

SUBLIMAZIONE E ARMONIA NEL CINEMA DI OZU

di Giuseppe Russo

1.

Se intendiamo la nozione di “sublimazione” in un’accezione più ampia di quella, piuttosto limitata, che la tradizione freudiano-lacanianiana ci ha consegnato, il che è ciò che la maggior parte degli autori di questo numero di *Kaiak* stanno cercando di fare, diventa possibile esaminarne manifestazioni e sfumature di presenza anche in ambiti come quello letterario, artistico, cinematografico, musicale. In fondo, nel lessico della fisica la sublimazione è un semplice passaggio di stato che salta stati intermedi, grazie alle proprietà della sostanza coinvolta e alle condizioni ambientali nelle quali viene a trovarsi. In quello freudiano, è l’esperienza di una condizione psichica caratterizzata da un cambiamento in virtù del quale i soggetti provano, rispetto alle condizioni di partenza e alla direzione della scarica pulsionale originaria, «una gioia che sembra più fine e più elevata [...] che non scuote la nostra esistenza corporale»¹ e che colloca il soggetto in un nuovo insieme relazionale e di significati, nel quale sono possibili nuove articolazioni nella strutturazione della soggettività. Se aggiungiamo a questa ricetta un ulteriore ingrediente, che potremmo genericamente definire il “contesto socio-culturale”, che con i suoi obblighi e le sue aspettative può senz’altro svolgere il ruolo determinante nel mutare le condizioni della situazione in cui si trova il soggetto e quindi rappresentare la causa stessa del mutamento, ecco che diviene possibile costruire un ponte ideale che collega l’approccio occidentale alla questione della sublimazione (approccio sbilanciato sul primato del soggetto) alle tradizioni orientali, in linea di principio basate sulla prevalenza di forze che si trovano al di sopra del soggetto e alle quali, in modi diversi a seconda delle tradizioni (vedica, buddhista, confuciana, shintoista, etc.), risulta vano ed errato tentare di opporsi.

Nella maggior parte dei film di Ozu Yasujirō (1903-1963), sebbene non in tutti², i personaggi si trovano a percorrere strade che conoscono deviazioni, cambiamenti, inversioni parziali, e l’insieme delle loro aspettative come soggetti agenti vive le medesime alterazioni, in linea di principio restando all’interno di una traiettoria ad arco che oscilla tra gli estremi non opposti del destino (*unmei*) e dell’armonia (*wa*)³. Si adeguano al cambiamento, non si oppongono all’ordine superiore delle cose, ma sono sempre *anche* preoccupati di conservare un rapporto armonico con l’esteriorità, intesa anzitutto come ambiente sociale e come insieme di

¹ S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in Id., *Il disagio della civiltà ed altri saggi*, a cura di S. Candreva et alii, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 215.

² Il grande cineasta, nato a Tokyo ma che ha vissuto la sua infanzia e adolescenza nella campagna di Matsusaka, ha realizzato ben 56 opere tra corti, medio metraggi e lungometraggi. Di questi, quindici sono andati perduti durante la Seconda guerra mondiale e due ci sono arrivati in frammenti.

³ Su questo aspetto, cfr. D. Tomasi, *A Simple Life: un ritratto di Ozu e del suo cinema*, in: G. Placereani, *Ozu Yasujirō. Autunno e primavera*, Tucker Film/Far East Film Festival, Udine-Pordenone 2015.

