

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Un'assenza nel paesaggio Governamentalità e commodificazione in *A.K.A. Serial Killer*

Eugenio De Angelis

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In autumn 1968, Nagayama Norio killed four people and was dubbed 'the hand-gun serial killer' by the media. The following year a collective led by Adachi Masao shot the experimental documentary film *A.K.A. Serial Killer* on the subject, leading to a debate on the magazine *Eiga hihyō* about the approach they used, which would be called *fūkeiron*, 'landscape theory'. Starting from the Foucaultian concept of governmentality, the article explores how the film documents the transformations taking place in Japan at the end of the high-growth era, producing a critique of media representation of violence and documenting the progressive homogenisation and commodification of the landscape.

Keywords AKA Serial Killer. Adachi Masao. Documentary. Fūkeiron. Governmentality.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'opera e l'originalità del suo approccio – 3 Antispettacolarità come forma di resistenza – 4 Governamentalità: riconcettualizzare il potere statale attraverso il paesaggio – 5 Conclusione: oppressione e rivolta al paesaggio.

1 Introduzione

Uno dei casi di cronaca nera più celebri del Giappone post-bellico, anche a causa della rilevanza mediatica riservata al colpevole, è quello di Nagayama Norio. Tra l'ottobre e il novembre del 1968, mentre a Tōkyō e nel resto dell'arcipelago imperversano le proteste studentesche contro l'ANPO¹ e il Vietnam e a favore della restituzione di

1 Abbreviazione dell'originale *Nipponkoku to Amerika gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 (Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti e Giappone), firma-

Okinawa, il diciannovenne Nagayama uccide quattro persone, apparentemente senza motivo, utilizzando la stessa pistola, e per questo viene ribattezzato dalla stampa il 'serial killer della pistola' (*renzoku shasatsuma* 連続射殺摩).

Nagayama nasce nel 1949 ad Abashiri, in Hokkaidō, località che ospita una delle più importanti prigioni del Giappone. A cinque anni si trasferisce nella prefettura di Aomori con la famiglia, ma già a nove fugge di casa iniziando una vita nomadica che lo porterà a trasferirsi a Tōkyō nel 1965, ma non, come molti suoi coetanei dell'epoca, per frequentare l'università, bensì in cerca di lavoro. Negli anni dell'adolescenza vaga in varie città dello Honshū dove si divide tra occupazioni saltuarie, scuole serali, furti e tentativi di fuga dal Paese fino a quando, nell'ottobre del 1968, ruba una pistola nella base navale americana di Yokosuka. Tra l'11 ottobre e il 5 novembre, cambiando continuamente località, ucciderà due guardie della sicurezza e due tassisti. Viene catturato il 7 aprile del 1969 e il suo caso desta subito particolare attenzione in quanto considerato ancora un minore per la legge giapponese. I media lo descrivono come un violento privo d'emozioni e semianalfabeta, eleggendolo a simbolo di una gioventù sempre più alla deriva. In prigione però Nagayama studia e acquisisce una propria coscienza politica, diventando in breve tempo simbolo del sottoproletariato giapponese grazie alla pubblicazione di alcuni libri di successo, tra i quali il primo e il più famoso è *Muchi no namida* 無知の涙 (Lacrime di ignoranza, 1971), nel quale racconta la sua difficile infanzia. Nel 1979 riceve la condanna a morte che, dopo varie traversie giudiziarie, viene eseguita nel 1997.

La drammatizzazione più celebre della sua vicenda è senza dubbio quella realizzata da Shindō Kaneto con *Hadaka no jūkyūsai* 裸の十九歳 (Un diciannovenne nudo, conosciuto come *Live Today, Die Tomorrow*, 1970); tuttavia l'opera oggetto di questo articolo è un documentario sperimentale, *Ryakushō: renzoku shasatsuma* 略称: 連続社薩摩 (Soprannome: Serial killer della pistola, da qui in poi col suo titolo internazionale *A.K.A. Serial Killer*, 1969) realizzato pochi mesi dopo l'arresto di Nagayama, tra l'agosto e il novembre del 1969, da un collettivo di sei artisti guidati dal regista, sceneggiatore e teorico Adachi Masao e dal critico marxista Matsuda Masao, e composto da Sasaki Mamoru, Iwabuchi Susumu, Nonomura Masayuki e Yamazaki Yutaka. Nonostante il documentario venga realizzato a breve distanza dall'arresto, verrà proiettato pubblicamente solo nel 1975 perdendo parzialmente il senso di urgenza che lo animava. Tuttavia, nel lasso di tempo che intercorre tra la sua realizzazione e la sua presentazione, sulle pagine di riviste di critica cinematografica come *Eiga hihiyō* 映画批評

to al termine dell'occupazione americana nel 1952 che diventerà, in occasione del suo rinnovo nel 1960 e poi nel 1970, una delle cause principali dell'attivismo studentesco.

florisce il discorso su quello che viene definito *fūkeiron* 風景論, ovvero la 'teoria del paesaggio', sulla quale si basa il documentario e che viene formalizzata dai suoi autori e in particolare da Matsuda, direttore della rivista.

