

F A T A

*M* O R G A N A

---

quadrimestrale  
di cinema  
e visioni

---

50

ESTREMO  
ORIENTE

 LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE



F A T A  
*M* O R G A N A

---

quadrimestrale  
di cinema  
e visioni

---

50

ESTREMO  
ORIENTE

ANNO **XVI**  
N. **50**

MAGGIO  
AGOSTO  
**2023**

# FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

*Direttore* Roberto De Gaetano

*Comitato scientifico* Dudley Andrew, Raymond Bellour, Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa, Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn, Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

*Comitato direttivo* Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Massimiliano Coviello, Daniele Dottorini, Michele Guerra, Angela Maiello, Stefano Oliva, Bruno Roberti, Antonio Somaini, Luca Venzi, Dork Zabunyan

*Caporedattore* Alessandro Canadè

*Redazione* Daniela Angelucci, Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello, Caterina Martino (coordinamento), Pietro Masciullo, Alma Mileto, Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Francesco Zucconi

*Coordinamento segreteria di redazione* Marco Colacino

*Segreteria di redazione* Fabio Alcantara, Alessandro Calefati, Loredana Ciliberto, Rosa Alba De Meo, Deborah De Rosa, Francesca Pellegrino, Gioia Sili, Agnese Stefanelli, Nausica Tucci

*Direttore Responsabile* Walter Pellegrini

*Redazioni*

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Sapienza Università di Roma - Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali  
Università della Calabria - 87036 Rende (CS)

E-mail [fatamorgana.rivista@gmail.com](mailto:fatamorgana.rivista@gmail.com)

Sito internet [www.fatamorganaquadrimestrale.it](http://www.fatamorganaquadrimestrale.it)

*Amministrazione - Distribuzione*

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI  
Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza  
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672  
E-mail [info@pellegrinieditore.it](mailto:info@pellegrinieditore.it)  
Sito internet [www.pellegrinieditore.it](http://www.pellegrinieditore.it)

ISSN 1970-5786 - ISBN 979-12-205-0272-6

Stampato in Italia nel mese di settembre 2023

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00  
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti  
30 gg. prima della scadenza) Monte dei Paschi di Siena intestato a  
Luigi Pellegrini Editore SRL - IT82S010308880000001259627  
Pellegrini Editore - Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza  
Per l'abbonamento on line consultare il sito [www.pellegrinieditore.com](http://www.pellegrinieditore.com)

## SOMMARIO

### LE VISIONI E I DISCORSI

- 7 ***Il tempo del raccolto del grano*** di Yasujiro Ozu  
Dario Tomasi
- 19 ***Obaltan*** di Yu Hyun-mok  
Antoine Coppola
- 27 ***Cronache delle imprese dei ninja*** di Nagisa Oshima  
Gianluca Pulsoni
- 35 ***Lanterne rosse*** di Zhang Yimou  
Marco Dalla Gassa
- 49 ***Ghost in the Shell*** di Mamoru Oshii  
Marcello Ghilardi
- 55 ***Cure*** di Kurosawa Kiyoshi  
Giacomo Calorio
- 63 ***After Life*** di Hirokazu Kore'eda  
Samuel Antichi
- 69 ***Yi Yi*** di Edward Yang  
Pietro Masciullo
- 77 ***Millennium Mambo*** di Hou Hsiao-hsien  
Daniele Dottorini
- 89 ***A Snake of June*** di Shin'ya Tsukamoto  
Bruno Surace
- 97 ***YMCA Baseball Team*** di Hyeon-seok Kim  
Hye Seung Chung
- 107 ***La samaritana*** di Kim Ki-duk  
Andrea Bellavita

- 115 **2046 di Wong Kar-wai**  
Nathalie Bittinger
- 121 **Sakuran di Ninagawa Mika**  
Asuka Ozumi
- 129 **Madre di Bong Joon-ho**  
Fabio Alcantara
- 135 **Antiporno di Sion Sono**  
Alessandro Calefati
- 143 **Il lago delle oche selvatiche di Diao Yinan**  
Farah Polato

