

IL CASO *TOKYO OLYMPIAD*

TRA CRITICA E CELEBRAZIONE DEGLI IDEALI OLIMPICI

EUGENIO DE ANGELIS*

Quando si parla di Olimpiadi all'interno della storia del cinema giapponese è impossibile non pensare immediatamente al documentario ufficiale delle Olimpiadi di Tokyo del 1964 realizzato da Ichikawa Kon (1915–2008), *Tōkyō Orinpikku (Tokyo Olympiad, 1965)*, un'opera che resiste alle convenzioni di genere e problematizza apertamente concetti come lo “spirito olimpico” o la definizione stessa di “documento ufficiale”.

1. La storia produttiva e le polemiche

La trattazione del film deve partire necessariamente dal suo contesto produttivo, in quanto parte integrante delle problematiche a esso legate. In principio è Kurosawa Akira (1910–1988) a venire designato come regista dal Comitato olimpico internazionale (COI) e da quello giapponese,

* Ricercatore presso l'Università Ca' Foscari Venezia.

il Comitato olimpico organizzativo (COO). Tuttavia, Kurosawa rinuncia all'incarico una volta vistosi negare la possibilità di dirigere anche la cerimonia di apertura. Nel gennaio del 1964 subentra dunque Ichikawa che si differenzia dal primo per non essere legato a nessuna *major* in particolare, permettendo al progetto di non subire l'influenza produttiva o stilistica di una determinata casa e di avere un respiro maggiormente internazionale, così che l'opera finale potesse essere «a film of the Japanese nation» (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 325). Volendo evitare di dare connotazioni politiche al progetto, inoltre, il COO sceglie un regista di cinema di finzione come Ichikawa, conosciuto per essere un umanista liberale, in quanto molti documentaristi coevi sono legati alla sinistra giapponese. Ichikawa, poi, era già stato chiamato a subentrare ad altri registi in corso d'opera, dimostrando sempre grande versatilità e capacità di interpretare in maniera personale adattamenti di materiale già esistente. In questo senso, come si vedrà, anche *Tokyo Olympiad* potrebbe essere considerato una forma estrema di adattamento, se si considera come “testo” originale il film pensato dalla commissione (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 327), tanto da rivelarsi l'opera più controversa della sua carriera.

Le istruzioni che vengono date a Ichikawa direttamente dal COI sono quelle di catturare il cosiddetto “spirito olimpico” e di commemorare i Giochi enfatizzando i successi degli atleti della nazione ospitante e, di riflesso, del Giappone. I produttori mettono il regista nelle migliori condizioni per realizzare quella che pensano sarà un'opera che mescolerà cronaca sportiva, documentario artistico e orgoglio patrio, fornendogli risorse senza precedenti: 164 cameraman, 57 fonici, oltre 100 cineprese — di cui 5 Techniscope italiane

corredate da 250 lenti differenti — e la possibilità di catturare l'audio in stereo e Cinemascope. Quando Ichikawa completa il montaggio del film, nel febbraio del 1965, la sua versione arriva a 170 minuti e le polemiche nascono sin dalla primissima proiezione privata, tenutasi l'8 marzo e organizzata per il COO, alla presenza del Ministro delle Olimpiadi Kōno Ichirō (1898–1965). Inizialmente la commissione si lamenta con la Tōhō — distributrice del film — per la scarsa presenza degli atleti giapponesi (e del Giappone stesso), richiedendo delle modifiche. Lo “scandalo” vero e proprio, però, divampa due giorni dopo, quando il Ministro Kōno, in seguito alla visione organizzata per la famiglia imperiale, indice una conferenza stampa durante la quale afferma che il film di Ichikawa è troppo artistico (*geijutsuteki*) e che ne verrà montata una nuova versione strettamente basata sui fatti (*kiroku chūshin*, Satō, 1995, p. 97). Dopo la conferenza le sue affermazioni vengono riprese dai maggiori quotidiani e nei giorni successivi si adeguano alla stessa linea tutti gli organismi interessati. Alla Dieta una sottocommissione chiede formalmente alla Tōhō di confezionare un «pure record» (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 319) a partire dal materiale girato da Ichikawa; il COO ne auspica il ritiro annunciando contestualmente la realizzazione di una nuova versione; il Ministero dell'educazione, dello sport e della cultura toglie la propria approvazione al film — che sarebbe dovuto essere proiettato in tutte le scuole del Paese — comunicando che invierà una versione di più facile comprensione⁽¹⁾. Il fronte culturale

(1) Alcune copie erano in realtà già state spedite, tanto che scuole situate nelle regioni più periferiche, come Kyūshū e Okinawa, decidono di proiettarlo ugualmente. Più che il film in quanto tale, questo gesto di “insubordinazione” riguarda più direttamente una polemica sulla gestione centralizzata del sistema scolastico giapponese, dove le direttive vengono impartite unilateralmente

si compatta invece attorno a Ichikawa e l'Associazione dei registi giapponesi (*Nihon eiga kantoku kyōkai*) condanna le azioni del governo per una violazione dei diritti artistici e personali dell'autore. Il tutto però si risolve il 27 dello stesso mese, quando Ichikawa incontra Kōno accordandosi su una versione leggermente più breve che porta l'opera da 170 a 154 minuti, nonostante l'assenza di cambiamenti sostanziali⁽²⁾. *Tokyo Olympiad* viene dunque distribuito regolarmente dalla Tōhō a partire dal 20 marzo, diventando il film più visto della storia giapponese fino a quel momento, registrando 7,5 milioni di spettatori in sala, a cui si aggiungono altri 16 milioni grazie alle proiezioni nelle scuole⁽³⁾. Nel maggio dello stesso anno viene presentato a Cannes, dove vince il premio FIPRESCI, per poi diventare uno dei capisaldi del documentario sportivo⁽⁴⁾.