2 L'opera e l'originalità del suo approccio

La particolarità dell'opera, che dura poco meno di novanta minuti, è infatti quella di incentrarsi su un'assenza, quella di Nagayama stesso, in quanto né la sua figura, né la sua voce appaiono mai sullo schermo. La vicenda viene infatti narrata interamente attraverso le immagini dei paesaggi che il ragazzo si suppone abbia visto durante i suoi numerosi spostamenti per il Giappone, il quale diventa, secondo Adachi stesso, «a layering of postcardlike landscapes of the places he had been» (Adachi in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 235). A queste immagini gli autori aggiungono solo due intertitoli, all'inizio e alla fine del film, e una sparuta narrazione in *voiceover* che racconta in maniera atona e neutrale alcuni *fatti* della vita del ragazzo, evitando qualsiasi tipo di giudizio. Altra particolarità è rappresentata dalla totale assenza di suoni o dialoghi diegetici, sostituiti da un tappeto musicale costante a fungere da commentario, grazie a una colonna sonora *free jazz* - realizzata dal batterista Togashi Masahiko e dal sassofonista Takagi Mototeru - che crea un effetto straniante e un senso di distanziamento dalle immagini, acuito ulteriormente dalla scarsa presenza di figure umane nelle inquadrature.

Pur trattandosi di un film costituito interamente da paesaggi, questi non sono il focus dell'opera per il loro valore scenico, le immagini non sono estetizzanti e i luoghi ripresi non rientrano nell'iconografia giapponese tradizionale. La composizione dell'inquadratura, pur rispettando di solito una certa simmetria, non vuole mettere in risalto la bellezza paesaggistica del Giappone rurale o la caotica vitalità delle metropoli. Si tratta infatti di immagini 'grezze', prese letteralmente dalla strada, anche perché girate in totale clandestinità, con un budget inferiore ai dieci milioni di yen² e con una cinepresa a 35 mm che alterna riprese fisse ad altre in movimento, solitamente delle carrellate laterali.

Tale approccio, che ricorda per certi versi gli esperimenti coevi di Jean-Luc Godard³ o l'opera del più recente James Benning (cf. Ross 2015), certamente non sorprende in un periodo in cui la cosiddetta

² All'epoca le major investivano mediamente tra i quaranta e i cinquanta milioni di yen per film.

³ Di cui tuttavia il collettivo non era a conoscenza all'epoca (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 74).

Nūberu bāgu ヌーベルバーク (Nouvelle Vague) giapponese era al suo apice e il documentario stesso stava vivendo un forte rinnovamento grazie a personalità come Ogawa Shinsuke e Tsuchimoto Noriaki con le loro serie su Sanrizuka e Minamata. *A.K.A. Serial Killer* però si colloca al di fuori di questo circuito⁴ e anzi rappresenta in qualche modo una critica e un approccio antitetico rispetto a quello dei due documentaristi summenzionati. Ogawa e Tsuchimoto punteranno infatti le loro cineprese verso le persone arrivando, dopo anni di stretti rapporti interpersonali, a far coincidere la loro prospettiva con quella del *taishō* 対象, il soggetto ripreso (cf. Nornes 2007). *A.K.A. Serial Killer*, invece, si muove su coordinate opposte, rigetta il contatto umano diretto e soprattutto va contro quella drammatizzazione delle immagini che John Grierson, grande teorico del documentario, pensava fosse il cuore del trattamento creativo che la non-fiction dovesse subire per non risultare meramente descrittiva (cf. Grierson 1966). L'opera di Adachi rifiuta qualsiasi spettacolarizzazione e il sensazionalismo tipico della televisione, negando al tempo stesso i codici dei documentari militanti dell'epoca per attuare una riflessione politica sul paesaggio. Lo spettatore è infatti in un certo qual modo 'esterno' alle immagini; non può empatizzare con esse perché queste non forniscono alcun appiglio emotivo. Oltre all'assenza di Nagayama, infatti, il documentario risalta anche per la mancanza di interviste e di scene riguardanti le vittime o la violenza perpetrata. Un simile approccio, basato su questa assenza e sulla predominanza del paesaggio, è stato elaborato dagli autori nell'ottica di perseguire due direttive principali: la prima è quella della critica ai media, che rientra nel più ampio discorso sul «cinema of actuality» teorizzato da Furuhata (2013) tipico di questa stagione cinematografica. L'altro è quello della politicizzazione del paesaggio che iscrive nella crescente omogeneizzazione del tessuto urbano giapponese il potere statale, ricollegandosi a quel concetto di 'governamentalità' elaborato inizialmente da Foucault nelle sue lezioni al College de France tra il 1977 e il 1978, attraverso il quale si tenterà di leggere l'opera in oggetto.