*IL PIÙ BEL FILM DELL'ESTREMO ORIENTE*

**Adriano Aprà, Luca Bandirali, Alberto Barbera, Carlo Chatrian, Pedro Costa, Roberto De Gaetano, Leonardo Di Costanzo, Massimo Fusillo, Amos Gitai, Emanuela Martini, Roy Menarini, Paolo Mereghetti, Amir Naderi, Giona A. Nazzaro, Bruno Roberti, Paul Schrader, Roberto Silvestri, Claire Simon, Shin'ya Tsukamoto, Wim Wenders**

- 173 *Indici di Fata Morgana*

# Il tempo del raccolto del grano di Yasujirō Ozu

Dario Tomasi

Realizzato fra *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949) e *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō monogatari*, 1953), unanimemente considerati fra i grandi capolavori di Ozu Yasujirō, e due dei suoi film più studiati, *Il tempo del raccolto del grano* (*Bakushū*, 1951) non ha forse goduto, almeno in Occidente<sup>1</sup>, dell'attenzione critica che avrebbe meritato, nonostante l'intensa presenza di diversi momenti e dispositivi di stile e messinscena che sono quelli che hanno reso grande il cinema del regista. *Il tempo del raccolto del grano* coniuga due motivi ricorrenti nell'opera di Ozu, quello della rappresentazione di una grande famiglia, che comprende almeno tre generazioni (di nonni, figli e nipoti), come è, ad esempio, per il già citato *Viaggio a Tokyo* e per il precedente *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* (*Toda-ke no kyōdai*, 1941), e quello relativo al matrimonio di una figlia, intorno a cui ruotava *Tarda primavera*, e che si riproporrà, tra gli altri, in *Fiori d'equinozio* (*Higanbana*, 1958) e in *Tardo autunno* (*Akibiyori*, 1960). In sostanza il film mette in scena «una famiglia multigenerazionale che viene frammentata dal matrimonio di Noriko, con i genitori che vanno a vivere lontano da Tokyo e il figlio maggiore che rimane con la moglie e i figli in un sobborgo di Tokyo, quando Noriko lascia la famiglia dopo il matrimonio»<sup>2</sup>.

Le considerazioni che seguono prenderanno in esame, prima, l'aspetto narrativo del film, il ruolo determinante dei punti di svolta e la sua strutturazione in tre atti, con una particolare attenzione alla dimensione opaca del personaggio di Noriko e, in una certa misura, dell'intero racconto, attraversato da numerose ellissi di elementi chiave della storia. Poi, su

---

<sup>1</sup> In Giappone, invece, il film ottenne il primo posto nella classifica dei migliori dieci film dell'anno, stilato dalla rivista "Kinema Junpō".

<sup>2</sup> M. F. Castro, *Vanished Men, Complex Women: Genre, Remembrance and Reform in Ozu's Postwar Film*, in *Ozu International. Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*, edited by W. Stein, M. DiPaolo, Bloomsbury Academic, New York-London 2015, p. 83.

aspetti più propriamente stilistici e centrali a tutta l'opera del regista, ci si soffermerà brevemente sulle caratteristiche dell'inquadratura (rifiuto di piani troppo ravvicinati, presenza di campi vuoti, ruolo delle entrate e delle uscite di campo, uso di spazi adiacenti) e sul ricorso alle figure parallele e ai movimenti all'unisono, sia a livello sincronico, sia a livello diacronico.

