

# Toshio Hosokawa musicista cinematografico

ROBERTO CALABRETTO

Università di Udine

Ancora agli inizi degli anni Sessanta, la musica per film del cinema giapponese appariva anacronistica e ben lontana dalle innovazioni, anche tecnologiche, che i compositori cinematografici europei da tempo avevano acquisito e applicato nelle loro colonne sonore. Joseph Anderson e Donald Richie, in quegli anni, scrivevano: «Fra tutte le arti e le tecniche, il suono è in Giappone la più arretrata. Un uso creativo della colonna sonora è praticamente sconosciuto, e la registrazione è incredibilmente scadente»<sup>1</sup>. I *Cahiers de doléance* vertevano, da un lato, sui ritmi di produzione che penalizzavano la bontà delle scelte in sede compositiva e, dall'altro, sull'assurda e anacronistica consuetudine di imitare la musica occidentale, con temi ispirati alle note pagine dei più acclamati esponenti della tradizione europea, come Johannes Brahms, Richard Wagner e Claude Debussy. Valga per tutti pensare a *Rashomon* di Akira Kurosawa (1950) che, com'è noto utilizza insistentemente il *Bolero* di Maurice Ravel, a *pendant* con i frequenti movimenti di macchina che «si configurano come un modello visivo che rinvia alla circolarità

---

<sup>1</sup> J. ANDERSON, D. L. RICHIE, *Il cinema giapponese*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 344. Questo breve paragrafo introduttivo è una rivisitazione del nostro, R. CALABRETTO, "La musica per film di Takemitsu", in: *Musica che affronta il silenzio. Scritti su Toru Takemitsu*, a cura di G. BORIO e L. GALLIANO, Pavia, Pavia University Press, 2010, pp. 77-102: 77-78.

stessa della narrazione, al suo ritornare più volte sugli stessi eventi e al suo aprirsi e chiudersi sotto la porta di Rashō»<sup>2</sup>.

Una *nouvelle vague* della musica per film giapponese ha iniziato a farsi strada con Fumio Hayasaka, Masaru Sato, Toshiro Mayuzumi e, soprattutto, Tōru Takemitsu che hanno iniziato a portare sullo schermo modalità compositive ben diverse, per certi versi simili a quelle che le avanguardie occidentali stavano sperimentando in quegli anni.

Ricorda Takehito Shimazu:

In February 1956, the concert Audition for Musique Concrete and Electronic Music was presented with the participation of members of Jikken-Kobo (Experimental Workshop). [...] Electronic music was now recognized by the Japanese people as a new field or style of music, aided by broadcasting and the mass media. Further developments in broadcasting techniques contributed to the advancement of electronic music, which resulted in the development of film music and sound effects<sup>3</sup>.

In un simile contesto, a distanza d'anni, Toshio Hosokawa è stato senza dubbio uno dei protagonisti di questo rinnovamento e, nonostante la sua esperienza con l'universo delle immagini in movimento sia stata sporadica e riconducibile a due collaborazioni, è lecito ritenerlo come uno dei musicisti maggiormente rappresentativi di questa *nouvelle vague* della musica per film giapponese.

## I. LA COLLABORAZIONE CON OGURI KŌHEI

Hosokawa ha legato il proprio nome a quello del regista Oguri Kōhei<sup>4</sup>, musicando due sue pellicole: *Shi no toge* (*L'aculeo della morte*, 1990), *Grand Prix du Jury* al Festival di Cannes (diretta da Bernardo Bertolucci) ex aequo con *Tilai* dell'afri-

---

<sup>2</sup> D. TOMASI, *Rashōmon*, in *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2004, <https://www.treccani.it/>; Sito consultato il 3 dicembre 2021.

<sup>3</sup> T. SHIMAZU, *The History of Electronic and Computer Music in Japan: significant Composers and Their Works* in: "Leonardo Music Journal", n. 4, 1994, p. 103.

<sup>4</sup> Qualche riferimento al cinema di Oguri si trova in A. JAKOBY, *Critical Handbook of Japanese Film Director: from the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Brudge Press, 2008; D. TOKYO, *A Hundred Years of Japanese Film: a Coincise History, with a Selective Geniale to Videos and DVD*, in: "Kodanska International", 2001, pp. 234-35; J. SHARP, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham - Toronto - Plymouth, The Scarecrow Press, 2011; L. C. EHRlich, *Water Flowing Underground: The Films of Oguri Kōhei*, in: "Japan Forum", n. IV/1, Avril 1992, pp. 147-162. Di particolare interesse, ai fini del nostro iter, i paragrafi dedicati a *Union whit Nature* in cui l'autrice ravvisa delle somiglianze con il cinema di Ozu; R. NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 273 («Oguri Kōhei ha realizzato pochi film, seppure tutti di un certo interesse e in quanto tali premiati in patria e all'estero»). In trent'anni di carriera, il regista ha girato solo cinque film. Oltre ai due musicati da Hosokawa, ricordiamo: *Doro no kawa* (*Muddy river*, 1981; *Kayako no tameni* (*For Kayako*, 1984) e *Umorigi* (*The buried forest*, 2005).