1.1. Il valore di Tokyo 64 e del "documentario olimpico"

Nella polemica nata attorno all'opera è interessante notare come tutte le critiche si concentrino su un unico aspetto, dalla sede centrale di Tokyo per poi essere recepite in tutte le scuole del Paese.

(2) Nelle sue numerose versioni internazionali, però, il film uscirà con tagli e modifiche importanti, tanto che per il mercato americano la sua durata verrà ridotta della metà e anche la recensione vagamente orientalista per *Film Quarterly* rileva come l'originale «is a hell of a lot better than the shorter (by an hour) American version, and worthy some anguish over its abbreviation» (Thomas, 1966, p.50).

(3) È pur vero che lo "scandalo" scaturito dalle dichiarazioni del Ministro Kōno si era ingigantito oltre la volontà degli stessi interessati, come testimonia anche la concessione finale del Ministro e il fatto che la polemica non ebbe ripercussioni sulla carriera di Ichikawa, al contrario, ad esempio, di quanto accadrà a Suzuki Seijun con la Shōchiku.

(4) Ciononostante Nornes ritiene che all'interno della storia del documentario giapponese il film meriti, letteralmente, solo una nota e possa essere considerato al massimo «a marker for the pinnacle of the PR film» (Nornes, 2007, p.281 n.5).

ovvero che il film fosse troppo artistico e non rappresentasse fedelmente la realtà dei Giochi. Dietro a questo tipo di obiezioni si cela l'agenda politica sottesa a gran parte dei documentari olimpici, ovvero far risaltare i successi degli atleti della nazione ospitante e la città stessa, includendo le sue meraviglie e tutti quei cambiamenti urbanistici che un'Olimpiade solitamente comporta. Più nello specifico, invece, viene contestato a Ichikawa di essersi concentrato eccessivamente sugli *outsider* tralasciando i vincitori, di aver trascurato alcune discipline, di aver dato una rappresentazione quasi caricaturale degli atleti attraverso il suo taglio artistico e di non aver ritratto con la dignità necessaria l'Imperatore nella scena in cui saluta la folla (Naofumi, 2003, pp. 189–190). Questo tipo di polemiche fa emergere questioni sulle politiche culturali inerenti a ciò che viene definito “documentario olimpico”, collegandosi al particolare valore che hanno le Olimpiadi del 1964.

Si tratta infatti dei primi Giochi a tenersi in Asia e sono particolarmente importanti per un Giappone che si trova in pieno boom economico, con la possibilità di riabilitarsi agli occhi del mondo dopo la Seconda guerra mondiale e presentarsi come un Paese «politically aligned, economically developed, and sufficiently westernised to host the world's most successful mega-event as a “coming out party”» (Collins, 2011, p. 2243). Per prepararsi alle Olimpiadi, il Giappone — e Tokyo in particolare — mette in campo ingenti investimenti economici che portano a un riassetto urbanistico senza precedenti nella storia delle città ospitanti e a imponenti opere edilizie: dal Hotel New Ōtani al Budōkan, dalla Tokyo Olympic Palestra n.1 al villaggio olimpico ricavato da ex alloggi militari americani (Tagsold, 2010, p. 296). Tali investimenti, che si estendono anche

alle infrastrutture — una monorotaia, varie arterie autostradali e una nuova rete fognaria — fanno parte di un processo di pulizia non solo urbanistica, ma anche dell'immagine stessa del Giappone e simboleggiano la definitiva "ricostruzione" del Paese dopo la sconfitta nella Seconda guerra mondiale. La memoria della disfatta viene quindi rimodellata a posteriori da una prospettiva positiva, dove «the cleansed and modernized urban space of Tokyo became an appropriate site to accommodate the bodily performances of a proud nation» (Igarashi, 2000, p. 146). I cambiamenti urbanistici, che poi coinvolgeranno anche il resto del Paese uniformandolo alla capitale, possono essere fatti rientrare nel più ampio processo di ridefinizione dell'identità giapponese nel dopoguerra. Se da una parte l'affermazione delle teorie del *nihonjinron* ha contribuito a legittimarlo teoreticamente, dall'altra la riappropriazione degli spazi pubblici da parte dello Stato ha permesso un rinnovato controllo sui cittadini⁽⁵⁾, soprattutto in contrapposizione ai manifestanti che occupano le strade in questo decennio. Tale processo proseguirà anche dopo il 1964, con iniziative come i «paradisi dei pedoni» (*hokōsha tengoku*)⁽⁶⁾, e sarà idealmente completato con l'Expo di Ōsaka del 1970. Le Olimpiadi diventano dunque l'occasione per assolvere a una doppia finalità: «the impulse to re-write its militaristic pre-war history and to focus on the economic and organisational capabilities of technological Japan»

(5) Indicative in tal senso sono iniziative come quella che porterà oltre 1.600.000 cittadini a contribuire alla pulizia delle strade della capitale il 10 gennaio 1964 su invito del Tokyo Metropolitan New Life Movement Association (*Tōkyōto shinseikatsu undō kyōkai*).