*Le logiche del racconto. Un intreccio matrimoniale*

Dal punto di vista della sua strutturazione narrativa, *Il tempo del raccolto del grano* si organizza intorno a due punti di svolta: il primo è quello dell'offerta di matrimonio a Noriko da parte di Manabe, di cui il capufficio Satake si fa mediatore; il secondo, invece, è il momento in cui Noriko dice a Yabe, che è disposta a sposarne, come questa desidererebbe, il figlio Kenkichi<sup>3</sup>. Le due scene giocano entrambe sulla possibilità di un matrimonio proposto a Noriko da un intermediario, in modo diretto nel primo caso e alluso nel secondo. La donna, che rimane evasiva a proposito di Manabe, si dichiara invece consenziente per quel che concerne Kenkichi. Nel loro ruolo di cerniera, le due scene strutturano il film in tre atti:

<b>Primo atto</b>	<b>Primo punto di svolta</b>	<b>Secondo atto</b>	<b>Secondo punto di svolta</b>	<b>Terzo atto</b>
Frequenti allusioni al matrimonio e al fatto che Noriko, data la sua età, si dovrebbe sposare.	Satake propone a Noriko di sposare Manabe, un funzionario benestante.	Diversi tentativi da parte dei familiari e degli amici di comprendere i sentimenti di Noriko verso Manabe.	Tami dice a Noriko che le sarebbe piaciuto se lei ne avesse sposato il figlio Kenkichi. Noriko dice di essere disposta a farlo.	I familiari di Noriko accettano a fatica la decisione di questa di sposare l'umile Kenkichi invece del ricco Manabe.

In modo implicito, quasi surrettizio, senza cioè che lo spettatore sia in grado di coglierne il senso, se non dopo aver visto per intero il film, il primo rinvio al matrimonio di Noriko avviene nel corso della terza scena del primo atto, dopo la presentazione di tutti i membri della famiglia Mamiya. Si tratta, come si è detto, di un'indicazione celata che ha luogo nella stazione

---

<sup>3</sup> Un'interessante e recente lettura di questa scena è quella proposta dal regista premiato con l'Oscar, Hamaguchi Ryūsuke in *Anpan! Haruko Sugimura dans Été précoce*, in "Cahiers du cinéma", n. 782 (2022), pp. 24-28.

di Kita-Kamakura, dove casualmente si incontrano la stessa Noriko e il suo vicino di casa Kenkichi, l'uomo che alla fine del film la donna sposerà. Se da una parte, su un piano indiziario, Kenkichi è così introdotto nel film come il primo personaggio che non appartiene alla famiglia di Noriko, dall'altra, nulla nell'agire di Noriko, e soprattutto in quello di Kenkichi che, vuoi per timidezza, vuoi per ritegno, dopo un paio di frasi di circostanza, riprende, come indifferente alla donna, la lettura del suo libro. Niente, dunque, sembra rinviare a un possibile *romance*, fra i due. Eppure, sono già lì, insieme, sullo schermo, l'una a fianco dell'altro.

In quasi tutte le scene successive dell'atto inaugurale, i rinvii al matrimonio, in generale, e a quello di Noriko, in particolare, si fanno espliciti. Da una parte ci sono gli episodi della protagonista con l'amica Ayako, dall'altra quelli con i suoi familiari. Con Ayako si parla, in una prima scena, dell'imminente matrimonio dell'amica Chieko, mentre Noriko e la stessa Ayako, che ancora non si sono sposate, vengono proprio per questo definite come degli «avanzi». In un secondo passaggio, le due donne sono con un'altra loro amica, che si riconcilia telefonicamente col marito con cui aveva litigato, il loro dialogo verte sull'idea del matrimonio perfetto e gioca a contrapporre la donna sposata alle due nubili. Nelle scene con Ayako, si parla così del matrimonio in generale, e in particolare quello di altre donne sue amiche, mentre in quelle coi familiari, il discorso sul matrimonio verte esplicitamente su Noriko. In un caso è il fratello Kōichi, che, quasi adirato per le posizioni un po' "femministe" della sorella, sbotta in un «Non c'è da stupirsi che tu non ti sia ancora sposata». Parole cui Noriko reagisce con una certa fierezza, replicando: «Non è che non possa, non voglio. Posso farlo quando mi pare». In altri due casi, Noriko è con l'anziano zio proveniente da Yamato, venuto in visita a Kamakura per qualche giorno. In entrambe le scene lo zio, dall'udito un po' duro e che difetta di memoria, chiede alla nipote l'età. Quando questa risponde dicendogli che ha ventotto anni, il padre Shūkichi, la prima volta, e lo zio, la seconda, commentano che sarebbe ora che si sposasse. Se, nella prima occasione, Noriko lascia ridendo i suoi interlocutori, nella seconda si diverte a chiedere allo zio se questi non conosca uno scapolo ricco che la lasci divertire per tutta la vita (cosa che è poi l'esatto contrario di ciò che farà). Interessante notare come questa seconda scena, che si svolge sotto la statua del Grande Buddha di Kamakura e i cui dialoghi vertono in buona parte sul matrimonio di Noriko, comprenda il "casuale" incontro con Tami, la madre di Kenkichi a passeggio con la nipotina (la figlia che l'uomo, ora vedovo, ha avuto dalla prima moglie). Per la seconda volta, dopo l'incontro alla stazione, i due personaggi vengono così correlati fra loro, la prima con Kenkichi *in presentia*, la seconda con questi alluso dalla madre e dalla figlia.