tradizioni culturali identitarie. È in questo senso che va considerato il concetto di “sublimazione” nella sua costruzione cinematografica: un passaggio di stato che comporta adeguamento, adattamento, ma anche ricerca di nuovi punti di equilibrio in direzione di quella «gioia più fine e più elevata» che lo stesso Freud aveva individuato come obiettivo del processo psichico. Non è poi troppo lontana dalla tradizione euro-americana la constatazione del fatto che la pressione sociale può provocare tali cambiamenti, perfino forzarli – come ha scritto Vincenzo Cuomo nel suo contributo, va accettato il dato di realtà secondo il quale «il vivere in comunità e in società, da un lato serve a proteggere la vita individuale, dall’altro sia una delle fonti specifiche della sofferenza e del disagio psichico degli individui»⁴ –, ma allo stesso tempo offre anche il necessario per avere con essi un impatto costruttivo e perfino rigenerativo, purché si riesca ad evitare lo scontro frontale e a vivere il mutamento dal lato giusto. La civiltà crea *Unbehagen* proprio per la sua intrinseca ambivalenza e, da questo punto di vista, cambiano certo i contenuti e i fattori simbolici coinvolti, ma non ci sono enormi differenze tra Oriente e Occidente.

Esamineremo dunque alcune opere di Ozu per individuare tali elementi e per notare come le tecniche di ripresa e di composizione dell’immagine ci restituiscano manifestazioni di un tipo di sublimazione che si esprime principalmente nelle pieghe dei rapporti individuo-ambiente (sociale, piuttosto che naturale), soggetto-tradizione, spaesamento-armonia.

2.

Negli anni Trenta, quando il regista è ancora lontano dalla piena maturità artistica e avverte il confronto con altri cineasti della scuola di Kamata⁵, questo tipo di esigenza estetica si fa strada lentamente, forse a partire da *Una donna di Tokyo* (*Tokyo no onna*, 1933), e raggiunge un primo rilevante risultato con lo splendido *Storia di erbe fluttuanti* (*Ukikusa monogatari*, 1934). Si tratta del penultimo film muto girato dal regista ma anche, stando alle sue stesse dichiarazioni, del primo che considera riuscito «relativamente bene»⁶. Il film racconta la storia non felicissima di una compagnia di attori teatrali erranti, di cui fa parte Kihachi (Takeshi Sakamoto, attore-feticcio di Ozu, con il quale ha girato più di trenta pellicole). A causa del loro continuo vagabondare, che rende impossibili legami stabili e duraturi con altre persone, gli attori creano dentro di sé dei vuoti emotivi che, col passare del tempo, cominciano ad affiorare in superficie e a creare tensioni. Il protagonista sembra l’unico a non avvertire questo problema, finché non incontra un figlio nato da una relazione precedente e l’incontro lo costringe a misurarsi con le proprie insufficienze di uomo adulto. In questo caso, il protagonista non riesce ancora a trovare quell’armonia riparatrice che permette di fissare

⁴ V. Cuomo, *Al di là del recinto della sublimazione*, p. 2, attualmente online al seguente link: <http://www.kaiak-pi.it/images/PDF/rivista/kaiak-4-sublimazione/Cuomo.pdf>.

⁵ A Kamata, che rientra nell’area metropolitana di Tokyo, erano stati messi in piedi i primi studi cinematografici della Shochiku già nel 1920, in condizioni di disponibilità finanziarie molto modeste, aggravate dal fatto che in quegli anni il cinema non era per niente ben accolto dalla popolazione giapponese e stentava a conquistarsi una reputazione nel mondo delle arti. Ozu vi ha lavorato in modo discontinuo dalla metà degli anni Venti, come assistente alla regia per Ōkubo Tadamoto, fino alla chiusura della scuola, avvenuta nel 1936.

⁶ *Qualche parola sui miei film*, in: Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, a cura di F. Picollo e H. Yagi, Donzelli, Roma 2016, p. 114.

nuovi punti di equilibrio nella psiche del soggetto dopo aver vissuto un cambiamento così rilevante, cosa che nei film successivi invece accadrà quasi sempre, ma solo perché la trama si ferma poco prima, quindi la sublimazione è solo parziale. Tuttavia è evidente che il percorso è segnato, che la direzione da prendere è chiara, che l'obiettivo dell'umanità ripresa e raccontata da Ozu dovrà essere il tradizionale *mono no aware*⁷, che sempre può affermarsi



dopo momenti di alterazione di una parabola biografica. L'uso di ottiche a focale corta, il ripudio delle odiate dissolvenze e il posizionamento molto basso della mdp accentuano la componente patica della vicenda, generando una sorta di aspettativa morale nello spettatore riguardo la soluzione non tragica della storia.