⁴ Tant'è che Nornes, nella sua storia del documentario giapponese, dedica all'opera solo una nota, trattando invece in maniera più estesa il successivo *Sekigun/PFLP*: *sekai sensō sengen* 赤軍/PFLP: 世界戦争宣言 (Armata Rossa/PFLP: dichiarazione di guerra mondiale, 1971), problematica prosecuzione della teoria del paesaggio realizzata da Adachi e Wakamatsu Kōji in forma di documentario di propaganda (Nornes 2007, 146-50).

3 Anti-spettacolarità come forma di resistenza

La critica alla spettacolarizzazione dei crimini e della violenza si inserisce in un decennio nel quale la copertura mediatica degli episodi di cronaca nera aveva toccato apici inediti grazie al periodo di rapida crescita economica del Paese e alla conseguente diffusione capillare della televisione nelle case dei giapponesi (cf. Igarashi 2021). Le truppe televisive avevano così avuto modo di documentare il decennio di militanza politica più turbolento del dopoguerra, con dimostrazioni e proteste spesso sfociate in episodi di violenza tra polizia e manifestanti (cf. Andrews 2016). Eleggere dunque Nagayama a simbolo di una generazione ribelle che si nascondeva dietro alla militanza solo per sfogare una violenza brutale e insensata non prendeva in considerazione il fatto che, per quanto appartenente alla stessa generazione dei manifestanti, Nagayama non era né uno studente, né possedeva una coscienza politica. Tuttavia tale narrazione veniva rafforzata dalla dicotomia tra periferia e centro – simboleggiato da Tōkyō e in secondo luogo da Kyōto – tipica del periodo. Nagayama aveva infatti trascorso la sua infanzia in zone rurali e senza prospettive come Hokkaidō e Aomori, portando nei centri culturali ed economici del Paese violenza e disordine, esattamente come i migliaia di giovani divenuti militanti che si muovevano dalle campagne alle città per frequentare le università. Questa lettura viene però problematizzata dal documentario, nel primo dei livelli che riveste la politicizzazione del paesaggio in quanto, negli anni precedenti ai delitti, Nagayama si sposta costantemente, passando per Utsunomiya, Ōsaka, Moriguchi, Kawasaki per poi fare più volte ritorno a Tōkyō. Non è dunque possibile applicare una netta divisione tra spazi urbani e rurali, a maggior ragione perché, come si vedrà in seguito, il nomadismo di Nagayama si riflette in un paesaggio giapponese che proprio in questo periodo va verso una sempre maggiore omogeneizzazione. Come nota Matsuda, dunque, è inutile creare una falsa dicotomia tra centro e periferia, in quanto «the logic of Japanese imperialism or Japanese capitalism has painted over everything so that it appears only as a homogeneous landscape» (Matsuda in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 234).

La narrativa costruita attorno al suo 'personaggio' su quotidiani e televisioni, ovvero quella di un ragazzo cresciuto in estrema povertà, in una famiglia disfunzionale e portato naturalmente alla violenza dalla mancanza di istruzione e di figure di controllo (Furuhata 2013, 116-17), segue poi sinistramente quella che – se si eccettua la componente razziale – era stata riservata per descrivere gli *zainichi* 在日.⁵ Que-

⁵ Coreani residenti in Giappone in seguito alla colonizzazione della Corea di inizio Novecento. Ci si riferisce con questo termine anche alle seguenti generazioni, nate in Giappone, ma per decenni trattate come cittadini di seconda classe.

sta minoranza etnica era stata portata negativamente alla ribalta della cronaca nera da episodi come il *Komatsugawa jiken* (1958) e il *Sumatakyō jiken* (1968), per il quale lo stesso Adachi si era mobilitato in prima persona e la cui rappresentazione fondamentalmente razzista nei media era stata oggetto della satira di Ōshima in *Kōshikei 絞死刑* (L'impiccagione, 1968) (De Angelis 2018, 115-19). Tale rappresentazione era utile a rafforzare lo stereotipo razziale nell'opinione pubblica e si basava proprio sugli stessi concetti di povertà, contesti familiari disagiati e criminalità associati anche a Nagayama. La critica al sensazionalismo di quotidiani e televisioni nel riportare questi avvenimenti - inquadrando narrative all'interno di cliché rassicuranti e privando i soggetti della propria voce - svela per di più una fascinazione morbosa per la violenza che arriverà al culmine nel 1972, con la diretta dei dieci giorni d'assedio alla baita di Asama.⁶ Tale fascinazione viene contrastata da *A.K.A. Serial Killer*, dove gli autori prendono una vera e propria «ethical stance» (Ross 2015, 264) giocando sul vuoto lasciato dal soggetto e dalle sue vittime e rifiutando quindi di drammatizzare la vicenda o di inserire un commento che possa influire sulla visione dello spettatore. A quest'ultimo viene dunque lasciata la possibilità di formare una propria opinione, stimolato attraverso una serie di paesaggi che spesso non hanno un focus preciso e non impongono quindi alcuna narrativa, permettendo allo sguardo di vagare libero all'interno delle inquadrature.