cano Idrissa Ouedraogo (1990), e *Nemuru otoko (L'uomo che dorme, 1996)*<sup>5</sup>. Nel tentativo di tratteggiare alcuni elementi chiave della sua poetica, in maniera sommaria in quanto meramente finalizzata agli scopi della nostra trattazione volta a esplorare l'apporto di Hosokawa, varrà la pena ricordare la predilezione di Oguri nei confronti del cinema non narrativo che comporta il primato della visione a scapito del semplice racconto. Una situazione che dischiude enormi possibilità alla musica.

Le immagini si rivolgono ai sensi e, rispetto alle parole, sono meno legate alla logica – ha detto il regista nel corso di un'intervista -. Molti bambini imparano inizialmente a esprimersi attraverso i libri illustrati. Mi spingerei a dire che interpretiamo il mondo attraverso le immagini prima che con le parole. Se le immagini sono così importanti per noi, dobbiamo fare molta attenzione nel trasferirle sullo schermo. In *Umorigi* le immagini che possiamo vedere e quelle che vogliamo vedere sono legate tra loro e di conseguenza un certo grado di astrazione era inevitabile<sup>6</sup>.

Il cinema di Oguri non ricorre al montaggio, quasi inesistente ma comunque irrilevante, e propone delle inquadrature fisse che traducono quiete, mancanza di azione e di movimento. L'abbandono del punto di vista umano, le cosiddette soggettive, porta Oguri a non servirsi della tradizionale dialettica campo – controcampo che implica contrapposizione fra i protagonisti di un film, mentre è propenso a racchiudere gli stessi, fianco a fianco, all'interno della medesima inquadratura e, soprattutto, a servirsi dei campi lunghi per filmare la natura e cogliere l'uomo al suo interno.

I racconti dei suoi film, spesso interpretati poeticamente come una sinfonia di immagini<sup>7</sup>, si muovono ciclicamente - per cui alcune, quasi fossero degli archetipi, cadenzano costantemente il 'racconto': l'acqua; le montagne; la luna; la

---

<sup>5</sup> La colonna sonora per il secondo gli varrà il premio della sezione musica al *Mainichi Film Concours*. Roberta Novielli commenta: «Ancora una volta, una pioggia di premi ha segnato la fortuna di questo film, tra una nuova conferma da parte del circuito Kinema Jumpō e alcuni riconoscimenti internazionali a Montreal e a Berlino» (R. NOVIELLI, op. cit., p. 274).

<sup>6</sup> Parole rilasciate dal regista in occasione della proiezione di *Umorigi* al 26° Torino Film Festival. Cfr. <https://www.torinofilmfest.org>; sito consultato il 23 Novembre 2011, «Sin dai Fratelli Lumière, il cinema cerca di farci credere che ciò che noi vediamo sullo schermo sia la realtà, ma un'immagine cinematografica non possiede che due dimensioni, mentre noi viviamo in un mondo a tre dimensioni. Eppure c'è una parte di verità in ciò che vediamo, alcune immagini sono molto vicine alla realtà, mentre altre sono solo fittizie: anche solo modificando l'illuminazione o le dimensioni della scenografia, l'immagine si può allontanare dalla realtà. Per me, le immagini cinematografiche si definiscono veramente in questa dualità» (K. OGURI, *Umorigi. The Buried Forest*, in: "Cineforum", 446).

<sup>7</sup> «Film scholar Aaron Gerow calls *Sleeping Man* "an antidramatic symphony of images" that leaves behind the black-and-white realism of Oguri's first film *Muddy River (Doro no kawa, 1981)*. Gerow notes how the theme of sleep links Oguri's last two films. In *The Sting of Death (Shi no toge, 1991)*, as the film closes, the emotionally disturbed wife prepares to undergo sleep therapy in an attempt to cure her illness» (L. C. EHRLICH, *Stillness in Motion: The Sleeping Man of Oguri Kohei*, in: "Journal of Religion & Film", n. III/1, Avril, 1999, p. 2).

ruota di un mulino che gira – in una costante oscillazione tra il momento realista e quello simbolico.