Irruzione del dramma, creazione del disordine relazionale, ripiegamento interiore e ricomposizione di un sistema armonico *ex post* rispetto al cambiamento sono pienamente in azione in *C'era un padre* (*Chichi Arika*, 1942), basato su un soggetto dello stesso regista. In questo film il passaggio da uno stato ad un altro saltando stati intermedi, ma ciò nonostante trovando nuovi e decisivi punti di equilibrio, è molto evidente. Uno tra i massimi studiosi di Ozu, lo yamatologo Donald Richie, che ha avuto un lungo rapporto di amicizia con il cineasta iniziato nel 1948 e interrotto solo dalla morte di Ozu, sostiene che proprio in questo film si raggiunge per la prima volta quella condizione di piena accettazione dell'ordine della realtà che permette al cambiamento di non nuocere più i personaggi, i quali si affidano fiduciosi al suddetto *mono no aware*⁸ in un processo di ricostruzione identitaria. È una storia profondamente umana ma anche una storia che riguarda i rapporti fra la provincia giapponese e la vita di città, e più in generale la relazione con l'autorità costituita. Uno studente muore per un incidente durante una gita scolastica. L'insegnante che si sente responsabile dell'avvenimento, Shuhey (interpretato da un altro attore molto caro al regista, Chishū Ryū⁹), sente che l'unico modo per superare il trauma è "cambiare la propria vita" spostandosi in una cittadina più grande, Ueda. Qui le cose ancora non vanno bene, e così Shuhey lascia il proprio figlio adolescente sul posto e dà una sterzata definitiva alla propria condizione trasferendosi a Tokyo, da dove provvederà col duro lavoro al mantenimento a distanza del figlio, Ryohei. Con un salto temporale abbastanza brusco, i due si reincontrano quando Ryohei è ormai un uomo sposato con i propri problemi da adulto, mentre Shuhey sta per finire i propri giorni su questa terra. Il figlio ha dunque preso il posto del padre, una nuova generazione si è sostituita

⁷ Concetto decisivo della cultura giapponese, «sta ad indicare l'accettazione serena della transitorietà delle cose e, al contempo, un senso di dolce tristezza che dà senso estetico alla vita», come hanno ben precisato i curatori di Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 99, n. 2.

⁸ Cfr. D. Richie, *Ozu*, University of California Press, Berkeley 1974, pp. 51 e segg.

⁹ Che con Ozu ha girato più di trenta film, con ruoli da protagonista anche in opere cruciali come *Tarda primavera* e *Viaggio a Tokyo*.

alla precedente, nuovi problemi rendono obsoleti quelli vecchi (il Giappone era nel pieno del secondo conflitto mondiale e il regista era stato richiamato al fronte), e le relazioni umane rimodellate secondo linee armoniche in grado di non soccombere al cambiamento appaiono l'unico antidoto ai nuovi timori, al punto che un critico del *New Yorker* ha di recente affermato che con questo film Ozu arriva a «svelare una società che fissa ciecamente l'abisso, mentre distrugge il proprio futuro in nome del passato»¹⁰.

Il posizionamento di macchina a pochi centimetri dal suolo per mezzo di un treppiede di legno regolabile che Ozu chiamava scherzosamente “coperchio del calderone”¹¹, ormai utilizzato da anni dal regista, drammatizza le varie fasi del cambiamento nella vita di Shuhey nelle sequenze girate in interni e sistema lo spettatore sullo stesso tatami dei personaggi, come accadrà costantemente in tutti i film della piena maturità del regista,



diventando la caratteristica principale della sua idea pittorica di composizione dell'immagine. I capricci del fato (*unmei*) non sono dunque bastati ad impedire agli uomini di fare il possibile per trovare un nuovo tipo di armonia (*wa*) basata su un'accettazione attiva della realtà ridefinita a causa di qualche cambiamento esterno alla loro volontà (*ishi*).