Tale approccio si applica anche quando si arriva a narrare il periodo degli omicidi, per il quale il *voiceover* si limita semplicemente a elencare le date e i luoghi dove sono avvenuti quelli che il narratore definisce 'incidenti' (*jiken* 事件). L'intertitolo finale rifiuta poi di collegare esplicitamente Nagayama ai delitti, riportando: «nell'autunno del 1968 vengono compiuti quattro omicidi utilizzando la stessa pistola. Nella primavera successiva un diciannovenne viene arrestato e soprannominato il 'serial killer della pistola'» [fig. 1]. La scelta di accostare queste due frasi senza legarle fra loro non vuole essere un modo per scagionare Nagayama quanto, ancora una volta, permettere allo spettatore di formare una propria visione dell'accaduto con il minimo grado di interferenza possibile, tant'è che anche la violenza - e dunque la sua possibile spettacolarizzazione - è elimi-

⁶ *LaAsama sansō jiken* 浅間山荘事件 (19-28 febbraio 1972) vedrà i cinque membri rimanenti dell'Armata rossa unita (*Rengō sekigun* 連合赤軍) barricarsi per dieci giorni nella baita di Asama con un ostaggio. Assediati da oltre mille poliziotti - e centinaia di giornalisti - verranno catturati tutti, facendo prima registrare tre uccisioni. L'episodio, che poi porterà alla scoperta dei dodici membri dell'ARU brutalmente uccisi dai propri commilitoni, porrà simbolicamente fine alla stagione dell'impegno politico, oltre a diventare l'evento 'mediatico' più seguito nella storia della televisione giapponese (Furuhata 2013, 186).

nata dallo schermo.⁷ Le inquadrature, frontali e statiche soprattutto nella prima parte, «deflate all sense of sensation or drama in their composition by avoiding assigning centrality or points of focus an opportunity for contemplation as an alternative to representations in news media» (Ross 2015, 264) e seguono dunque la stessa strategia atta ad allontanare il dramma dalle immagini, in funzione di «explore a new way of conceptualising state power» (Furuhata 2013, 117).

4 **Governmentalità: riconcettualizzare il potere statale attraverso il paesaggio**

Questa riconcettualizzazione del potere statale viene resa in maniera esplicita dalle numerose immagini dedicate alla polizia e al *jieitai* 自衛隊 (corpo di auto-difesa giapponese) negli ultimi dieci minuti del documentario. La loro presenza è giustificata 'narrativamente' dall'ultimo spostamento – che coincide anche con l'ultimo *voiceover* – di Nagayama lungo l'arcipelago e riguarda il suo ritorno a Tōkyō nell'aprile del 1969, dopo aver recuperato la pistola precedentemente nascosta a Yokohama. Il 24 del mese si svolgerà infatti una imponente manifestazione, 'La giornata di Okinawa', riproposta nel documentario attraverso le immagini della 'Giornata internazionale contro la guerra' tenutasi il 21 ottobre dello stesso anno per protestare contro l'ANPO e la presenza americana a Okinawa, una delle più grandi dimostrazioni nella storia del Giappone (De Angelis 2018, 18). La rappresentazione stereotipata della militanza politica associata alla violenza giovanile può essere letta in controtuce in questa associazione tra la pistola di Nagayama e le proteste a Tōkyō, ma ancora una volta Adachi e Matsuda scelgono di evitare qualsiasi spettacolarizzazione e non rappresentano quest'ultime con le usuali immagini degli scontri tra manifestanti e polizia, ma attraverso gli avvisi affissi fuori dai negozi che annunciano la chiusura temporanea degli esercizi in occasione della manifestazione [fig. 2]. Le sequenze che seguono, dedicate alla polizia e alla *jieitai*, si collegano direttamente alla seconda direttiva sulla quale si muovono gli autori e rappresentano plasticamente il lascito più importante di A.K.A. *Serial Killer*, ovvero il *fūkeiron* che, con la sua politicizzazione del paesaggio, riesce a individuare alcuni importanti cambiamenti sociali in atto nel Giappone del periodo.

Bisogna ricordare infatti che il biennio 1969-70 è decisivo da molti punti di vista per la formazione della società e dell'identità giapponese.