Un'inquadratura riprende per prima cosa la realtà, però questa realtà può in qualsiasi momento attuare uno scarto verso la poesia e quindi verso il simbolico. Ciò che viene ripreso può fluttuare tra il realistico e il simbolico: tale oscillazione è l'oggetto dei miei film, è ciò che mi interessa raccontare. Nel momento in cui un film vira verso il simbolico, viene meno l'esigenza dei dialoghi e il film si basa sempre meno sulla storia [...]. Ormai il problema non è il tema che si tratta ma il modo di rappresentarlo<sup>8</sup>.

Un seguito di situazioni che ricordano lo stile parametrico che David Bordwell sintetizza con queste parole:

Parametric narration establishes a distinctive intrinsic norm, often involving an unusually limited range of stylistic options. It develops this norm in additive fashion. Style thus enters into shifting relations, dominant or subordinate, with the syuzhet [plot]. The spectator is cued to construct a prominent stylistic norm, recognizing style as motivated neither realistically nor compositionally nor transtextually. The viewer must also form assumptions and hypotheses about the stylistic development of the film<sup>9</sup>.

Proprio queste situazioni, che agiscono alla base della poetica cinematografica di Oguri, si coniugano perfettamente con la musica di Hosokawa.

## 2. I PAESAGGI SONORI DI HOSOKAWA

Le colonne sonore di Hosokawa possono ben essere definite come dei paesaggi sonori<sup>10</sup>, accezione oggi ampiamente e talvolta a torto utilizzata negli studi musicali

---

<sup>8</sup> Oguri, in B. BIONDI, *Kôhei Oguri e il cinema come oscillazione*, in "Il Pickwick.it", 2 marzo 2021, <http://www.ilpickwick.it/>; sito consultato il 23 Novembre 2021.

<sup>9</sup> D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 288-289.

<sup>10</sup> Paesaggio sonoro come «campo di studio acustico», stando alla celebre definizione di Murray Shafer, che scrive: «l'ambiente dei suoni. tecnicamente, qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca. il termine può applicarsi tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte, quali le composizioni musicali o i montaggi e missaggi di nastri magnetici, in particolare quando vengono considerati come parte dell'ambiente», per cui, nel nostro caso, l'universo sonoro che accompagna una proiezione cinematografica (M. SHAFER, *The Tuning of the World*, trad. di N. Ala, Milano, Unicopli, 1985, p. 372). Cfr. anche P. TAGG, *Leggere i suoni. Saggio sul paesaggio sonoro e la musica, la conoscenza, la società*, in "Musica Realtà", n. IX, 25, aprile 1988, pp. 145-160; M. BULL, L. BACK (a cura di), *The Auditory Culture Reader*, trad. di F. Fabbri, A. Gallone, *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Milano, il Saggiatore, 2008; J. IGES, *Un approccio alla storia del paesaggio sonoro*, in: "Musica Realtà", n. XXII, 65, luglio 2001, pp. 55-65. In questo articolo, l'autore esordisce con la seguente affermazione: «Per parlare delle origini dell'interesse artistico verso i suoni dell'ambiente, al di là dei descrittivismi strumentali di certa musica barocca o romantica, occorre risalire

cinematografici, in cui la musica strumentale – che prevede un ampio utilizzo degli archi - tende la mano alla musica elettronica, alle voci e ai rumori all'interno di un insieme organico per cui ogni elemento contribuisce a creare l'insieme relazionandosi con l'altro<sup>11</sup>. Memore, indirettamente, della lezione di Takemitsu per cui ogni singolo suono può divenire musica per film<sup>12</sup>, Hosokawa da vita a paesaggi sonori cinematografici di grande interesse in cui il momento della post produzione è fondamentale.

Da questo punto di vista, come ben scrive Walter-Wolfgang Sparrer, a lui «interessa il rapporto fra (nuovi) suoni e voci esperibili in natura (come il canto delle cicale), che egli esperisce come rumoroso *Dasein* sullo sfondo del silenzio»<sup>13</sup>, e una simile circostanza è riscontrabile in tutta la sua musica in cui, sempre seguendo Sparrer, la presenza del rumore «non è il risultato di uno straniamento o snaturamento dei suoni intonati prodotti in modo convenzionale (normalmente suonati), ma è l'espressione di una peculiare estetica giapponese, che Hosokawa ammirava in Takemitsu e che ha realizzato con sempre nuova coerenza nelle sue opere»<sup>14</sup>.

Una situazione che si addice perfettamente a un compositore cinematografico e che lo stesso Hosokawa interpreta nel migliore dei modi quando parla della maniera con cui si rapporta all'ambiente sonoro a lui circostante: «Prendere semplicemente i suoni della natura così come sono, e utilizzarli per creare brani musicali... non ne ho avuto mai l'intenzione, nemmeno adesso. Il mio interesse è: come ascolto i suoni della natura?»<sup>15</sup>.