(6) Ampie zone della città vengono trasformate in aree pedonali nelle quali sono proibiti concerti, dimostrazioni, riprese e performance in generale, di conseguenza normalizzandole per renderle luoghi a misura di consumatori e inibirne potenziali usi alternativi (e di contestazione).

(Collins, 2011, p. 2244) e, allo stesso tempo, «symbolised the recovery of a once–dispersed spirituality, national unity and pride» (Otomo, 2007, p. 118). Proprio per il valore che queste Olimpiadi hanno per il Giappone e per la sua immagine agli occhi del mondo, non c'è quindi da stupirsi che i committenti si aspettino che il film di Ichikawa funga da vetrina per la “nuova” Tokyo e rifletta la rinascita del Paese celebrando le gesta dei suoi atleti. Nonostante sia stato lo stesso regista ad affermare che la protagonista del film fosse proprio la città (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 317), questa è scarsamente rappresentata, e ancor meno lo sono le sue nuove meraviglie, se non per gli arrivi all'aeroporto di Haneda e per una scena altamente simbolica nella quale una gigantesca palla d'acciaio abbatte vecchi edifici per far posto ai nuovi. Tale scena ha però un valore ambivalente che sottolinea, sì, i grandi cambiamenti in atto, ma forse sottintende allo stesso tempo qualcosa che è andato perduto. Questa ambiguità riflette quella per la quale «the Games both replaced history and were themselves placed in a historical context by their closeness to the Meiji Shrine» (Tag-sold, 2010, p. 294).

Le critiche rivolte al film di Ichikawa sono rivelatorie della percezione del genere a cui appartiene. Il film olimpico, infatti, in quanto sottogenere dei documentari sportivi, ha due vincoli principali a cui attenersi: quello di registrare i vincitori delle competizioni insieme all'enfasi delle gare e, in secondo luogo, quello di celebrare non solo il cosiddetto “spirito olimpico”, ma anche la città (e il Paese) ospitante (Babington, 2014, p. 40). Oltre alla sua valenza informativa e celebrativa, vi è anche la più o meno tacita esigenza di non spingersi oltre la superficie del reale, quindi di non superare la mera cronaca, se non per enfatizzare storie signifi-

cative (meglio se di atleti locali) o le reazioni del pubblico, e lasciare quindi al di fuori di esso elementi di contrasto e il relativo contesto sociopolitico, in virtù del fatto che «the sheen of the apolitical is an essential ingredient for political use of the Games» (Abel, 2012, p. 205). L'esistenza stessa di un documentario olimpico definito "ufficiale" pone dei limiti alla rappresentazione del reale, in quanto presuppone l'esistenza di una verità oggettiva insita nell'opera che corrisponderebbe poi a quella dei suoi committenti. Quanto detto viene ulteriormente rafforzato dal fatto che quelle di Tokyo sono le prime Olimpiadi "televisive", un medium che gode di una straordinaria diffusione in Giappone proprio in quegli anni⁽⁷⁾ e che ha la capacità di adempiere la funzione informativa in maniera molto più capillare e immediata del cinema. Venendo meno quindi il carattere cronachistico del documentario, quello commemorativo finirebbe per prendere il sopravvento, trasformandolo potenzialmente in uno strumento di propaganda della nazione ospitante, dove il rito prevale sulla cronaca (McDonald in Sugden; Tomlison, 2011, p. 111), elevando queste opere a «evasive myths», i quali rappresentano «the state at its imagined best: unified, functioning, modern and politically correct» (Martinez, 2008, p. 819). Quello però che i committenti intendono come documentario ufficiale è solo una delle quattro tendenze che caratterizzano questa modalità di espressione cinematografica (Renov, 1993, pp. 12–36) e consiste nella concezione — piuttosto limitante, se non in ambito scientifico–naturalistico — che esso debba porsi in maniera "oggettiva" rispetto al suo soggetto,

(7) Il 1959 è l'anno che segna l'inizio della crisi del cinema e la diffusione capillare della televisione nelle case giapponesi. Si tratta inoltre delle prime Olimpiadi a essere trasmesse dal vivo in tutto il mondo grazie alla tecnologia satellitare.

spesso utilizzando una narrazione esterna che, travestita da commentario acritico, interpreta le immagini per affermare una verità indiscutibile. Già negli anni trenta, tuttavia, colui che coniò il termine “documentario”, John Grierson, lo definiva come un «creative interpretation of actuality» (Grierson in Rotha, 1969, p. 70). Quindi, nonostante il documentario possa esprimere un grado più o meno elevato di attualità, è la parte dell’interpretazione creativa che ne modella la forma finale, rendendolo un documento attestante una “verità” che non può che essere parziale e soggettiva.

