

Zatoichi

Inviato da di Federico Bezzi

Zatoichi in un paesino dell'Ottocento giapponese. E' un vagabondo, è un massaggiatore, è un samurai, è cieco. Viaggia senza meta per le campagne nipponiche, come un Don Chisciotte alla ricerca di avventure e combattimenti. Arriva dal nulla, è lì, presente sin dalla primissima inquadratura. Una figura misteriosa, ambigua, il cui nome non è rivelato a nessuno. Lo chiamano Massaggiatore. Questo eroe silenzioso. Questo combattente che riesce a sanare l'esistenza dei poveri abitanti del villaggio, oppressi dalla malavita locale. Come un uomo senza nome sergioleoniano, anch'egli manca di quelle doti positive che caratterizzavano la sua immagine nella tradizione cinematografica popolare. Non è il Zatoichi puro, commosso, difensore dei deboli.

E' un eroe solitario, una macchina da guerra, interessato esclusivamente al puro piacere del combattimento, come il Clint Eastwood di Per un pugno di dollari era interessato solo al denaro. C'è, nella reinterpretazione che Kitano fa del personaggio Zatoichi, quella de-moralizzazione che Leone attuò sul pistolero del western americano. Non è più l'eroe pieno di buone attitudini, giusto, in linea con la società. Al contrario è un uomo che vive ai margini della comunità, un cieco, che gioca d'azzardo, freddo ed indifferente. Egli non è il buono che combatte il cattivo, ma semplicemente un uomo che deve sbrigare i suoi affari, compiere le sue sfide, respirare nella sua natura di sanguinario combattente. Così come i personaggi del primo Leone, maschere ambigue, giusti e allo stesso tempo disonesti, buoni, brutti e cattivi.

La figura del massaggiatore cieco è una vera e propria icona del cinema nipponico (ed anche della televisione) degli anni Sessanta. La sua fortuna è stata immensa. Da questo punto di vista non può essere evitato l'accostamento di Kitano a Quentin Tarantino. Le vicinanze con l'ultima opera del regista statunitense (Kill Bill) sono evidenti, soprattutto per l'utilizzo del serbatoio della cultura popolare, per lo sguardo ironico che domina le storie, per l'ostentazione della natura fittizia e favolistica del narrato. Entrambi gli autori rileggono generi, si fanno contaminare da stili. Il sangue schizza mostrando il trucco scenico, la vendetta trascina gesta e vicende, i combattimenti sono uno contro cento, il passato di Zatoichi, come quello di Black Mamba, incombe sul presente e diluisce in esso senza mai sparire del tutto (vedi montaggio alternato per la danza attraverso il tempo del ragazzo-geisha; oppure nella scena finale, la tramutazione di fratello e sorella in bambini, e poi di nuovo in ragazzi, durante i balli di chiusura). Il cinema di Kitano e quello di Tarantino non hanno pretese di realismo. Entrambi raccontano favole, incorniciano miti, giocano con lo spettatore, sorridono sulla vita attraverso l'ironia dell'arte. C'è il ghigno della fabula in questi due registi, come nel colore da cartoon dei loro laghi di sangue, nelle atmosfere dei loro duelli, nelle caratterizzazioni dei loro personaggi. La messa in scena d'una mitologia d'immagini (1).

Kitano rende omaggio anche e soprattutto al grande maestro giapponese Akira Kurosawa, con la citazione esplicita a I sette samurai. E c'è un personaggio in particolare di questo film che ricorda molto Zatoichi: Kikuchiyo, il giovane e scellerato samurai, l'ultimo che entra a fare parte dei sette. La sua brama di combattere è la stessa che domina Zatoichi, anche se nel primo è conservata una certa dose di antica sete di gloria. Poi c'è la marginalità in cui vivono entrambi (2), inizialmente respinti dal gruppo (l'inizio di Zatoichi vede il protagonista deriso per la sua cecità), e l'immagine eticamente poco tradizionale che rappresentano (nella bandiera del gruppo Kikuchiyo è rappresentato con un triangolo, mentre tutti gli altri samurai con un cerchio). Un'altra delle particolarità del film di Kitano è l'armonia musico-visiva che scaturisce dalle sue immagini, in particolare nel finale, e da quelle sequenze in cui il lavoro dei contadini o degli operai è ritmato dalla musica. Oltre ad essere l'ennesimo espediente lirico che rende la grana fittizia del narrato, che ne evidenzia il carattere di favola, questi balli, quasi ipnotici, possono richiamare l'essenza primordiale della vita, quella dinamica universale dal quale nasce ogni danza, il moto armonico degli astri che riflette nei più banali gesti dell'essere umano. Ed anche nel finale dei sette samurai si vedono i contadini raccogliere il riso al ritmo festoso dei tamburi, dopo la liberazione del villaggio. La pace ritrovata sfocia in una gestualità che unisce tutto e tutti, persone, natura e ritmo.