Allo stesso tempo, in questo paesaggio sonoro sono facilmente coglibili sedimentazioni dello spettralismo di Gérard Grisey, echi delle sperimentazioni di Tristan Murail e un'evidente filiazione dall'opera di Luigi Nono e Helmut Lachenmann, come avremo modo di vedere nei due esempi che prenderemo in esame. Il grande merito di Hosokawa è stato quello di aver portato queste istanze

---

agli albori delle tecnologie della registrazione dei segnali audio. E, in base alla personalità degli autori di maggior rilievo in questo campo, tale riferimento fa capo ai primi passi dell'arte radiofonica» (ivi, p. 55).

<sup>11</sup> «Credo che un compositore si formi soprattutto all'interno del suo *soundscape* [...] Non è che il suono abbia in sé un significato, è all'interno della relazione fra il luogo in cui nasce e la persona che è in quel luogo che il suono riacquista un'esistenza vivida e fondante» (L. GALLIANO, "Altri lavori cameristici", in: *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, a cura di L. Galliano, Roma, Auditorium [Rumori], 2013, p. 58).

<sup>12</sup> «Even a single sound can be film music», aveva detto il compositore nel corso di una conversazione con Charlotte Zwerin. Cfr. C. ZWERIN, *Music for the Movies: Toru Takemitsu*, DVD, Sony BMG, 1994.

<sup>13</sup> «Il che significa che i suoni del mondo naturale hanno esercitato, in modo sicuramente inconsapevole, un influsso decisivo e profondo sulla mia attività di compositore» (T. HOSOKAWA, "Dal profondo della terra. Musica e natura", in: *Lotus*, op. cit., p. 221).

<sup>14</sup> W. W. SPARRER, "L'opera di Toshio Hosokawa. Un'introduzione", ivi, pp. 29, 33.

<sup>15</sup> HOSOKAWA, "Dal profondo della terra. Musica e natura", op. cit, ivi, p. 222.

all'interno dell'universo cinematografico facendosi portatore di acquisizioni che non appartenevano a questa realtà.

### 3. L'UOMO CHE DORME

Hosokawa, come anticipavamo, compone le musiche per due film di Oguri. Iniziamo a prendere in considerazione *L'uomo che dorme*, l'opera del regista «più contemplativa e sensoriale, un film scarno e rigorosamente ascetico che si compone di pochissimi elementi e di una struttura semplicissima»<sup>16</sup>. La trama è ambientata all'interno di un villaggio ai bordi di un fiume in cui la vita scorre tranquillamente assecondando i ritmi dei cicli naturali. Protagonista è un uomo in coma, Takuij “l'uomo che dorme”, vegliato dalla madre e dagli amici che diviene il perno del racconto e attorno a cui si dispongono gli eventi della narrazione, ossia le visite che egli riceve nel corso delle giornate. Il racconto si dispone secondo uno schema poetico con un ritornello – il corpo di Takuij steso a letto attorno con le storie degli amici e parenti che vengono a trovarlo<sup>17</sup> - a cui si alternano le diverse strofe con le immagini del bosco, il manifestarsi della stagioni, lo scorrere del fiume, talvolta a contrasto con le immagini della modernizzazione, come quelle di strade e ponti. In una delle prime scene del film, invece, un amico di Takuij dice: «La scorsa notte ho sentito le montagne... I suoni, dice la gente, sono fatti dai tamburi delle montagne [...] All'improvviso ho avuto la sensazione che abbiano portato via Takuij nelle montagne». Molto poetica e suggestiva la scena con il vortice di polvere che comunica segretamente alla madre che l'anima del figlio ha abbandonato il suo corpo. Nel finale, in seguito a una rappresentazione di teatro *nō* perfettamente ambientata nel cuore della natura, il destino di due delle persone che visitavano quando Takuij dormiva cambia.

Con questo film, Oguri riporta il cinema alla percezione dello sguardo puro.

Il film sceglie l'ardua via della contemplazione visiva per cui la natura domina tutte le cose: nei suoi vari elementi, come nell'alternarsi delle stagioni o nel vento o nelle notti di luna, l'esistenza è scandita silenziosamente in ogni suo momento di passaggio. Nell'immagine dell'eterno ritorno, la cessazione dell'esistenza – piuttosto che una condizione di sconfitta del corpo o di separazione definitiva – equivale più semplicemente a un moto di passaggio da uno stato all'altro. In questo senso il film

---

<sup>16</sup> BIONDI, *Kōhei Oguri e il cinema come oscillazione*, op. cit.