Dopo il primo punto di svolta, quello dell'offerta di matrimonio di Satake, il secondo atto del film, non verte più, con un evidente restringimento di campo narrativo, sul vago legame fra Noriko e l'eventualità che questa si sposi, ma sulla concreta possibilità di matrimonio con l'uomo che le si è offerto, attraverso una serie di espliciti riferimenti che, inizialmente, hanno il compito di informare i familiari di Noriko dell'accaduto. Nella scena immediatamente successiva all'offerta, è la stessa Noriko a dare la notizia alla cognata Fumiko. In quella che viene subito dopo, è la madre di Ayako a comunicare all'ancora ignaro Kōichi, ciò che è accaduto. Rientrato a casa, l'uomo ne parla brevemente con la moglie Fumiko, mentre – in ellissi – Noriko si trova al matrimonio di Chieko, e poi, a sua volta, ne informa il padre Shūkichi. Dopo una scena di alleggerimento, dove in un bar di stile occidentale Noriko e Ayako battibeccano sul matrimonio con le amiche sposate, l'intreccio del film si sviluppa lungo due linee: da una parte le indagini su Manabe, al fine di comprendere se si tratti di un buon partito e dell'uomo giusto per Noriko, dall'altra, e soprattutto, il tentativo di capire che cosa Noriko davvero pensi dell'offerta fattale. Il primo dei due percorsi si avvia già nel citato dialogo fra Kōichi e la moglie, quando alle domande dell'uomo, la donna risponde che Manabe è di «buona famiglia», e prosegue in una serie di brevi passaggi in cui sempre Kōichi chiede a qualcuno di raccogliere informazioni sul pretendente e ne comunica i positivi esiti alla moglie o alla madre. Il secondo percorso vede ancora Kōichi protagonista, coi suoi tentativi di far sì che la moglie chieda a Noriko quali siano i suoi sentimenti verso il pretendente. Una domanda che si pongono anche, senza trovare risposta, l'amica Ayako e il capufficio Satake.

Dopo il secondo punto di svolta, in cui Noriko accetta quella che di fatto è la proposta di matrimonio che Tami avanza a riguardo del figlio Kenkichi, il terzo atto del film verterà soprattutto sul disappunto dei Mamiya, i familiari di Noriko, per la scelta indipendente della donna, sul loro interrogarsi a proposito delle ragioni che l'hanno spinta a prenderla, e, almeno in parte, sul futuro che l'attende con Kenkichi, lontano da Tōkyō e senza particolari agi (al contrario di ciò che invece sarebbe accaduto col ricco Manabe). Momento culminante del terzo atto è la scena sulla spiaggia di Noriko e la cognata Fumiko, una scena di riconciliazione e reciproca comprensione, su cui si avrà modo di tornare.