3.

Girato ancora per la Shochiku nel 1949, con la dolorosa esperienza bellica ormai finalmente dietro le spalle, *Tarda primavera* (*Banshun*) è da ritenersi la prima di una serie di almeno 4-5 opere di Ozu che è legittimo considerare caratterizzate da una perfezione formale assoluta e magistrale. Dopo una serie di traversie legate ai mutamenti nella produzione cinematografica giapponese in seguito alla sconfitta nella guerra, Ozu ritrova in questa occasione il suo sceneggiatore di fiducia e antico sodale, Kōgo Noda, con il quale la sintonia è assoluta: «cosa fondamentale per me», come preciserà solo tre anni dopo¹². L'incredibile discrezione nei posizionamenti di macchina nelle riprese in interni raggiunge qui dei vertici senza precedenti nella storia mondiale della cinematografia: è come se lo spettatore fosse costretto a partecipare ad una costruzione laterale e silenziosa dello sguardo, dell'immagine, e tale costrizione fosse la *conditio sine qua non* per essere invitato alla visione del film, per poi

¹⁰ R. Brody, *There was a Father*, su: *The New Yorker* del 30.01.2017 (trad. mia).

¹¹ Così soprannominato dal regista perché molto simile a quello tradizionalmente usato come coperchio per le pentole nelle quali si cuoceva il riso; cfr. Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 14, n. 27.

¹² *Qualche parola sui miei film* (1952), in: Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 119.

rivelarsi l'opposto di una costrizione. A tal punto la costruzione estetica appare prossima all'incantesimo, rispetto all'esile, leggerissima, quasi impalpabile trama, che nella critica più recente si è parlato di un doppio binario di interpretazione dell'opera sul piano delle strategie narrative: una linea parametrica ed una essenzialista¹³. La vicenda narrata è quasi minimalista: un padre quasi sessantenne, interpretato nuovamente da Chishū Ryū, rimasto vedovo da molto tempo, cerca di convincere la sua unica figlia, Noriko (Setsuko Hara), a sposarsi, mentre questa non ne ha una particolare intenzione. Per raggiungere questo obiettivo, finge di essere egli stesso in procinto di riprendere moglie, spostando così la questione sul piano morale: se non ti sposi adesso, sarò costretto a vivere i miei ultimi anni sentendomi in colpa per averti impedito di vivere questa esperienza decisiva. A quel punto, la ragazza accetta senza ulteriori indugi e si avviano i preparativi per il matrimonio.



Ma c'è più di questo. Come nota la sorella del protagonista, in un Giappone in fase di profondo cambiamento dopo la guerra, Noriko sembra appartenere ad una generazione ancora troppo legata alle tradizioni, a differenza dei nuovi giovani nipponici, ed è proprio questo fattore che induce l'uomo a forzare gli eventi in vista di un bene superiore e comune al padre e alla figlia. Lo stridore fra vecchio e nuovo si nota a malapena, come è inevitabile in una costruzione filmica come quella di Ozu, ma è ravvisabile in alcune sequenze girate in esterni a Kyoto, dove lo spettatore può anche ammirare alcuni dei rari movimenti di macchina presenti nel cinema del grande regista. Sul problema del rapporto tra diversi ordini di realtà, le cui caratteristiche appaiono in conflitto tra di loro, vale la metafora del fiore di loto le cui radici

¹³ Per la prima, cfr. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press 1988, pp. 109 e segg. Per la seconda, K. Geist, *Narrative Strategies in Ozu's Late Films*, in: A. Nolletti Jr. & D. Desser, *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, p. 94.

sono immerse nel fango, di cui Ozu scrisse in quello stesso 1949 sulle pagine di *Asahi Geinō Shinbun*: il fango è qualcosa di sporco e di contaminante, mentre il fiore di loto è l'immagine stessa della purezza naturale. Si può decidere di riprendere il fango per poi spostarsi sulla perfezione del fiore di loto e così accentuare lo stridore, ma «si può anche ritrarre solo il fiore facendo [solo] capire l'esistenza del fango e delle radici»¹⁴, il che è esattamente ciò che Ozu ha fatto in *Tarda primavera* e che farà in almeno altri due o tre film successivi.

