche l’individuo che presenta tale comportamento.

**Ijime** (いじめ): termine giapponese per indicare il bullismo, assume tuttavia delle sfumature diverse rispetto al vocabolo occidentale, essendo legato maggiormente all’ambito di una violenza di tipo psicologico rispetto a quella di tipo esclusivamente fisico.

**Jidō sōdanjo** (児童相談所): uffici locali per il benessere dell’infanzia.

**Jidō yōgohisetsu** (児童養護施設): orfanotrofi.

**Jiken** (事件): crimine, caso, fatto.

**Jiko** (事故): incidente, disastro.

**Jinshin jiko** (人身事故): incidente che causa la perdita di vite umane.

**Kaikyū** (階級): concetto di ‘classe’, ‘strato sociale’, che acquista particolare importanza nella società giapponese del ventunesimo secolo.

**Kao** (顔): letteralmente ‘faccia, viso’, indica la propria reputazione agli occhi degli altri, concetto molto importante nel sistema delle relazioni interpersonali giapponesi.

**Karōshi** (過労死): morte causata da una quantità eccessiva di lavoro, molto diffusa in Giappone.

**Katatataki** (肩たたき): letteralmente ‘colpetto sulla spalla’, indica il licenziamento di un lavoratore poiché non considerato abbastanza produttivo.

**Kireru** (切れる): attacchi di rabbia e di violenza improvvisa associati alla gioventù alienata di Tokyo e delle grandi città giapponesi. Questo tipo di reazione causa spesso delle vittime, diventando oggetto dei dibattiti pubblici sui problemi giovanili.

**Mono** (物): oggetto, cosa.

**Nihonjinron** (日本人論): ‘discorsi sull’identità giapponese’ o ‘discorsi sulla “giapponesità”’; termine che raccoglie in sé ogni studio e ogni opera che si inserisce nel filone interpretativo che tenta di definire la specificità e l’unicità di ciò che è giapponese.

**Otaku** (オタク): in origine espressione formale utilizzata per indicare il pronome di seconda persona ‘tu’; a partire dagli anni ottanta diventa un termine che si riferisce alla categoria dei fan, degli appassionati e dei collezionisti di anime e manga e di oggetti ad essi legati.

**Otaku ron** (オタク論): ‘studi sull’otaku’, insieme delle opere e dei discorsi relativi a questa categoria.

**Pinku** (ピンク): dall’inglese ‘pink’, è un aggettivo che indica, in ambito cinematografico, il genere erotico e softcore giapponese nato alla fine degli anni sessanta. Il nome di ‘cinema rosa’ deriva dal pubblico femminile cui inizialmente era destinato il genere.

**Puraibashii** (プライバシー): dall’inglese ‘privacy’, concetto che in Giappone sembra essersi sviluppato (almeno nella concezione occidentale del termine stesso) solo in un secondo momento e fondandosi su modelli extranipponici.

**Ryōsai kenbo** (良妻賢母): ‘buona moglie, saggia madre’, slogan che rappresenta l’ideale femminile dell’Asia Orientale e che prevede che la donna si curi della casa, dei figli, del marito mantenendo sempre un atteggiamento di modestia e sottomissione.

**Saiko horā** (サイコホラー): ‘psycho-horror’, aggettivo che indica, in ambito cinematografico, film horror a sfondo psicologico.

**Sararīman** (サラリーマン): dall’inglese ‘salary man’, vocabolo che indica gli impiegati salariati la cui figura coincideva negli anni ottanta con un modello di uomo e marito ideale, di eroe, ma che è entrata in crisi durante la recessione degli anni novanta.

**Shakaiteki hikikomori** (社会的引き籠り): ‘ritiro dalla società’, sinonimo di *hikikomori*.

**Shinjinrui** (新人類): letteralmente ‘nuova generazione’ o ‘nuova razza’, il termine indica la generazione giapponese nata tra la fine degli anni cinquanta e l’inizio degli anni settanta, e che dunque ha vissuto la propria gioventù a cavallo tra gli anni settanta e novanta, periodo caratterizzato da una grande ricchezza economica e da una forte globalizzazione.

**Shōshū** (小衆): micro-masse; concetto teorizzato da Fujioka Wakao negli anni ottanta, che si lega alla nascita di una serie di subculture cui l’individuo sente di voler appartenere per esprimere se stesso rispetto agli altri.

**Taibatsu** (体罰): punizioni corporali.

**Taishū shakai** (大衆社会): società di massa.

**Tobikomi jisatsu** (飛び込み自殺): episodi di suicidio in cui la persona in questione si getta sul binario di un treno in corsa.

**Yōjika** (幼児化): ‘infantilizzazione della cultura’; concetto legato ad una certa immaturità emozionale osservata nei giovani a partire dalla fine degli ottanta, caratterizzato anche da una presunta instabilità dell’identità e dalla mancanza di una sessualità ben definita.