### *L'ambigua Noriko: un personaggio opaco*

Al centro della vicenda de *Il tempo del raccolto del grano* c'è il personaggio di Noriko, interpretato da Hara Setsuko, la «musa» del regista,

«l'eterna vergine» del cinema giapponese<sup>4</sup>, presenza costante nel cinema di Ozu (almeno assieme a quelle di Ryū Chishū, qui nei panni di Kōichi, e Sugimura Haruko, nelle vesti di Tami, la madre di Kenkichi). Tratto fondamentale, e squisitamente alla Ozu, di Noriko è la sua evasività, che ne fa, in sostanza, un personaggio opaco, difficilmente decifrabile, e che in questo senso, devia, come nota David Bordwell, dalle procedure e dalle norme che dominano il cinema classico hollywoodiano<sup>5</sup>. Lo stesso Ozu, del resto, ricordando la lavorazione del film, ci tenne a precisare come cercò «di non raccontare ogni cosa esaustivamente, e di lasciare qua e là un qualcosa di indefinito»<sup>6</sup>.

«È vaga», dice di lei il fratello Kōichi. «Non la capisco proprio [...]». È strana», aggiunge dal canto suo il capufficio Satake. Nessuno riesce a comprendere, e meno di tutti lo spettatore, cosa davvero questa pensi del matrimonio che le è stato offerto. Ogni qualvolta il problema le è posto, la donna trova il modo di non rispondere in modo chiaro. Quando è messa alle strette, Noriko reagisce fuggendo. Si vedano, ad esempio, due scene con Satake: la prima è quella dell'offerta di matrimonio, che si chiude bruscamente quando Noriko, in evidente imbarazzo, dice di dover correre via a causa di un impegno; la seconda è quella del commiato definitivo fra i due, prima della partenza della donna, in cui quando l'uomo le chiede di pranzare insieme, questa, nei suoi soliti modi evasivi, «dove c'è tutto salvo un enunciato chiaro e netto»<sup>7</sup>, gli fa capire che non può, come fosse timorosa del confronto che potrebbe seguirne.

Pur rispettosa della tradizione, Noriko è anche un personaggio indipendente, che non si sottomette ai voleri, o perlomeno alle perplessità, dei suoi familiari: «Agendo d'impulso e decidendo senza consultarsi, rifiuta alla sua famiglia il diritto di partecipare alla scelta del marito»<sup>8</sup>. «Ha deciso da sé», è costretto ad ammettere Kōichi, consapevole che non c'è più «tempo per fermarla». Un'indipendenza che agli occhi del fratello, fa della protagonista «una piantagrane»: come non può non apparirgli un personaggio femminile che di fatto esercita «una critica all'autorità maschile

---

<sup>4</sup> Su Hara Setsuko si può leggere, C. Bertolé, *La vergine eterna: Breve storia di Hara Setsuko, musa di Ozu*, Bietti, Milano 2020, pp. 1-82.

<sup>5</sup> Cfr. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988, p. 318.

<sup>6</sup> Y. Ozu in F. Piccolo, H. Yagi (a cura di), *Scritti sul cinema*, Donzelli Editore, Roma 2016, p. 121.

<sup>7</sup> N. Azoulay, S. Toubiana, *Ozu et nous*, Arléa, Paris 2000, p. 27.

<sup>8</sup> D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, cit., p. 319.

nel Giappone del dopoguerra»<sup>9</sup>.

Tuttavia, anche le ragioni della scelta della donna che accetta di sposare Kenkichi, con cui di fatto manifesta la sua indipendenza, rimangono opache: «niente affatto giustificate dal corso del racconto»<sup>10</sup>. La scena con Tami ha quasi una dimensione epifanica, come se a lei si rivelasse all'improvviso qualcosa che le era sempre sfuggito. Cercando di giustificare l'accaduto dirà al fratello: «Quando ho parlato con Tami tutto mi è diventato chiaro. Ho all'improvviso capito cosa mi avrebbe fatto felice. Mi è parsa la cosa giusta». Più avanti, nel corso di una conversazione con Ayako, affermerà, quasi citando l'Edgar Allan Poe de *La lettera rubata*, di aver preso coscienza dei suoi sentimenti «per caso... è accaduto [...]. Come posso dire... Ecco, sai quando perdi le forbici, poi le trovi proprio davanti a te?»<sup>11</sup>.