⁷ Ci sono solo due rimandi, indiretti e visuali, agli omicidi: una lunga soggettiva all'interno di un taxi (due delle vittime erano tassisti) velocizzata in post produzione per dare la sensazione di una corsa folle e sfrenata, e uno dei rari effetti visivi del film, creato da veloci zoom in avanti che sembrano simulare la traiettoria delle pallottole nel tempio di Kyōto dove è avvenuto uno degli incidenti.

se contemporanea. Innanzitutto sancisce il fallimento del movimento studentesco con il secondo rinnovo dell'ANPO (e la sua successiva dissoluzione con l'*Asama sansō jiken*) e la definitiva legittimazione internazionale del Paese con la «techno-utopia» (Ōta, Westcott 2011, 18) dell'Expo 70 di Ōsaka, a cui si affiancano la campagna pubblicitaria Discover Japan⁸ che inviterà i giapponesi a riscoprire 'le proprie radici' nelle zone 'rurali' (cf. Ivy 1995) e un altro spartiacque simbolico come il suicidio di Mishima. A questi eventi si accompagna inoltre una riconfigurazione dello spazio urbano che porterà a rimodellare le città giapponesi sull'esempio di Tōkyō, in un processo di progressiva omogeneizzazione e commodificazione del paesaggio spinto dallo stesso Primo Ministro Tanaka Kakuei che lo aveva esplicitato nel suo *Nippon rettō kaizō ron* 日本列島改造論 (Piano per rimodellare l'arcipelago giapponese), pubblicato nel 1972 e scritto mentre era Ministro dell'industria (cf. Sorensen 2002, 228-55). Tali cambiamenti urbanistici includono una serie di iniziative che, come ha dimostrato efficacemente Furuhashi (2013, 196), avevano tra i loro obiettivi quello di ridurre gli spazi di protesta dei manifestanti e, allo stesso tempo, di creare un Giappone a misura di consumatore. Va in questo senso la creazione dei cosiddetti 'paradisi dei pedoni' (*hokōsha tengoku* 歩行者天国), aree pedonali pensate per l'emergente società consumistica dove erano vietate manifestazioni e performance, o i cambi di denominazione degli spazi urbani, come la celebre piazzetta ovest di Shinjuku fatta diventare un 'passaggio' per non permettere più assembramenti,⁹ o ancora la costruzione di marciapiedi in asfalto al posto di quelli di pietra per evitare, tra le altre cose, che venissero usate dai manifestanti. Queste sono tutte espressioni del potere statale, e non sorprende dunque che Matsuda e Ada-

⁸ Lanciata nell'ottobre 1970 per la Japanese National Railways dalla Dentsū è una delle campagne pubblicitarie più iconiche della storia del Giappone e viene promossa per rivitalizzare il turismo interno dopo il potenziamento delle linee ferroviarie in occasione dell'Expo 70. I viaggiatori, e in particolare le giovani donne single, vengono inviati a 'cercare se stessi' viaggiando nelle zone meno turistiche del Paese, rappresentate con elementi nostalgici come custodi di una purezza perduta (cf. Igarashi 2021, 131-9).

⁹ Tra il febbraio e il luglio del 1969 una eterogenea massa di giovani formata da gruppi di protesta contro la guerra in Vietnam, cantanti folk, militanti universitari, *fūten* 瘋癲 (sorta di hippie giapponesi), artisti e semplici curiosi si riunivano ogni sabato nella Piazza sotterranea dell'uscita Ovest della stazione di Shinjuku per discutere, cantare, ballare e confrontarsi, dando così origine al 'movimento' denominato *folk guerrilla*. Dopo alcuni sgomberi infruttuosi da parte della polizia, per evitare che i giovani continuassero a riunirsi, il 19 luglio, nottetempo, tutta la segnaletica della stazione viene cambiata, trasformando la 'Piazza sotterranea' (*chika hiroba* 地下広場) in 'Passaggio sotterraneo' (*chika tsurō* 地下通路), rendendo così proibito lo stazionamento nell'area e sancendo la fine del movimento (Sand 2013, 25-53).

chi - loro stessi attivisti negli anni Sessanta (e oltre) -¹⁰ individuino proprio nel paesaggio il 'nemico' da combattere.

In quest'ottica sembra appropriato riappropriarsi del concetto foucaultiano di governamentalità ovvero la capacità di uno stato, in una società di stampo neoliberale, di esercitare il suo potere in maniera indiretta attraverso tecniche e procedure che mirano al controllo della popolazione per mezzo dei principi della razionalità economica. Per Foucault:

L'obiettivo fondamentale della governamentalità saranno, perciò, i meccanismi di sicurezza e uno stato che abbia essenzialmente la funzione di garantire la sicurezza ai fenomeni naturali, ovvero i processi economici o i processi intrinseci alla popolazione. (Foucault 2005, 257)