2. Sovversione delle aspettative

L’approccio utilizzato da Ichikawa nel realizzare *Tokyo Olympiad*, dove l’interpretazione creativa ingloba l’attualità arrivando in alcuni casi a trasfigurarla, sfida apertamente questa visione limitata del documentario e cerca di sovvertirla dall’interno. Se è vero che in oltre due ore e mezza di film ci sono alcuni momenti riconducibili al modello dei documentari olimpici tradizionali, con il loro carico di spirito nazionalistico⁽⁸⁾, è altrettanto vero che si tratta di rari

(8) Ampio spazio viene dato alla squadra di ginnastica maschile e, soprattutto, a quella di pallavolo femminile, ripresa nella storica partita finale nella quale batte l’Unione Sovietica vincendo l’oro. La favola delle “Streghe dell’Est” (*Tōyō no majo*), tuttavia, è una vicenda talmente celebre in Giappone che sarebbe stato impossibile non menzionarla, essendo diventate le atlete, insieme al loro allenatore — il celebre “demone” Daimatsu — vere e proprie icone nazionali, tra i simboli più forti della *Shōwa nostalgia* (Merklejn, 2013, p.236). Tale vicenda apre tra l’altro a problematiche di carattere più ampio, soprattutto quella riguardante il ruolo della donna nella società, enfatizzata dal fatto che fosse stato l’allenatore, unico uomo in squadra, l’elemento su cui si concentrarono la maggior parte delle attenzioni, perché: «it was more appropriate to present these physically and mentally strong women as enduring and dutiful dau-

intermezzi all'interno dell'arco narrativo. Ichikawa si muove infatti su coordinate molto lontane da quelle celebrative che ci si aspetterebbe, per concentrarsi invece su quello che ritiene il messaggio principale insito nello "spirito olimpico", la pace tra i popoli, rifacendosi così al significato originario di *ekecheiria*, la tregua delle Olimpiadi greche (Masumoto, 2003, p. 193). Così, a essere esaltato, non è il paese ospitante, ma un certo panasiatismo che, unito ai frequenti rimandi inclusivi alle delegazioni dei paesi solitamente sottorappresentati e alla simbolica discesa della torcia olimpica (e quindi dello spirito olimpico stesso) sulle macerie di Hiroshima, sono il massimo simbolo di pace trans-nazionale.

Nel confronto quasi inevitabile con l'altro documentario olimpico per eccellenza, *Olympia* (id., 1938) di Leni Riefenstahl, emerge con ancora più evidenza l'approccio umanista di Ichikawa. Più volte il regista rende visivamente omaggio al film tedesco, *in primis* nel gusto per una certa astrazione lirica nella rappresentazione di alcuni sport — come la scherma e la canoa — tanto da poter considerare l'opera quasi un aggiornamento del predecessore per quanto riguarda le tecniche di ripresa (Ingle *et al.*, 2013, p. 156). I punti di contatto si fermano però al versante formale, perché laddove *Olympia* è il trionfo del superuomo, dove a risaltare è la bellezza dei corpi e quella del gesto atletico, *Tokyo Olympiad* si concentra sulla dimensione interiore degli atleti e in particolare su quella dei perdenti. Anche l'utilizzo del rallentatore è spesso controintuitivo, in quanto in Ichikawa sembra quasi venga impiegato per negare il movimento (Vaughan, 1999, p. 100) e sminuire

ghters than as heroes» (Otomo, 2007, p.122). Si vedano anche, tra gli altri, Igarashi (2000) e Tagsold (2011).

la grandiosità tipica delle immagini olimpiche, normalizzandole e sottolineando una relazione problematica con il mondo al loro esterno. Il confronto tra i due film porta anche a uno slittamento nella percezione del documentario olimpico stesso, ben espresso nella conclusione di Vaughan che afferma: «Before seeing Tokyo [Olympiad], I understood [Olympia] as a relatively neutral film about a relatively fascist subject, I came subsequently to understand it as a fascist film about a subject which, though by no means ideologically neutral, offered at least the potential for other constructions» (Vaughan, 1999, p. 110). Sono proprio queste “altre costruzioni” a essere messe in evidenza dal film di Ichikawa, il cui intento piuttosto esplicito è di catturare un aspetto «that both reflects the ordinariness of the people that make the Games, but also offer glimpses of the transcendent possibilities of sport» (McDonald, 2008, p. 112). Nel farlo riesce a problematizzare lo “spirito olimpico”, un ideale che comprende i valori di pace e uguaglianza, ma che non può certamente essere considerato neutrale — come non può esserlo il relativo documentario — in quanto convoglia gli interessi di numerose realtà, dal COI agli sponsor. Non è un caso che Boykoff definisca le Olimpiadi come l’apoteosi della eccezionalità celebrativa in collegamento al discorso sul *celebration capitalism*, in quanto, grazie allo stato di eccezione che si viene a creare nella città ospitante, «the Olympics become an alibi for forging spaces of political–economic exception where authoritarian tendencies can more freely express themselves» (Boykoff, 2004, p. 11). L’operazione di Ichikawa si muove dunque su questi due livelli, paradossalmente antitetici. Da un lato opera una critica sottile all’apparato olimpico e all’ideale di spirito olimpico, dall’altro recupera e celebra il significato

originario di quest'ultimo. Proprio questa natura duale ha portato il film a essere frainteso su più fronti: non solo da organi "ufficiali" quali ministeri e comitati, ma anche dalla sinistra giapponese che ha accusato Ichikawa dell'esatto opposto, ovvero di aver realizzato un documentario vicino ai valori del nazionalismo, simboleggiati dalle celebri immagini del sole che aprono e chiudono l'opera.