L'ambiguità del personaggio, del resto, è evidenziata anche da questo dialogo, sottilmente ironico, fra l'amica Ayako e il capufficio Satake, che si interrogano, come già detto, sui sentimenti della donna verso Manabe:

Lui: «Potresti chiederglielo tu?»

Lei: «Io?»

Lui: «Non la capisco proprio».

Lei: «Capisco, cosa?».

Lui: «È attraente?»

Lei: «Pensi lo sia?»

Lui: «Qualche volta, sì, qualche volta, no. È strana. È sempre stata così?»

Lei: «Sì».

Lui: «Mai stata innamorata?»

Lei: «Ne dubito. A scuola le piaceva la Hepburn. Collezionava le sue figurine».

Lui: «Chi è la Hepburn?»

Lei: «Un'attrice americana».

Lui: «Una donna?»

Lei: «Sì».

---

<sup>9</sup> W. Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro. Histories of the Everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018, p. 161.

<sup>10</sup> S. Hasumi, *Yasujirō Ozu*, Cahiers du cinéma, Paris 1998, p. 43.

<sup>11</sup> Fra le vaghe ragioni che potrebbero aver spinto Noriko ad accettare il matrimonio con Kenkichi, c'è l'amicizia che questi aveva con il fratello di Noriko morto in guerra. Detto per inciso, l'opacità di Noriko, è anche quella di Kenkichi. Nemmeno di questo personaggio il film esplicita con chiarezza i sentimenti vissuti in rapporto al possibile matrimonio.

Lui: «È lesbica?»

Lei: «Ma no».

Lui: «Non mi avrebbe sorpreso. È strana».

Il personaggio di Noriko presenta almeno altri due tratti che ne fanno davvero un personaggio alla Ozu. Il primo di essi è quello relativo alla menzogna, che si manifesta nella scena in cui Yabe, la madre di Kenkichi, preoccupata della reazione dei familiari della donna dopo che questa ha accettato di sposarne il figlio, le chiede come essi abbiano reagito, e Noriko, appunto mentendo, risponde che sia i genitori, sia il fratello maggiore hanno dato la loro approvazione. Un mentire che è dettato dalla volontà di non turbare la madre di Kenkichi, segno di quella disponibilità verso l'altro – di quella ricerca d'armonia – che costituisce uno dei motivi forti del cinema del regista. L'altro tratto che contraddistingue Noriko, anch'esso assai caro a Ozu, è la sua disponibilità a una vita austera – che sembra quasi discendere del protagonista di *C'era un padre* (*Chichi ariki*, 1942) – come testimonia la scelta di sposare Kenkichi sapendo, come le dice l'amica Ayako, che ciò significherà «indossare pantaloni da lavoro». Perché (afferma la stessa Noriko): «Essere poveri non mi preoccupa come preoccupa altri. Io sto bene così».

Personaggio indipendente, opaco e ambiguo, che mente per il bene altrui e non si preoccupa della povertà che l'aspetta, Noriko non attraversa il film con leggerezza ma, al contrario, con sofferenza, soprattutto per lo scontro che la sua scelta determina con i propri familiari, almeno sino alla riconciliazione finale, che avviene non perché accada qualcosa di nuovo, ma solo nel corso di quel tempo necessario affinché anche la ragioni dell'altro possano essere comprese, smettendo così di essere una ferita. La fatica di Noriko appare tutta proprio nel momento in cui le cose si sono messe a posto, nel corso dell'ultima cena, dopo che l'armonia coi genitori, il fratello e la cognata è tornata a regnare. Qui, come incapace di resistere, Noriko scappa ancora una volta via, prima in cucina, poi nella stanza al piano superiore, lasciandosi andare a quel pianto disperato, con cui si accomiata dal film e dagli spettatori.