<sup>17</sup> In merito a questa disposizione del corpo al centro della narrazione, scrive Antoine Barraud: «Que la logique des corps japonais influe sur la grammaire cinématographique même est une prise de conscience majeure chez Oguri qui, dès lors, se posera infiniment et profondément la question d'un cinéma “philosophiquement” japonais» (A. BARRAUD, “L'Homme qui dort”, in: *100 ans de cinéma japonais*, Fondation au Japon, Éditions de la Martinière, 2018, p. 184).

non ha nulla di ostico o difficoltoso ma si interroga sul senso profondo delle cose: essenziali e ineluttabili<sup>18</sup>.

Se, come sottolinea Roberta Novielli, al centro del film vi è l'opposizione fra la vita e la morte e, soprattutto, fra l'uomo e la natura, «dotata di una propria energia e in quanto tale capace di condizionare l'esistenza dei personaggi», proprio quest'ultima ispira molte scelte del regista<sup>19</sup>.

Toute narration est agrégat, éphémère construction, illusoire cohérence. L'homme qui dort, pas mort mais inconscient, est parcouru de sensations qu'il ne relie pas entre elles. Et l'homme qui dort n'est-il pas alors l'homme en ce qu'il est au plus près de la nature?<sup>20</sup>

Magistrale, da questo punto di vista, la scena notturna in un piccolo *cabaret*, inondato da una luce artificiale, in cui si sta esibendo una cantante. Un improvviso *blackout* 'ristabilisce' però la situazione e porta le persone a prendere consapevolezza di quanto accade al di là del loro spazio attraverso la finestra a cui la stessa cantante si avvicina per contemplare il chiarore della luna. E proprio in questa inquadratura si ristabilisce il giusto equilibrio per cui l'uomo guarda verso l'esterno perdendosi in esso<sup>21</sup>.



Kōhei Oguri, *L'uomo che dorme*

<sup>18</sup> BIONDI, op. cit.

<sup>19</sup> R. NOVIELLI, op. cit., pp. 271; 274.

<sup>20</sup> C. R. BLOUIN, *Un cinéaste entrevu : Kōhei Oguri*, in "24 images", n. 85, Winter 1996-97, p. 42.

<sup>21</sup> «Cette ode à la réunion des choses va s'appliquer à l'ensemble du film. Les maisons japonaises sont ainsi faites qu'extérieur et intérieur ne se délimitent pas par la pierre mais par des membranes qu'on ouvre et qui accueillent totalement le dehors et inversement» (BARRAUD, op. cit., p. 184).

Un'altra sequenza, in cui tre persone stanno parlando dietro a un tavolo in un ambiente chiuso, presenta una situazione sonora parimenti interessante. Il volume del suono, infatti, non riflette le differenze nella loro posizione rispetto alla telecamera. Ancora una volta, non si crea una contrapposizione data dai diversi punti di ascolto: le diverse persone sembrano appartenere a una medesima realtà indistinta.



Kōhei Oguri, *L'uomo che dorme*

A tal fine, il regista commenta:

Il n'existe pas [le conflit]. Notre habitude de «couper» au montage, ou dès le tournage, suggère l'inévitabilité de l'idée de conflit, mais en réalité, il n'y a pas d'un côté la nature, et nous de l'autre. J'ai essayé de rendre sensible le fait que nous sommes la Nature. La Nature n'est pas un objet. Notre manière de filmer — peut-être le fait même de filmer — en fait un objet. Quand la caméra bouge pour suivre le mouvement d'un personnage, la Nature devient décor, elle est privée de son existence propre. Mais si la caméra est fixe, si c'est le personnage qui sort du champ, alors la Nature a une existence propre. Filmer la Nature, c'est le plus difficile. Lentilles et perspective resserrent le point de vue, et ce point de vue étroit ne correspond-il pas à la petitesse de la taille humaine dans la Nature?<sup>22</sup>

Sulla base di queste premesse nascono anche le scelte musicali a cui il regista pensa sin dagli inizi del concepimento del film: «Je suis pris par la bande-son. Dès le début, bruit de l'eau: bientôt, à l'image, eau bouillante des bains, tourbillonnante de la rivière, vapeurs, brume, neige qui tombe, neige figée... Effet de

<sup>22</sup> BLOUIN, op. cit., p. 44.

montage? Propos dès le départ inscrit dans le scénario?»<sup>23</sup>. All'interno del film, i vari elementi naturali sono messi costantemente in dialogo con l'uomo: la madre di Takuji percepisce la morte del figlio dal soffio del vento, Kamimura, invece, realizza la scomparsa dell'amico grazie alla luna piena.