Si tratta dunque di un tipo di controllo pervasivo ma invisibile che viene esplicitato in *A.K.A. Serial Killer* dall'insistenza sulle immagini di strade e mezzi di trasporto: autobus, navi, aerei, automobili e, soprattutto, treni riempiono il paesaggio del Giappone insieme alle stazioni che fanno da snodo naturale di merci e persone. Se da una parte questo serve a documentare la vita nomadica di Nagayama, dall'altro testimonia il controllo che lo Stato esercita sulle vie di commercio e d'informazione, in quanto le relazioni di potere in atto sono di natura «*profoundly economic*» (Furuhata 2013, 143). È per questo motivo che i paesaggi naturali sono quasi del tutto assenti,¹¹ anche quando la cinepresa si sposta in zone più rurali, sembra comunque mettere costantemente in risalto la crescente urbanizzazione e industrializzazione del Paese. Persino nella periferica Abashiri la natura è costantemente violata dai segni del commercio, a partire dalla primissima scena del documentario, una ripresa fissa di una casa di campagna 'bucata' improvvisamente dal passaggio di un treno [fig. 3], o in quella successiva, nella quale la visione del mare è ostruita dai pescherecci e dalla sterminata fila di carretti che aspettano di essere caricati di merci. Come si è già accennato, il treno è il simbolo più forte e ricorrente di questa modifica del paesaggio e non solo perché nel 1964 erano stati inaugurati gli *shinkansen* 新幹線, ma anche per la campagna Discover Japan del 1970 che, sfruttando la potenziata rete ferroviaria, invitava i giapponesi a viaggiare nelle zone rurali del paese in un plastico esempio di commodificazione del paesaggio. La riscoper-

10 Nel 1974 Adachi lascerà il Giappone e le sue attività cinematografiche per unirsi a Shigenobu Fusako e all'Armata rossa giapponese (*Nihon sekigun* 日本赤軍) in Medio Oriente, operando tra Palestina, Libano e Tunisia, dove rimarrà per circa venticinque anni. Imprigionato in Libano nel 1997, è stato poi estradato in Giappone (Adachi 2003).

11 Solo Aomori è marcata dal ricorso a immagini agresti e persino idilliache di girasoli e mele, quasi a evocare l'innocenza dell'infanzia.

ta delle radici autentiche della 'giapponesità' diventa un'esperienza da vendere in pacchetti turistici e anche quelle aree che fino ad allora era sfuggite all'omogeneizzazione vengono così incorporate nelle logiche di mercato, segnando «a new phase of Japan's capitalism» (Igarashi 2021, 131), nel quale il paesaggio viene 'consumato', paradossalmente, promuovendone proprie le sue proprietà immateriali.

La governamentalità viene impiegata dunque per permettere che i processi economici possano continuare inalterati, producendo così un controllo indiretto sulla quotidianità delle persone. Come la violenza del crimine è espunta dall'opera di Adachi e Matsuda, allo stesso tempo la violenza esercitata dal paesaggio non è quella della repressione esplicita, ma si trova

in the production of a tamed, conductible subjectivity which would naturally follow the regulatory order inscribed in the constitution of the everyday. (Bortolussi 2019, 153)

È la quotidianità quindi a essere addomesticata e mercificata. Questa commodificazione del paesaggio è testimoniata anche dalle molte riprese dedicate a cartelloni pubblicitari, negozi, grandi magazzini e cinema presenti nel documentario. Negli anni Settanta il Giappone diventa sempre più un paese di *chēnten* チェーン店 (chain store), catene di *konbini* コンビニ (convenience store), supermercati, farmacie o librerie che garantiscono la possibilità di trovare ovunque le stesse cose, mantenendo la quotidianità intatta ed elidendo la specificità dei luoghi, quando non viene essa stessa mercificata (con le edizioni regionali di un prodotto, le mascotte delle città, ecc...). Non è un caso quindi che l'altro elemento ricorrente, insieme ai mezzi di trasporto, siano gli *shōtengai* 商店 (shopping street) che si ripetono sempre uguali ovunque Nagayama vada [fig. 4].

5 Conclusione: oppressione e rivolta al paesaggio

L'omogeneità del paesaggio porta a un senso di oppressione che lo stesso Adachi ha provato mentre visitava i luoghi delle riprese, affermando:

L'impressione che ogni città fosse uguale a quella precedente non scompariva. [...] Realizai che questa era la fonte del nostro senso di soffocamento [...] Sentivo che forse fossero questi paesaggi soffocanti a essere i veri nemici di Nagayama. (Adachi 2003, 290)

È a questo punto che Matsuda (1973, 280) realizza di doversi concentrare sul paesaggio ed elaborare quello che diventerà il *fūkeiron* per rendere il senso di soffocamento che Nagayama deve aver pro-

vato quando, nei suoi costanti spostamenti, si trovava di fronte a un paesaggio omogeneo. Questa oppressione è ben espressa dalle immagini girate in interni di due minuscoli appartamenti nei quali il ragazzo dovrebbe aver soggiornato che, con le loro piccole finestre riprese dal basso, permettono di vedere solo uno spezzone uniforme di cielo [fig. 5].