3. Il tono parodico

Nella filmografia di Ichikawa è possibile rintracciare alcune costanti che ne hanno caratterizzato lo stile anche quando si è trovato ad adattare materiale altrui e che sono riconducibili, tra le altre cose, al cinema di animazione e ai manga, per un *background* unico tra i registi della sua generazione. In molte opere ricorre un distacco pungente che tradisce un umorismo secco nella raffigurazione di personaggi molto spesso *outsider* o comunque non completamente accettati dalla società. Il suo sguardo si concentra di frequente su volti distaccati o assenti, per restituire un'apparente mancanza di emozioni che richiama la compassatezza del teatro *nō*, o per deformarli con lenti grandangolari che esaltano imperfezioni e mostruosità. Tali elementi ritornano anche in *Tokyo Olympiad* e stonano certamente con il carattere "ufficiale" del documentario, tanto che anche un non specialista di cinema giapponese come Vaughan riconosce al film un tono che definisce «a sort of reverential mockery» (Vaughan, 1999, p. 108). Il tono parodico e caricaturale lo si può rintracciare anche nella narrazione (fin troppo) lirica e solenne di Mikuni Ichirō (1921–2000), ma è nei dettagli e nei volti di atleti e spettatori che trova la sua massima

espressione. Per ogni disciplina ripresa in maniera ortodossa come il salto in alto, infatti, ce n'è una come il lancio del peso, nella quale Ichikawa si concentra sui primi piani degli atleti per riprendere tic, rituali e smorfie di dolore o fatica. Anche nella concitazione della competizione, il regista sembra andare alla ricerca del quotidiano all'interno dello spettacolo olimpico, come il riscaldamento dell'atleta giapponese negli 80 metri a ostacoli, disciplina dove si ritrova un concentrato di tutte le tecniche utilizzate da Ichikawa in questo senso. Inquadrature molto strette sui volti stravolti delle atlete (in particolare la russa sembra trasfigurarsi ogniqualvolta salta un ostacolo), accompagnamento musicale che porta a estraniarsi dalla concitazione della gara invece che a immergervisi, riprese al rallentatore che negano la velocità del gesto per spezzarlo, sfasamento temporale che mostra prima la gara e poi il riscaldamento, maggiore attenzione su quest'ultimo (e quindi sul banale) rispetto alla competizione e, infine, pari rilevanza data a tutte le concorrenti, compresa quella giapponese che arriverà quinta. Il focus sul banale non coinvolge però solo gli atleti, ma viene anzi sublimato dalle immagini dedicate a spettatori, arbitri e figure di contorno che sembrano quasi negare l'eccezionalità delle Olimpiadi riportandole a uno stato di normalità, nel quale vigono le stesse regole della vita quotidiana.

Un ultimo appunto sul carattere ambiguo della celebrazione delle Olimpiadi di Ichikawa lo si può trovare proprio nelle immagini del grande sole rosso realizzate dal famoso cameraman Hayashida Shigeo (1910–1985). Questa scena compare con minime variazioni tre volte all'interno del film: all'inizio, a metà e alla fine. Nonostante il collegamento tra il Giappone e il sole che sorge nell'immagine di

apertura sia fin troppo evidente, ricca di connotazioni nazionalistiche e del carico simbolico di un Paese che (ri)sorge e risplende su tutto il mondo, Russell nota come pochi commentatori si siano soffermati sulla scena finale, nella quale il sole sta in realtà tramontando, seppur in maniera quasi impercettibile (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 321). Se da un lato questa sarebbe una soluzione coerente con lo sviluppo inizio–fine del film, dall’altro potrebbe trattarsi di un’ultima sferzata ironica di Ichikawa e del suo approccio anti–nazionalista. D’altronde non bisogna dimenticare che è proprio negli anni sessanta che emerge la *Nouvelle vague* giapponese, dove una generazione di registi — da Ōshima a Matsumoto — ha rielaborato il simbolo del Sol levante in ottica critica e spesso canzonatoria. Ichikawa sabota quindi dall’interno le aspettative create da un “documento ufficiale” e le disattende programmaticamente, facendo di *Tokyo Olympiad* «not merely a reiteration of the humanistic ideals of Olympism, but offers a subtle and telling critique of those ideals and therefore of the limitations to the Olympic Games as a progressive political project» (McDonald, 2008, p. 299).