In un simile contesto, gli interventi di Hosokawa sono molto sobri e contenuti all'interno di alcuni episodi di pochi minuti: la musica si presenta quasi fosse un ritornello in determinati momenti del film, un ideale sipario in certi punti della narrazione, *a pendant* con la struttura ciclica del racconto. Non segue percorsi narrativi e non adempie alle tradizionali funzioni della musica cinematografica, come la sottolineatura, il commento e la contestualizzazione, allora in voga proponendo invece situazioni che invitano a ripensare il rapporto fra musica e immagine.

Dopo lo scorrimento dei titoli di testa, la musica appare per la prima volta al minuto 39' e per pochi secondi – alcune fasce sonore con strumenti ad arco – ad accompagnare le tipiche immagini del film: montagne, acqua e neve notturna con la luna. All'interno di interventi che si esauriscono nel giro di pochi secondi, Hosokawa 'gioca' su due elementi motivici che si presentano, quasi fossero brevi ritornelli con questa elementare alternanza: A-B-A-B-A-B // A-B  
Titoli di coda.

A titolo esemplificativo, basti pensare al poeticissimo piano sequenza in un bosco di betulle accarezzato dalla pioggia in cui Hosokawa dispone un tappeto di archi con dei forti riverberi che fanno *pendant* con le immagini. Ci troviamo di fronte a una nuova ricerca audiovisiva per cui il riverbero asseconda i tempi lunghi delle inquadrature divenendo quasi un organico risuonare della natura stessa.

#### 4. L'ACULEO DELLA MORTE

Nell'altro film, *L'aculeo della morte*, Hosokawa aveva messo in mostra ancor più delle sorprendenti situazioni sonore. La trama si basa su un dramma coniugale nel Giappone degli anni '50. Quando la protagonista, Miho, scopre il tradimento perpetrato da anni dal marito, decide di non servirlo più. Si crea così una situazione che porta i due coniugi a un allontanamento, in seguito ai loro continui diverbi anche in presenza dei figli con tentativi di suicidio, e a una vera e propria estraneazione dal mondo che li condurrà in una clinica dove la cura del sonno diventerà la loro unica drammatica possibilità di convivenza.

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 42.

Il film, tratto da un romanzo di Toshio Shimao nel genere dello *shishosetsu* (il racconto in prima persona delle esperienze vissute dall'autore), è un saggio di psicopatologia della vita coniugale, un film "sgradevole, ossessivo, monocorde con improvvise vampate di domestica violenza, subito riassorbite nella cupezza quotidiana". Maniacale nella descrizione rigorosamente geometrica di un rapporto alienato e nevrotico, simbolo di quei mutamenti della società giapponese (e del ruolo della donna) che Oguri testimonia con laido acume, il film si confronta con la fede cristiana dell'autore del romanzo (d'altra parte il titolo riprende un brano della *Lettera ai Corinzi* di San Paolo che recita: "Il pungiglione della morte è il peccato"). Se nel film precedente lo stile era classicamente lineare, qui il regista costruisce un racconto ellittico, astratto e sapientemente minimalista in cui si manifestano gli intenti simbolici del suo cinema, mantenendo una grande purezza formale che amplia il senso di soffocante orrore che domina i due protagonisti che testimoniano una sfiducia radicale nella pulsione di morte come luogo spirituale dell'assenza interiore: il vuoto<sup>24</sup>.

Un simile racconto ricorda il cinema di Nagisa Oshima, attraversato dalle relazioni di amore e morte all'interno di cerimoniali, ma anche quello di Ingmar Bergman in cui la coppia si rivela essere spesso un luogo di crudeltà fisica e psicologica, e un film di John Cassavettes, *Una moglie (A Woman Under the Influence, 1974)*, in cui una donna sprofonda nella follia.

Nel film di Oguri, le scene di pazzia pervadono la 'narrazione' intercalate da brevi quadri con immagini appartenenti alla natura. Le inquadrature sono statiche, quasi immobili, con una cura maniacale nell'allestimento delle loro componenti in cui prevale la simmetria. I movimenti di macchina, ancora una volta, sono quasi inesistenti. Le luci irreali, i colori rarefatti e le scenografie stilizzate enfatizzano la schizofrenia dei due protagonisti, con situazioni che ricordano alcuni momenti del cinema di Michelangelo Antonioni.