Il passaggio di stato avviene dunque per ingerenza della volontà di un padre che si ritiene costretto a domare le velleità individualiste della figlia, ma anche a causa della pressione sociale, che si fa sentire con la solita discrezione ma si fa comunque sentire: non è ancora un Paese pronto ad accettare l'idea della donna che si autodetermina completamente senza una presenza maschile al proprio fianco, e quindi l'uomo sa che ciò che sta facendo è effettivamente per il bene di Noriko. Ma entrambi sanno anche che il raggiungimento di nuovi punti di equilibrio è perfettamente possibile, nel momento in cui si smette di nuotare controcorrente e ci si pone nella direzione segnata dalla bussola della realtà sociale.

Una delicata e riuscita variazione sul tema si registra con *Il tempo del raccolto del grano* (*Bakushū*, 1951, in Italia noto anche con il titolo alternativo *Inizio d'estate*), realizzato con un cast pressoché identico (Hara, Ryū) e ancora con la collaborazione di Kōgo Noda per la sceneggiatura e di Yuuharu Atsuta per la fotografia. La protagonista, che anche in questo film si chiama Noriko¹⁵, è l'unica nella sua famiglia a non avvertire l'urgenza di sposarsi, mentre tutti gli altri sono sistemati e i genitori sono da tempo alla ricerca del marito giusto per la ragazza, la quale invece vorrebbe vivere del proprio lavoro di segretaria e non brillare di luce maschile riflessa. Ma ad un certo punto Noriko ritrova un amico d'infanzia, Kenkichi (Kan Nihonyanagi), e decide che è lui l'uomo giusto. La famiglia si oppone, perché è solo uno squattrinato medico destinato ad esercitare il suo mestiere in provincia e, per di più, padre di una figlia avuta da un precedente matrimonio. Ma Noriko riesce a dirottare la propria determinazione verso l'interno delle rete familiare e ad imporre la propria decisione, alla quale sono gli altri ad adeguarsi, per poi constatare nel corso del tempo che la ragazza aveva fatto la scelta giusta. Il passo ulteriore compiuto dal regista rispetto a *Banshun*, probabilmente, va individuato nell'intensificazione del procedimento ellittico e nella riduzione ai minimi termini delle espressioni sui volti degli attori con finalità esplicative o melodrammatiche. «Il regista», e su questo Ozu era stato molto chiaro già alcuni anni prima, «non deve tirar fuori i sentimenti dagli attori, deve piuttosto contenerli»¹⁶, cosa che avviene più in questo lungometraggio che nei due o tre precedenti, compreso *Tarda primavera*. Forse la maggiore attenzione dedicata a questo lavoro sui volti è dovuta all'intenzione di Ozu di incrementare nello spettatore la riflessione sul rapporto fra la transitorietà delle cose alle quali normalmente si dedicano tanti sforzi (matrimoni compresi) e i fattori costantemente presenti nella costruzione sociale. È stato giustamente notato che l'atmosfera di melanconia dominante in questi film del regista comporta un'inesorabile meditazione anche sul rapporto intergenerazionale: «la tristezza cresce perché il matrimonio nella nuova generazione fa

¹⁴ *Vorrei ritrarre il fiore di loto nel fango* (1949), in: Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 59.

¹⁵ Si parla infatti di “trilogia di Noriko”, dato che la protagonista è la stessa ma in forme diverse, con riferimento a *Tarda Primavera*, *Il tempo del raccolto del grano* e *Viaggio a Tokyo*.