4. L’empatia verso i perdenti

L’altra linea sulla quale si muove il regista, figlia del retaggio umanista degli anni cinquanta, è quella di una sincera empatia verso *outsider* e perdenti che aiuta a far emergere con maggior forza gli ideali olimpici intesi nella loro forma originale. Ichikawa, poco interessato al valore informativo del documentario, si concentra sull’essere umano prima che sugli atleti, alcune volte senza neppure esplicitare i loro

nomi o la nazione per la quale gareggiano, come a sottolineare una generica fratellanza mondiale. Ne è un esempio la parte dedicata al pentathlon, disciplina che Ichikawa racconta con fermi-immagine in bianco e nero che non forniscono nessuna informazione sull'andamento delle gare, per poi soffermarsi, nell'ultima prova, su un atleta senza nome e senza volto arrivato 37°, del quale sappiamo solo che ha gareggiato infortunato, diventando così «a universal signifier for athletic endeavour» (McDonald, 2008, p. 306). Un altro esempio rilevante è quello dei 10.000 metri maschili, dove il regista, dopo aver documentato in maniera canonica la gara, dedica altrettanto spazio all'ultimo classificato, un corridore dello Sri Lanka a cui mancano ancora alcuni giri da compiere. Questo approccio ribalta completamente la concezione del documentario olimpico come celebrazione di vittorie e record, preferendogli invece l'umanità e la fragilità degli atleti, la sofferenza dei corpi e la fatica. Così facendo, la carica enfatica e trionfalistica delle competizioni scema in favore di alcuni momenti dai toni maggiormente melodrammatici.

Il messaggio, ribadito più volte all'interno del film, è quello della pace trans-nazionale e delle Olimpiadi come luogo dove essa possa essere coltivata (si veda ad esempio la poesia finale), e se alle volte Ichikawa pare indulgere sulla sofferenza dei corpi lo fa nel nome della giustizia sociale, trasformando l'eroismo olimpico in umanesimo (Cazdyn *et al.*, 2001, p. 329). Questo accade anche in altri due casi: con la presentazione di Ahamed Isa — uno dei due atleti del Chad presenti a Tokyo — ripreso all'arrivo e nella sua quotidianità nel villaggio olimpico, e poi di nuovo con Abebe Bikila, vincitore della maratona, disciplina alla quale Ichikawa dedica l'ultima mezz'ora del film. D'altronde

la maratona è lo sport olimpico per eccellenza e quello in cui fatica e dolore trovano la loro espressione più plastica, come dimostra la serie di volti stravolti degli atleti al traguardo che il regista riprende mentre si accasciano al suolo stremati o persino portati via in barella. Non deve sorprendere comunque che per questo segmento Ichikawa si concentri sul vincitore, in quanto viene elevato a simbolo degli ideali umanistici di cui si fa portatore il film. Il fatto che si tratti di un atleta africano ribadisce ancora una volta la necessità di includere anche le nazioni emergenti o sotto-rappresentate⁽⁹⁾. Infine, sferza un ultimo colpo a quella che doveva essere la celebrazione del Paese ospitante seguendo tutta la fase in cui l'atleta giapponese in seconda posizione viene raggiunto e superato nell'ultimo centinaio di metri per finire infine terzo, stringendo poi sul suo volto carico di stanchezza e delusione⁽¹⁰⁾.

Conclusioni

In una carriera che si estende dagli anni trenta al primo decennio del nuovo millennio, Ichikawa ha realizzato ol-

(9) Per alcuni commentatori, tuttavia, le scene dedicate ai corridori africani potrebbero sortire un effetto opposto. Se per Russell questi momenti melodrammatici, uniti al distacco di Ichikawa, non riescono a portare lo spettatore all'interno del mondo dell'atleta provocando la pratica dell'*othering* (Cazdyn *et al.*, 2001, p.329), per Sutura «subtly marginalize athletes from the Third World countries in terms of western hegemony» (Ingle *et al.*, 2013 p. 156).

(10) La storia di Tsuburaya Kōkichi ha in realtà uno sviluppo estremamente drammatico, in quanto il maratoneta, membro del *Jieitai*, si toglierà la vita nel 1968, prima di partecipare alle Olimpiadi di Città del Messico. La vicenda ricevette notevoli attenzioni non solo per il suo status di atleta olimpico, ma anche perché lasciò una peculiare lettera d'addio che arrivò a suscitare l'interesse del mondo letterario giapponese (Otomo, 2007, pp.124–126).

tre ottanta film e attraversato numerose fasi dell'industria cinematografica nazionale. È stato inoltre un regista atipico sotto vari aspetti, un autore di opere di fiction (e moltissimi adattamenti letterari) che si è cimentato tanto nel documentario quanto nell'animazione, nonché uno sperimentatore dal punto di vista tecnico e formale pur non rientrando nella generazione della *Nouvelle vague*. Collocare la sua opera all'interno del cinema giapponese risulta dunque problematico, non potendolo associare a correnti specifiche, nonostante abbia contribuito in maniera più o meno marginale a molte di esse. Si può tuttavia tracciare una cesura piuttosto netta nella sua produzione quando si conclude la collaborazione con la sceneggiatrice (e moglie) Wada Natto (1920–1983) nella metà degli anni sessanta, dopo la quale inizia quello che Gerow (2001, p. 385) definisce «the industrial Ichikawa». Nonostante le sue opere più famose internazionalmente — *Biruma no tategoto* (L'arpa birmana, 1956), *Enjō* (Conflagrazione, 1958) e *Nobi* (Fuochi nella pianura, 1959) — rientrino nella corrente umanista tipica degli anni cinquanta, portando spesso a un fraintendimento sul suo cinema da parte dei commentatori stranieri, è stato già rilevato come questa parte della sua carriera si possa collocare piuttosto come ideale ponte di collegamento tra la “golden age” degli anni cinquanta e la *Nouvelle vague* del decennio successivo, con le sue istanze sperimentali e anti-autoritarie (Quandt, 2001, p. 2).