Si può ancora notare come il carattere opaco del personaggio di Noriko, valga anche, da una certa prospettiva, per l'intera dimensione narrativa del film e per l'evidente presenza al suo interno di clamorose ellissi che celano più di un evento (su tutti il matrimonio di Noriko e Kenkichi, al posto del quale, nell'epilogo, è mostrato il corteo nuziale di una coppia sconosciuta attraversare i campi di grano di Yamato<sup>12</sup>, ma mancano all'appello anche la

---

<sup>12</sup> A proposito di questa scena, Hasumi nota come il corteo nuziale sia visto insieme dai

riconciliazione fra Noriko e la famiglia e il ritrovamento dei bambini dopo la loro fuga). Insieme a questi e altri eventi, è celato anche un personaggio chiave dell'intreccio, quel Manabe che Noriko dovrebbe sposare e che di fatto non appare mai (salvo inizialmente in una fotografia mentre gioca a golf, di cui però Fumiko si affretta subito a dire che «la faccia non si vede»). L'omissione di Manabe è resa poi evidente dalla scena del terzo atto in cui Ayako propone a Noriko di andare a spiare l'uomo di nascosto, là dove questi si trova. La macchina da presa precede, con un carrello, l'avvicinarsi delle amiche a Manabe – mentre i cauti e circospetti movimenti delle due sono accompagnati da un ironico motivetto con effetto *mickey mousing* – ma la scena si interrompe prima che Ayako e Noriko arrivino là dove si trova l'uomo.

### *Una questione di stile. Il lavoro sul piano*

*Il tempo del raccolto del grano*, come si potrebbe dire per ogni altro film del regista, esibisce molte delle peculiarità stilistiche care a Ozu. Limitandosi a prendere in esame le soluzioni più rilevanti sul piano espressivo, si possono innanzitutto esaminare le scelte concernenti la costruzione dell'inquadratura e l'organizzazione dello spazio all'interno del quadro. Il pudore stilistico di Ozu è evidente nel rifiuto del primo e del primissimo piano, cui mai fa ricorso, neanche nei momenti più “drammatici” dell'intreccio che riguardano Noriko, come accade per la “richiesta” di matrimonio da parte della madre di Kenkichi, i duri confronti col fratello Kōichi, la passeggiata sulla spiaggia insieme alla cognata, il pianto finale, dove il regista non va mai oltre la mezza figura o, al massimo, il mezzo primo piano dal petto in su.

Il ricorso alla posizione bassa della macchina da presa non ricorre solo negli interni in stile giapponese di casa Mamiya ma anche in quelli occidentali, come per l'ufficio di Noriko e le caffetterie. Frequenti i campi vuoti, a volte in funzione di dilatazione temporale, come conseguenza di un'uscita di campo o nell'attesa di un'entrata. Nell'incipit del film, che si svolge a casa Mamiya e ne introduce i diversi membri, il gioco delle entrate e delle uscite di campo dà vita a una sorta di balletto visivo, memore della famosa scena della “Buona notte” de *La regola del gioco* (*La Règle du jeu*, Renoir, 1939). Ai campi vuoti possono essere connessi anche i *pillow shot*, che inframmezzano una scena dando più tempo – una durata maggiore – ai

---

due nonni, esprimendo, attraverso questo sguardo parallelo, la «comunione di due esseri» (S. Hasumi, *Yasujirō Ozu*, cit., p. 157).

sentimenti che questa ha suscitato nei personaggi e nello spettatore, come accade per le soggettive di Shige, la nonna, sulle carpe volanti, e di Shūkichirō, il nonno, sulle nuvole, in due toccanti scene di rassegnazione che hanno a che vedere con la scomparsa del figlio mai più tornato dalla guerra. Non mancano poi diversi esempi di uso di spazi adiacenti, dove la macchina da presa è collocata in uno spazio limitrofo a quello in cui davvero si svolge la scena, come accade per le diverse inquadrature dedicate alla cucina di casa Mamiya, che spesso lo spettatore vede, senza quasi mai entrarci (con l'eccezione drammatica della scena in cui Noriko vi mangia da sola, senza che nessuno faccia eco al suo «Itadakimasu» [“Buon appetito”]).