¹⁶ *Carattere ed espressioni del volto* (1947), in: Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 57.

inesorabilmente riflettere sulla mortalità della generazione precedente»¹⁷, nucleo concettuale che ha una grande importanza nella cultura nipponica tradizionale. In termini occidentali, potremmo dire che in questo film la componente paradigmatica prevale su quella sintagmatica più di quanto avvenisse in *Tarda primavera*, poiché l'obiettivo è quello di tentare di mostrare, sia con la composizione dell'immagine che attraverso i dialoghi, quel fenomeno che nel buddhismo giapponese è definito *mujō*,¹⁸ generalmente tradotto come “impermanenza di tutte le cose”, una delle “quattro nobili verità” della filosofia buddhista.



La sublimazione si presenta dunque come una porta che si apre su uno spazio sia interiore che esteriore, nel quale il raggiungimento di una condizione armonica è sempre consigliabile, quasi sempre disponibile, anche se talvolta c'è bisogno di una spinta o di un incontro inatteso per conseguirla.

4.

Il tema dei rapporti simbolici tra la vita e la morte tramite l'analisi delle dinamiche di coppia e dei salti generazionali, con i cambiamenti e gli adattamenti che tali fenomeni provocano, continuano ad attraversare la cinematografia di Ozu anche nel resto degli anni '50, sebbene in modo meno continuo. L'opera probabilmente più conosciuta del regista, *Viaggio a Tokyo*

¹⁷ K. Geist, *Narrative Strategies in Ozu's Late Films*, cit., p. 110 (trad. mia).

¹⁸ *Anitya* nel lessico sanscrito del *Canone buddhista Pāli*.

(*Tokyo Monogatari*, 1953), lo affronta in modo esplicito e diretto, spostandosi sul registro drammatico più di quanto avvenga in quasi tutti gli altri suoi film. Ozu ha parlato di *Viaggio a Tokyo* in questi termini: «Ho provato a dipingere la disgregazione del sistema familiare in Giappone attraverso l'evoluzione dei rapporti tra genitori e figli nel corso del tempo. Tra tutti i miei film, questo è quello con una più marcata tendenza al melodramma»¹⁹. In effetti, ammirando queste pellicole con uno sguardo privo di pregiudizi ermeneutici, si ha la sensazione che, rispetto a *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* (1941) o a *Tarda primavera* (1949), il film sia stato concepito e realizzato pensando *anche* ad un pubblico straniero, ad un destinatario ideale lontano che, non essendo a conoscenza di tanti particolari riguardanti la concezione giapponese dell'autorità genitoriale o della devozione filiale, aveva bisogno di vedere un certo tipo di storia più riconoscibile, ma farcita di ingredienti nazionali. La confezione stessa del film è meno squisitamente giapponese, rispetto a tante altre opere precedenti del regista, e sembra rifarsi a modelli narrativi già esistenti. D'altronde, nei suoi scritti autobiografici riguardanti l'adolescenza, Ozu ha affermato chiaramente che preferiva il cinema occidentale a quello nazionale²⁰, che quando iniziò a frequentare le sale vedeva molti più film hollywoodiani che giapponesi, e di sicuro questo ha contribuito alla formazione di un repertorio ideale di schemi e di modelli. Non a caso, la critica americana ha avuto modo di individuare un chiaro precedente narratologico di *Viaggio a Tokyo* in *Cupo tramonto (Make Way for Tomorrow*, 1937), di Leo McCarey, al quale, secondo uno specialista di queste ricerche, Ozu avrebbe attinto a piene mani operando una rilocalizzazione (*recasting*) della trama, con gli opportuni adattamenti²¹. In effetti, pur essendo opere formalmente e stilisticamente perfette, *Viaggio a Tokyo* o *Inizio di primavera (Sōshun*, 1954) – e a maggior ragione *Tardo autunno (Akibiyori*, 1960), che sviluppa solo un'ulteriore variazione sul tema di *Banshun* – non aggiungono nulla al discorso che abbiamo fatto finora sulla sublimazione e sulla ricerca di stati armonici successivi ad alterazioni di equilibri consolidati.