Un'operazione simile, dunque, si potrebbe tentare per collocare *Tokyo Olympiad* all'interno del cinema documentario dell'epoca. Anche in questo caso, Ichikawa rientra solo tangenzialmente nel più ampio processo di rinnovamento che attraversa il cinema di non-fiction in questo pe-

riodo, il cui epicentro è indubbiamente la società di produzione (e casa editrice) Iwanami. Qui, un gruppo di giovani documentaristi (riunitisi nel 1961 sotto il nome di *Ao no kai*) ripensa le pratiche del documentario seguendo le orme tracciate da precursori come Kamei Fumio e, soprattutto, Hani Susumu che introduce in Giappone uno stile vicino al “cinema diretto” ed è tra i primi a usare «observation to approach the subjectivities of the individuals» (Nornes, 2007, p. 15). Altrettanto importanti sono poi gli scritti teorici dei tardi anni cinquanta di Matsumoto Toshio che contribuiscono a plasmare una nuova soggettività (*shutaisei*) dell'autore anche a scapito del realismo. Elaborando questi spunti, la maggior parte dei registi dell'*Ao no kai* si stacca dalla Iwanami tra il 1964 e il 1965 per diventare indipendente e dare vita a esperienze fondamentali come quella di Tsuchimoto Noriaki a Minamata e di Ogawa Shinsuke a Sanrizuka, dove documenta le lotte dei contadini contro la costruzione dell'aeroporto di Narita. In entrambi i casi si tratta di registi che denunciano apertamente soprusi e scandali legati allo Stato o alla società capitalista, portando all'attenzione pubblica vicende per le quali si mobilitano anche i coevi movimenti studenteschi. Il loro approccio è innovativo — oltre che nel metodo di produzione e distribuzione — perché «abbraccia completamente la prospettiva del taishō (l'oggetto ripreso) e crea empatia con esso. La “voce” dell'autore arriva a sovrapporsi e coincidere con quella dell'oggetto e la relazione che si instaura tra i due permette l'emergere delle singole soggettività» (De Angelis, 2018, p. 59). Da quanto si è sin qui elaborato, si potrebbe concludere che *Tokyo Olympiad*, pur non appartenendo a questa tradizione, vi si allinei parzialmente o, addirittura, ne anticipi alcune istanze, stanti le grandi differenze este-

tiche e tecniche che lo separano dagli esempi sopracitati e che lo avvicinano piuttosto alla coeva *Nouvelle vague*. Nonostante si tratti di un “documento ufficiale”, Ichikawa opera infatti una sorta di insubordinazione ai danni delle istituzioni, realizzando un documentario lontano dalle aspettative dei committenti. Il distacco ironico con il quale problematizza la “rinascita” del Giappone, operando una sottile critica al processo di ridefinizione dell’identità giapponese sotteso all’organizzazione dei Giochi, funge infatti da implicita accusa al sistema di cui egli stesso è consapevole di far parte. L’ambiguità di alcune scene iconiche come quella del sole rosso, la quasi totale assenza di immagini dedicate al “nuovo” Giappone e il disinteresse verso la celebrazione nazionalistica delle Olimpiadi, rendono Ichikawa un “contestatore silenzioso” che opera contro le dinamiche di genere per sovvertirle dall’interno. Dove però più si avvicina ai registi provenienti dalla Iwanami è nell’empatia che dimostra verso i singoli esseri umani, con una particolare predilezione per gli ultimi e i meno rappresentati, relegando spesso alla mera cronaca vincitori e connazionali. Il suo sguardo è sempre teso a riportare l’eccezionalità dello spettacolo olimpico all’interno della quotidianità, depotenziandone quindi gli aspetti trionfalistici e istituzionali per concentrarsi invece su figure di contorno o semplici spettatori, ma è soprattutto nei numerosi inserti dedicati ai perdenti e agli *outsider* che emerge la sua vicinanza al *tai-shō*, pur non arrivando alla totale identificazione con esso. Tuttavia, come i contadini di Sanrizuka divengono man mano protagonisti dei documentari di Ogawa mentre la cronaca delle lotte passa in secondo piano, similmente in *Tokyo Olympiad* sono gli atleti a venire valorizzati al di là dei loro risultati sportivi, proprio nel tentativo di recupera-

re il significato originario dello spirito olimpico, senza però ignorarne le inestricabili problematicità.