La coralità da musical delle danze non è molto lontana nemmeno dalle dinamiche dei combattimenti: le lunghe e numerose sequenze di battaglia sono la proiezione di più movimenti che vengono a scontrarsi tra di loro. Ogni movimento ha la sua armonia. Ogni movimento ha il suo ritmo. Ogni movimento è il gesto di un uomo di fronte ad altri, e di fronte a tutti. Un confronto umano ed inevitabile. Una danza con la vita e con la morte.

Come i duelli di Leone, di Kurosawa, e dell'ultimo Tarantino (il cerchio si chiude). L'immagine sulla locandina non è casuale: il movimento della spada reso evidente dal fotogramma trascinato. Il ritmo di un gesto come il battito di un cuore, come il battito di un ala, come il battito di un occhio (vero o falso), come il battito di un secondo. Ovvero l'armonia nascosta dell'esistenza. Quel celato che non si può vedere ma sentire, perché 'chi non vede sente meglio' (e con sentire si intende suono, ma anche odore, più volte tirato in ballo dal protagonista, e tatto, il tocco proprio, e non casuale, di un massaggiatore). Zatoichi è un film che esalta la sua stessa natura cinematografica. Ostenta il trucco della finzione visiva, e lo fa ponendosi come emblema della visione.

Durante tutto il film persiste uno strano e precario equilibrio tra reale e fittizio, o meglio tra ciò che è e ciò che appare. Il bastone che non è solo un bastone ma anche una spada; il ragazzo-geisha che sembra una donna; la trottola del giocoliere che vista da vicino non ruota, ma è solo un'illusione ottica; nello scontro tra Zatoichi ed il ronin, la dicotomia, evidenziata magistralmente dal montaggio, di sogno e realtà, ovvero quello che il ronin immagina e quello che invece avverrà realmente. Poi ancora, in una giostra delle parti, l'oste che prima si rivela il boss, ma subito dopo si scopre essere solo uno dei tanti, controllato dal capo supremo, il suo vecchio malandato assistente; il nipote giocatore d'azzardo che cerca di imitare gli altri (il Zatoichi campione nel gioco d'azzardo prima, poi il samurai, poi la geisha) per apparire altro da sé; lo stesso idiota del paese che è convinto di essere un combattente samurai.

Kitano ci rende esplicita la cocente difficoltà di vedere le cose. Nella nostra realtà, il confine tra vero e apparente è così sottile che il più delle volte non ci accorgiamo della differenza. Lo strumento cinema, sotto questo punto di vista, è la metafora dell'esistenza più profonda che possa esistere. E quando registi come Kitano portano alle estreme

conseguenze questa natura di finzione propria della cinematografia, allora, per paradosso, da un'immagine falsa è possibile comprendere ciò che di vero essa mente. Ciò che si vede solo non vedendo.

Ed è questo il filo conduttore del personaggio Zatoichi, la sua cecità che vede più e meglio di chi cieco non è. Il cinema come forma di cecità, di non visione mediante visione e viceversa. La battuta di chiusura è emblematica, con primissimo piano sul volto del protagonista: "Anche con gli occhi completamente spalancati, non riesco a vedere proprio niente". E questo dopo che per un attimo Zatoichi era sembrato vederci benissimo. Quel confine tra cecità e visione che per tutto il film è rimasto in bilico oscilla per l'ennesima volta, e forse alla fine non è mai esistito. Forse non esiste. O più probabilmente esiste, ma quel confine siamo noi stessi. In *Deserto Rosso* di Michelangelo Antonioni, Corrado (Richard Harris) parla a Giuliana (Monica Vitti): "tu dici 'dove devo guardare?', io dico 'come devo vivere?'...è la stessa cosa". Quel confine tra visto/non visto e ciò che potremmo vedere se solo aprissimo gli occhi. O se, solo per una volta, li chiudessimo, vedendo quello che c'è e quello che non c'è, quello che siamo, non siamo e che potremmo essere.

"...Secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo, Ciechi che vedono, Ciechi che, pur vedendo, non vedono." (J. Saramago)

(1) M. Garofano, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, p.414, Milano, 1999, Baldini&Castaldi

(2) Gli eroi di Kitano sono spesso degli emarginati, in qualche modo sempre cacciati ai confini della struttura sociale: il mafioso costretto ad abbandonare il Giappone in *Brother*, il surfista sordomuto de *Il silenzio sul mare*, il poliziotto cinico e ribelle di *Violent Cop*, i due problematici ragazzi protagonisti di *Kids Return*, l'ex-detective di *Hana-bi*, tormentato dai debiti, e da fantasmi del passato e del presente. E' come se Kitano scegliesse un punto di vista esterno, dal quale osservare la vita con più profondità, in una visione malinconica ma vera.