### *Pose parallele e movimenti all'unisono*

Fra le caratteristiche più evidenti del cinema di Ozu ci sono le pose parallele e i movimenti all'unisono dei personaggi che, nella maggioranza dei casi, vogliono rendere iconica l'armonia e la vicinanza emotiva di coloro che sono così rappresentati. Classiche occorrenze di queste soluzioni sono, in questo film, le pose parallele del nonno e dello zio, di fronte al rotolo dipinto di Ike no Taiga, o il momento in cui, davanti alle affrante convinzioni di Noriko che cerca di spiegare la sua scelta, i familiari di questa abbassano contemporaneamente lo sguardo, in un evidente segno di impotente resa.

La scena dove, però, l'armonia fra i personaggi sembra meglio espressa su un piano visivo è quella della riconciliazione fra Noriko e Fumiko sulla spiaggia, che «si apre col piano introduttivo di una duna di sabbia e presenta il più stupefacente movimento di macchina della carriera di Ozu: un'ascesa perfettamente perpendicolare che rivela Noriko e Fumiko come due colonne quasi identiche in una distesa di sabbia increspata»<sup>13</sup>. Nel corso dell'episodio, le due donne, vestite allo stesso modo (camicetta bianca e lunga gonna grigia), compiono gli stessi gesti (camminare, sedersi, alzarsi, scendere verso il mare, salutarsi sollevando il braccio) e assumono identiche pose (Figura 1).

---

<sup>13</sup> D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, cit., p. 320. Secondo Donald Richie è questa l'unica volta che Ozu, in tutta la sua carriera, ha usato la gru (D. Richie, *Ozu*, University of California Press, Los Angeles-London 1974, p. 111).



*Figura 1*

In questa scena la resa armonica, attraverso il gioco delle pose parallele e dei movimenti simili, non avviene solo su un piano sincrono ma, attraverso il montaggio – un montaggio che, come proprio al regista, ricorre spesso a un uso dello spazio a 360° –, anche su quello diacronico. Che è, ad esempio, anche quel che accade nella scena in cui Noriko mangia da sola in cucina e l'apprensione vissuta dal fratello Kōichi e dalla cognata Fumiko, per le scelte della stessa protagonista, è espressa tramite lo stacco che unisce le mezze figure dei due, prima l'uno, poi l'altra, seduti a due diversi tavoli mentre entrambi con il pollice di una mano accarezzano le dita dell'altra.

Nella scena in cui Kōichi rimprovera, umiliandole, madre e moglie, per la loro preoccupazione su Manabe e la sua età, forse troppo avanzata per sposare Noriko, la contrizione delle due donne, per lo sgarbo appena subito, è espressa da uno stesso gesto, quello di raccogliere un panno steso sulla veranda, compiuto prima dalla madre, e poi dalla nuora (Figura 2).



Figura 2

Ma l'effetto di montaggio più intenso del film, per ciò che riguarda il gioco delle pose parallele e dei movimenti all'unisono, è quello, intersequenziale, che unisce la scena della festa di casa Mamiya a quella dei due anziani genitori nel parco. Qui, Ozu passa dall'inquadratura di Noriko e Ayako, che sedute a un tavolo portano alla bocca un bicchiere di aranciata, a quella dei due anziani, che, all'aperto, fanno la stessa cosa con del cibo. Ciò accade nel momento in cui entrambe le coppie ricordano con rimpianto il loro passato, quello degli anni di scuola per le due amiche, quello in cui i loro figli erano ancora piccoli per i due nonni. In gioco è la comune nostalgia per ciò che era e, ora, non è più (Figura 3).



Figura 3