Bibliografia

- Abel, Jessamyn R. (2012). “Japan’s Sporting Diplomacy: The 1964 Tokyo Olympiad”. *The International History Review*, 34, 2, pp. 203–220.
- Babington, Bruce (2014). *The Sports Film: Games People Play*. New York: Columbia University Press.
- Boykoff, Jules (2014). *Celebration Capitalism and the Olympic Games*. London: Routledge.
- Cazdyn, Eric; Nornes, Abé Mark; Quandt, James; Russell, Catherine, Yoshimoto, Mitsuhiro (2001). “Tokyo Olympiad: A Symposium”. In Quandt, James (a cura di). *Kon Ichikawa*. Toronto: Cinematheque Ontario, pp. 315–337.
- Collins, Sandra (2011). “East Asian Olympic desires: identity on the global stage in the 1964 Tokyo, 1988 Seoul and 2008 Beijing games”. *The International Journal of the History of Sport*, 28, 16, pp. 2240–2260.
- De Angelis, Eugenio (2018). *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna: Dipartimento delle Arti – Università di Bologna.
- Gerow, Aaron (2001). “The Industrial Ichikawa: Kon Ichikawa after 1976”. In Quandt, James (a cura di). *Kon Ichikawa*. Toronto: Cinematheque Ontario, pp. 385–398.

- Igarashi, Yoshikuni (2000). *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*. Princeton: Princeton University Press.
- Ingle, Zachary; Sutera, David M. (2013) (a cura di). *Identity and Myth in Sports Documentaries: Critical Essays*. Lanham: Scarecrow Press.
- Martinez, D.P. (2008). “Politics and the Olympic film documentary: the legacies of Berlin Olympia and Tokyo Olympiad”. *Sport in Society*, 12, 6, pp. 811–821.
- Masumoto, Naofumi; MacDonald, Gordon (2003). “Tokyo Olympiad: Olympism Interpreted from the Conflict Between Artistic Representation and Documentary Film”. *International Journal of Sport and Health Science*, 1, 2, pp. 188–195.
- McDonald, Ian (2008). “Critiquing the Olympic documentary: Kon Ichikawa’s Tokyo Olympiad”. *Sport in Society*, 11, 2–3, pp. 298–310.
- Merklejn, Iwona (2013). “Remembering the Oriental Witches: Sports, Gender and Shōwa Nostalgia in the NHK Narratives of the Tokyo Olympics”. *Social Science Japan Journal*, 16, 2, pp. 235–250.
- Nornes, Mark Abé (2007). *Forest of Pressure. Ogawa Shin-suke and the Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Otomo, Rio (2007). “Narratives, the Body and the 1964 Tokyo Olympics”. *Asian Studies Review*, 31, 2, pp. 117–132.
- Quandt, James (2001). “Introduction: Ichikawa the Innovator, or the Complicated Case of Kon Ichikawa”. In

- Quandt, James (a cura di). *Kon Ichikawa*. Toronto: Cinematheque Ontario, pp. 1–12.
- Renov, Michael (1993) (a cura di). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Rotha, Paul (1969). *Documentary Film*. New York: Communication Art Books.
- Satō Tadao (1995). *Nihon eiga shi. Vol.1*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Sugden, John Peter; Tomlinson, Alan (2012) (a cura di). *Watching the Olympics: Politics, Power and Representation*. New York: Routledge.
- Tagsold, Christian (2010). “Modernity, space and national representation at the Tokyo Olympics 1964”. *Urban History*, 37, 2, pp. 289–300.
- Tagsold, Christian (2011). “Remember to get back on your feet quickly: the Japanese women’s volleyball team at the 1964 Olympics as a ‘Realm of Memory’”. *Sport in Society*, 14, 4, pp. 444–453.
- Thomas, John (1966). “Review Tokyo Olympiad”. *Film Quarterly*, 19, 3, p. 50
- Vaughan, Dai (1999). “Berlin versus Tokyo”. In Vaughan, Dai. *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley: University of California Press, pp. 90–110.

Criticism and celebration of Olympism in Ichikawa Kon's Tokyo Olympiad

Ichikawa Kon's Tokyo Olympiad is the official documentary of the 1964 Summer Olympics. Even before its release, the film received strong criticism by the Japan Olympic Committee and the National Diet. In their eyes, the film failed to be a pure record of the Games, to highlight the success of Japanese athletes, and to portray Japan in a positive fashion. Tokyo Olympiad indeed subverted genre conventions by denying the extraordinary nature of the spectacle of the Olympics, while at the same time trying to recover the original meaning of the Olympics. Through a poetic representation of reality, Ichikawa thus questioned the very idea of the "official record", exposing those cultural politics which are inherent in a documentary on the Olympic Games commissioned by their organizers.

市川崑『東京オリンピック』におけるオリンピズムの批判と称揚

エウジェニオ・デ・アンジェリス

市川崑の『東京オリンピック』は、1964年東京オリンピックの公式記録映画であるが、公開前からオリンピック組織委員会と政治家から厳しい批判にさらされた。映画には記録性が全くなく、日本選手の活躍を無視し、日本の復興を反映させていないというのが、彼らの主な論点だった。確かに『東京オリンピック』はジャンルの慣例から外れていた。それはオリンピックの非日常性を否定すると同時に、オリンピズム本来の意味を取り戻そうとする試みだった。監督市川崑の手

による現実の詩的な表現を通じて、「公式記録」の概念そのものに疑問が投げかけられただけでなく、主催者から委託されたオリンピックのドキュメンタリーに内在する文化政策も暴かれたのである。