Torna più utile un riferimento al penultimo film di Ozu, *L'autunno della famiglia Kohayagawa (Kohayagawa-ke no aki*, 1961), girato lontano da Tokyo, nella regione del Kansai, sull'isola di Honshu. Questo è probabilmente l'unico lungometraggio di Ozu nel quale si possa riscontrare l'irruzione abbastanza brutale di forze del tutto esterne alla realtà familiare, in particolare di natura economica, come fattori agenti del cambiamento con il quale i personaggi devono misurarsi per procedere nella ricerca di nuovi punti di equilibrio dopo un passaggio di stato. Il regista deve necessariamente ritrarre un Paese ormai del tutto diverso da quello dell'immediato dopoguerra, un Giappone che è entrato in un vortice di sviluppo economico e tecnologico senza precedenti e che, all'inizio degli anni '60, va avanti ad una velocità inusitata per i ritmi tradizionali di questo popolo. Nel 1961, per limitarci a qualche esempio riguardante il mondo della tecnologia hi-fi, la Sony esiste da quindici anni, la TDK da otto, la Maxell è appena stata fondata. È un Paese che sta cambiando ad una velocità vertiginosa e che non ha nessuna intenzione di perdere troppo tempo ad ammirare e

¹⁹ Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., pp. 121-122.

²⁰ Nello stesso 1953 scrive: «A quell'epoca (...) guardavo solo film occidentali. Potrà sembrare presuntuoso ma disprezzavo i film giapponesi, erano primitivi in confronto con quelli occidentali», in: Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 24.

²¹ Cfr. A. Nolletti Jr., *Ozu's Tokyo Story and the 'Recasting' of McCarey's Make Way for Tomorrow*, in: D. Desser (edited by), *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1997, pp. 25-26.

rimirare il proprio passato. I vari Oshima, Yoshida, Imamura sapranno interpretare l'ebbrezza di questo periodo dando inizio ad una stagione del tutto inedita e innovativa nella storia della cinematografia di questo Paese, stagione che non a caso sarà in seguito definita "nuovo cinema giapponese". Ma Ozu è un personaggio di ben altra estrazione e animato da ben altre esigenze: appare più volte interessato alla diffusione di una *nouvelle vague* tutta nipponica, ma per ragioni fin troppo ovvie non può farne parte.

A lui interessa, semmai, sottolineare certi fattori di permanenza ed altri di cambiamento. Così, in questo splendido film prodotto dalla Takarazuka, che è anche il terzo film a colori del cineasta, il conflitto tra il vecchio e il nuovo crea lo sfondo del teatro familiare, provocando lacerazioni e fratture. Il padre di questa pellicola è un uomo in forti difficoltà economiche

dovute al fatto che la distilleria di saké che conduce da sempre non riesce a reggere le concorrenze di altre lavorazioni tecnologicamente più avanzate. Ciò nonostante, cerca di far sposare la figlia minore (ancora una volta una Noriko) con un suo prescelto e di portare avanti una seconda vita – che non si può affatto permettere – con un'amante e una figlia illegittima. La difficoltà economica gli causerà ben due infarti, il secondo dei quali letale, e alla fine Noriko rifiuterà la proposta di



matrimonio per seguire l'uomo per il quale prova sentimenti autentici, ma questa decisione rimodellerà i tessuti affettivi con la sorella, Fumiko, creando sostanzialmente un principio di nuovo sistema familiare, privo dell'autorità paterna. L'immensa classe di Ozu gli permette di portare avanti questa idea filmica senza mai perdere quella leggerezza nel tocco, quello sguardo carico di umanità, che lo caratterizzano fin dagli esordi. Poco prima della lavorazione di questo lungometraggio, ci lascia una splendida dichiarazione della sua poetica: «Far emergere una tristezza dignitosa togliendo tutte le componenti drammatiche e non facendo piangere i protagonisti. Far sentire l'esistenza di ciò che chiamiamo 'vita' senza utilizzare avvenimenti particolari. Questo è ciò che ho provato in tutti i modi a mettere in scena»²². E all'interno di questa concezione ha trovato posto anche una dialettica tra sublimazione e armonia che nessun altro regista giapponese potrà mai sperare di eguagliare.

²² Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cit., p. 125.