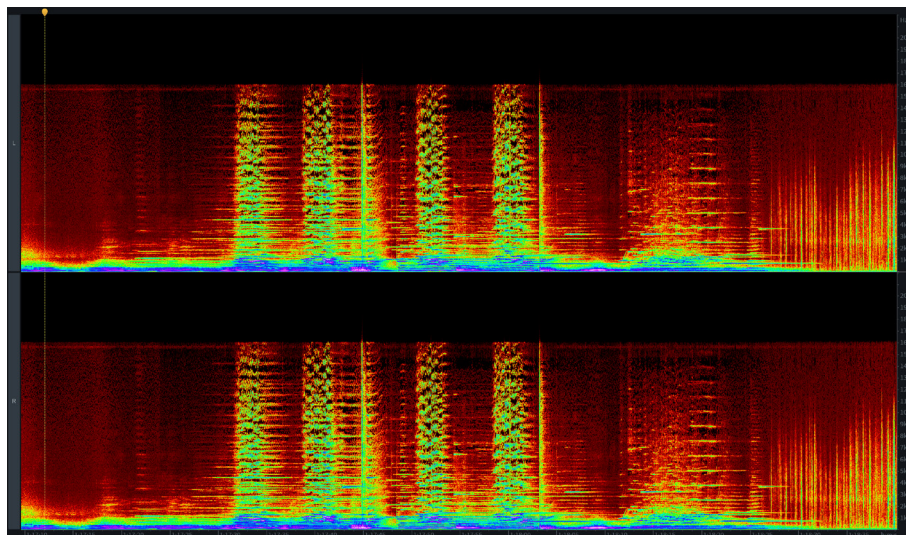
La musica accompagna le poche scene girate negli esterni, come quelle del fiume e della casa, con interessanti trame sonore create in post-produzione. Consideriamo alcuni momenti.

In una delle prime sequenze del film, vediamo un bellissimo paesaggio naturale con un fiume che scorre lentamente. Da una grotta viene poi trascinata una barca con un cavo di ferro. La colonna sonora propone di seguito queste situazioni:

- Rumore filtrato, con modalità che ricordano la musica di Nono e Lachenmann;
- Versi di uccelli e di cicale in evidenza: suoni manipolati, spezzettati a moduli da un filtro;
- Rumore della barca che esce, realizzato anche da una corda di contrabbasso;
- Voci.

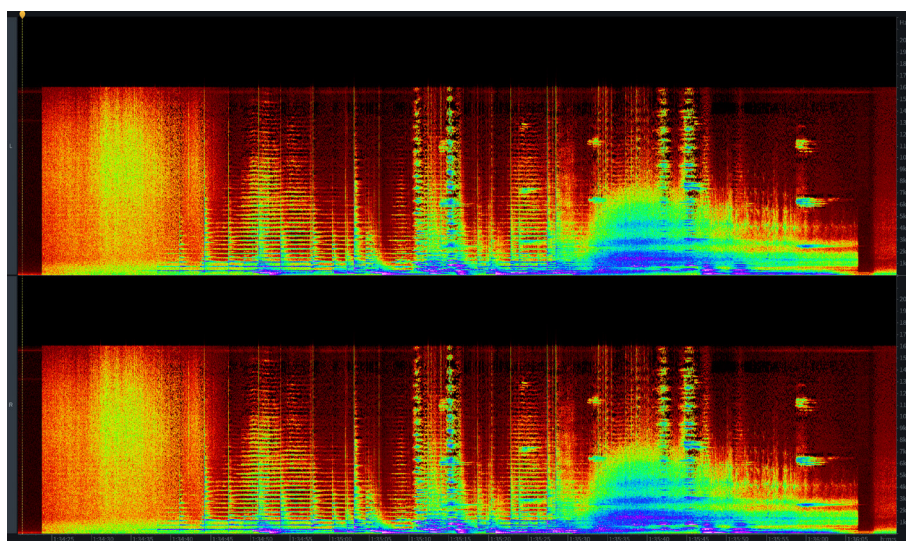
---

<sup>24</sup> BIONDI, op. cit.



Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 8'20"

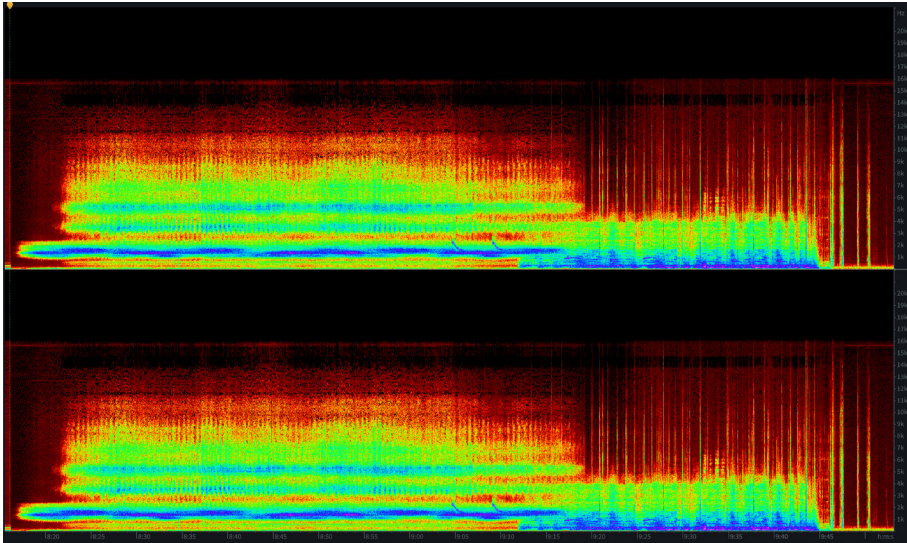
Poco più avanti, un piano sequenza coglie l'esterno della casa della coppia. Le immagini sono accompagnate da una serie di spettri modulari che ricordano quelli di Grisey da cui emerge una melodia.



Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 19'30"

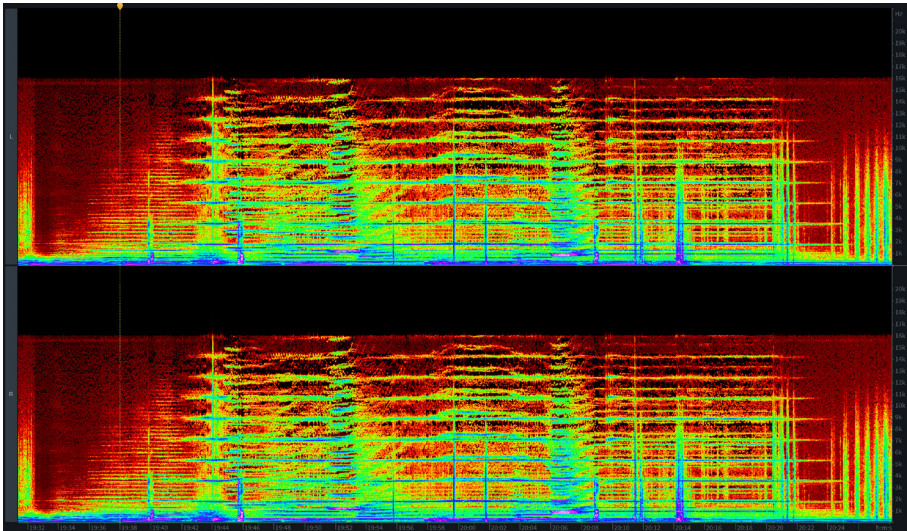
La presenza di Grisey, con dei glissandi in crescendo e una modulazione melodica che ben asseconda le esigenze del racconto, è ancora coglibile nella sequenza in

cui vediamo un paesaggio circostante, la casa della famiglia e la seguente inquadratura del padre in preghiera con le due figlie davanti ad una tomba.



Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 1h17'

In una delle scene finali, quando la famiglia cammina ai bordi del lago troviamo una situazione composite: i rumori ambientali divengono parte attiva della colonna sonora con un tappeto sonoro di rumore bianco e campanelli riverberati.



Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 1h34'

## 5. HOSOKAWA COMPOSITORE CINEMATOGRAFICO

Hosokawa non è sicuramente un compositore cinematografico, come abbiamo anticipato nelle prime battute di questa nostra riflessione. La sua esperienza nell'universo delle immagini in movimento si è limitata a poche collaborazioni con un solo regista in un arco di tempo limitato. Nonostante questo, dalle brevi analisi che abbiamo proposto nel corso di queste pagine è lecito dire che queste colonne sonore additano un nuovo statuto della musica cinematografica, in cui sapientemente confluiscono le proprie esperienze maturate a contatto con alcuni compositori europei, e del paesaggio sonoro *tout court*, proponendo nuove modalità nella dialettica audiovisiva. Da questo punto di vista, la sua musica rappresenta un modello che va al di là delle tendenze che si sono fatte strada sul finire del secolo scorso, come il minimalismo, e un superamento della figura del *suond designer* che egli sostituisce con una ricerca sonora maggiormente efficace per la nascita di un "cinema sensoriale" oggi quanto mai attuale.

## BIBLIOGRAFIA

BORIO G. E GALLIANO L. (a cura di)

- 2010 *Musica che affronta il silenzio. Scritti su Toru Takemitsu*, Pavia, Pavia University Press.

GALLIANO L. (a cura di)

- 2013 *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium [Rumori].

NOVELLI R.

- 2001 *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio.

RICHIE D. L.

- 1961 *Il cinema giapponese*, Milano, Feltrinelli.

SHIMIZU T.

- 1994 *The History of Electronic and Computer Music in Japan: significant Composers and Their Works* in: "Leonardo Music Journal", n. 4.