Se c'è una cosa che accomuna davvero gli studenti militanti e Nagayama è, dunque, il desiderio di «tear up uniform landscapes» (Furuhata 2013, 139) e quindi di rivoltarsi al paesaggio della quotidianità. Se i manifestanti lo fanno costruendo barricate per le strade, occupando aree destinate ad altri scopi, marciando per la città – alterando di conseguenza la funzione e l'organizzazione degli spazi urbani, riconfigurandoli – Adachi immagina che Nagayama non spari a persone, bensì al paesaggio stesso (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 73). In questo modo gli autori spostano l'obiettivo dallo spettacolo della violenza alle condizioni che la permettono, ridisegnando così i nuovi confini del potere statale. Adachi e Matsuda, infatti, pur non fornendo nessuna spiegazione esplicita ai gesti di Nagayama, trovano in questa progressiva omogeneizzazione del paesaggio una delle cause scatenanti del comportamento criminale del ragazzo. Sovrapponendo i paesaggi che Nagayama ha visto a quello che riprendono con la cinepresa, i registi riescono a suggerire come l'essere diventato un criminale sia avvenuto per una corrispondenza diretta tra il suo stato psicologico e quello che i suoi occhi vedevano. (Adachi in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 235).

La governamentalità non agisce attraverso griglie visibili di comunicazione, bensì circostrive i suoi meccanismi di sicurezza in processi opachi, ma pervasivi (Burchell, Gordon, Miller 1991, 20). In questo contesto l'individuo non è più l'agente che guarda il paesaggio, ma diventa paziente dell'attività di sorveglianza del paesaggio stesso, il quale acquisisce una sua agentività in quanto incarnazione di una serie di regole inscritte nella quotidianità attraverso le quali lo stato esercita il suo controllo indiretto (Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 234). Per ricollegarsi a un altro dei concetti introdotti da Foucault, si può rievocare qui l'immagine del *panoptico* traslandolo al *fūkeiron*. Più l'individuo guarda il paesaggio, dunque, più viene guardato e cresce in lui – in Nagayama – un sentimento di paura derivato dalla consapevolezza che la «subjectivity of each individual was simply swallowed up by the 'reality of landscape being expropriated by power'» (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 73).

Questo potere che non si esprime più attraverso una violenza esplicita – soprattutto dopo il 1972 – ma si concretizza in maniera più subdola, andando a modificare direttamente il paesaggio e, dunque, agendo sulla quotidianità degli individui, è cristallizzato negli ultimi dieci minuti del documentario. Questi sono infatti dedicati quasi esclusivamente a immagini in cui le forze dell'ordine alterano la

quotidianità attraverso il paesaggio, ad esempio con funzionari che chiudono una strada con del nastro adesivo e un cartello di carta, o con poliziotti che, schierati in assetto antisommossa, non permettono l'accesso a una via [fig. 6]. Nonostante queste immagini non mostrino azioni violente, l'apparato di sicurezza è sicuramente visibile, questo perché i militanti politici, insieme al criminale Nagayama a essi associato, costituiscono i maggiori pericoli per il funzionamento opaco della governamentalità. Non solo rappresentano una minaccia politica potenzialmente violenta in grado di opporsi all'apparato statale, ma, ancora più profondamente, minano la libera circolazione del lavoro - rappresentato da individui distolti dalla loro quotidianità - e del capitale, nel senso delle merci (Burchell, Gordon, Miller 1991, 38). Non è un caso che durante le manifestazioni i militanti spesso bloccassero non solo le strade, ma anche i trasporti (di beni e persone), come nel famigerato *Shinjuku sōran jiken* 新宿騒乱事件 (Incidente della sommossa di Shinjuku).¹²

Tra i vari apparati del potere disciplinare, appaiono nel documentario anche scene di quei riformatori giovanili che Nagayama ha frequentato a più riprese. A queste fanno da contraltare le immagini di una gioventù 'sana', come un gruppo di atleti che corre per strada o l'allegre processione di studenti in bicicletta che si recano a scuola. Questa gioventù pacificata e, si potrebbe dire, normalizzata, è lontanissima dalla vita di Nagayama, il quale non ha mai avuto modo, per fattori ambientali e personali, di godere del miracolo economico giapponese, del quale è anzi stato una pedina, con i suoi lavori manuali, della commodificazione del paesaggio. Per questo non deve stupire il fatto che, come racconta il *voiceover*, solo il mese prima di rubare la pistola a Yokosuka che porterà ai delitti, Nagayama abbia tentato di arruolarsi nel *jieitai*. Lo si può immaginare come un ultimo e disperato tentativo di normalizzazione per entrare in una quotidianità pacificata quando tutte le altre strade erano ormai chiuse, ma questo ennesimo fallimento porterà fatalmente alla rivolta del ragazzo contro il paesaggio. Ed è proprio al *jieitai* che è dedicata l'ultima sequenza del documentario, una lunga carrellata ripresa da un'automobile in cui si vede una interminabile fila di mezzi militari stazionare placidamente ai bordi di una strada con, sullo sfondo, l'iconica palestra olimpica progettata da Tange Kenzō [fig. 7]. La sequenza può fungere da 'cartolina' delle trasformazioni in atto nel Giappone dell'epoca, testimoniando quella che sarà la progressiva musealizzazione di uno dei simboli della riscossa internazionale del Paese, protetta

¹² Il 21 ottobre 1968, durante la prima 'Giornata internazionale contro la guerra', i manifestanti occupano per ore i binari della stazione di Shinjuku per ostacolare il trasporto di carburante destinato ai jet americani stanziati a Yokota. Gli scontri porteranno a oltre settecento arresti (De Angelis 2018, 16).

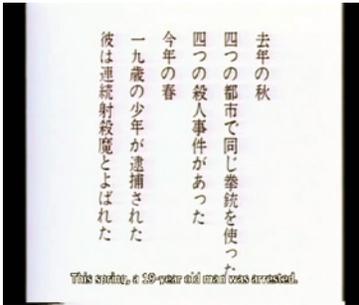


Figure 1-7
Adachi Masao et al., *Ryakusho: renzoku shasatsuma*
略称: 連続社薩摩 (A.K.A. Serial Killer). 1969-75.
Colore, 35 mm, 86 minuti. Screenshot

da un apparato di sicurezza qui visibile, ma che di lì a poco sarebbe stato inglobato in maniera pervasiva e opaca nel paesaggio nel nome della governamentalità del Giappone post-boom economico.

A.K.A. *Serial Killer* non è un attacco diretto al capitalismo culturale giapponese, quanto piuttosto una riflessione sul corpo e sul paesaggio figlia del proprio tempo. Nel documentario il corpo è assente, come sparisce dal discorso culturale e politico coevo che invece aveva animato l'intero decennio precedente con le discussioni su *nikutai* 肉体 (corpo carnale/sensuale) e *shintai* 身体 (corpo fisico/materiale) (cf. Slaymaker 2004), l'emergere del *ankoku butō* 暗黒舞踏 e la rinnovata importanza data al corpo nelle arti performative. Il *fūkeiron* testimonia questo vuoto per sottolineare la presenza di forze immateriali insite nel paesaggio giapponese degli anni Settanta e denunciare la governamentalità che sta portando le individualità a essere normalizzate attraverso l'annullamento della corporalità in spazi sorvegliati e addomesticati.

Bibliografia

- Adachi Masao 足立正生 (2003). *Eiga / Kakumei* 映画/革命 (Film / Rivoluzione). Tōkyō: Kawade shobō shinsha.
- Andrews, W. (2016). *Dissenting Japan. A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*. Londra: Hurst & Company.
- Bortolussi, J. (2019). *A Struggle Between Bodies and Ghosts: The Birth of Japanese Underground Music in the Context of the Shinjuku Bunka* [PhD thesis]. London: Birkbeck, University of London.
- Burchell, G.; Gordon, C.; Miller, P. (eds) (1991). *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Chicago: University of Chicago Press.
- De Angelis, E. (2018). *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna: Dipartimento delle Arti – Università di Bologna.
- Foucault, M. (2005). *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Trad. a cura di Paolo Napoli. Milano: Feltrinelli.
- Furuhata, Y. (2013). *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Durham: Duke University Press.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary. Revised Edition*. Ed. by F. Hardy. Berkeley: University of California Press.
- Harootunian, H.; Kōso, S. (2008). «Message in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi». *Boundary*, 2, 35(3), 63-97.
- Igarashi, Y. (2021). *Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism*. New York: Columbia University Press.
- Ivy, M. (1995). *Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matsuda Masao 松田政男 (1973). *Fūkei no shimetsu* 風景の死滅 (L'estinzione del paesaggio). Tōkyō: Tabata shoten.
- Nakahira, T.; Adachi, M.; Nakahara, Y. (2012). «On Landscape (1970)». Chong, D. et al. (eds), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 233-8.

- Nornes, A.M. (2007). *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and the Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ōta, K.; Westcott, J. (eds) (2011). *Project Japan: Metabolism Talks... Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist*. Köln: Taschen.
- Ross, J. (2015). «Ethics of the Landscape Shot: Aka Serial Killer and James Benning's Portrait of Criminals». de Luca, T.; Jorge, N.B. (eds), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 261-72.
- Sand, J. (2013). *Tōkyō Vernacular. Common Spaces, Local Histories, Found Objects*. Berkeley: University of California Press.
- Slaymaker, D. (2004). *The Body in Postwar Japanese Fiction*. New York: Routledge.
- Sorensen, A. (2002). *The Making of Urban Japan. Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*. New York: Routledge.

