

# *L'immagine e il mondo indivisibile: Ugetsu Monogatari di Mizoguchi*

Gioia Sili\*

## ABSTRACT

Distributed in Italy under the title *I racconti della luna pallida d'agosto* (1953), Mizoguchi's film outlines a reflection capable of leading the viewer into an area of indistinction within which the boundaries between fantastic and real, visible and invisible, light and darkness are mutually mixed. By examining two famous sequences from the film, the paper aims to investigate the way in which cinema produces images that open up to the emotional universe, going beyond the recognizable contents of thought. To explore in depth the emotional horizon disclosed by the seventh art, attention will be paid to the concepts of psychoanalysis, through the thought of Freud and Matte Blanco. From this point of view, the compositional unity of Mizoguchi's film reveals a particular synergy between corporal and transcendental dimensions, showing the different articulations of the human being.

## KEYWORDS

Cinema, Invisible, Mizoguchi, Psychoanalysis, Thought

## 1. *Introduzione: tra visibile e invisibile*

Nel silenzio della notte avvolta dalla nebbia, una piccola imbarcazione solca le acque del lago Biwa. All'orizzonte, i personaggi sulla barca scorgono un'altra sagoma, che inizialmente sembra rivelare l'avvicinamento di una nave fantasma. In realtà, si tratta di una semplice canoa, al cui interno un pescatore in fin di vita esorta a stare in guardia dalle aggressioni dei pirati. Per il vasaio Genjurō, partito dal villaggio d'origine infestato dai banditi con l'aspirazione di vendere le proprie ceramiche, tale apparizione si configura come un'anticipazione degli avvenimenti che, di lì a poco, sconvolgeranno il suo viaggio. È l'inizio di un percorso cinematografico capace di condurre lo spettatore in una zona d'indistensione, in cui i confini tra luce e oscurità, certezza e incertezza, presenza e assenza, visibile e invisibile si fanno labili, confondendosi e mescolandosi reciprocamente.

Le immagini descritte appartengono alla nota sequenza di *Ugetsu*

\* Università della Calabria, gioia.sili@unical.it

*Monogatari* (1953), pellicola diretta da Mizoguchi Kenji e distribuita in Italia con il titolo *I racconti della luna pallida d'agosto*. Considerato dalla critica uno dei più affascinanti lavori sui fantasmi<sup>1</sup>, o, più precisamente, sulla capacità della macchina da presa di materializzare l'incorporeo (cf. Gomes, 2019, p. 9), il film trae origine dalla raccolta *Racconti di pioggia e di luna* (1768), pubblicata dallo scrittore del Giappone premoderno Akinari Ueda. Nello specifico, Mizoguchi rivolge lo sguardo all'opera di Akinari, selezionando due brevi componimenti: *La casa fra gli sterpi*, dedicato alle vicende di un uomo che, tornato a casa dopo nove anni di vagabondaggio, si ritrova di fronte allo spettro della moglie, e *La passione del serpente*, incentrato sulle peripezie di un giovane aristocratico vittima di un demone dalle sembianze umane. Pur riscuotendo entrambe le storie una discreta approvazione nella società nipponica dell'epoca, è grazie alla successiva opera di unificazione e adattamento realizzata da Mizoguchi che riescono a raggiungere il successo: la peculiarità del film, del resto, consiste proprio nell'abilità di raffigurare sullo schermo sentimenti ed emozioni profondamente umane, impiegando, in maniera creativa, elementi appartenenti alla letteratura fantastica (cf. Yomota, 2009).

In effetti, *I racconti della luna pallida d'agosto* può essere ritenuto un *unicum* all'interno della vasta filmografia del regista giapponese: il realismo che contraddistingue le altre opere, da intendersi essenzialmente come desiderio di rappresentare "la vita e i costumi di una data società" (Hazumi, 1961, p. 21), lascia spazio qui a un continuo gioco di luci e ombre, in cui la fascinazione esercitata dalle immagini crea un'atmosfera sospesa, al confine tra sogno e realtà. Sebbene il cinema appaia popolato sin dal principio da spettri e personaggi evanescenti, configurandosi come un "insieme di tracce visive destinate a sparire con l'immagine dello schermo" (Bertetto, 2010, p. 111), la pellicola di Mizoguchi si propone l'obiettivo di attribuire una forma oggettiva a ciò che per definizione è privo di consistenza e, rinunciando a utilizzare particolari effetti speciali (sfocatura dell'immagine, filtri deformanti, effetto *flou*), fa ricorso a espedienti tecnici atti a "rendere vero il fantasma e indecidibile la sua distinzione con la realtà" (De Gaetano, 2022, p. 67). In questa direzione, inoltre, la volontà dell'autore di non svelare immediatamente il carattere fantasmatico di alcuni personaggi femminili appartiene a un preciso orientamento stilistico, contraddistinto dalla forza della suggestione e della delicatezza più che dal comune sensazionalismo (cf. Wood, 1993, p. 150).

Il film di Mizoguchi costituisce, allora, un prezioso punto di

<sup>1</sup> "Ce conte est un poème de sagesse dont le chant est mesuré, plein" (Gilson, 1959, p. 98).

partenza per ragionare sulla potenza espressiva delle immagini cinematografiche, idonee, in determinati momenti, a “far vedere ciò che non si mostra” (Albano, 1986, p. 282). In altre parole, il potere della settima arte risiede nella capacità di produrre immagini in grado di aprirsi all’universo emozionale, in cui “la razionalità logica del pensiero non può arrogarsi il diritto di dire l’ultima parola e in cui, anzi, scopre – o può scoprire – la propria impotenza e la necessaria compresenza di altri modi di essere dell’uomo e del mondo” (Dottorini, 2000, p. 35). L’unità compositiva che caratterizza *Ugetsu Monogatari* rivela così un’originale sinergia tra la dimensione corporea e quella trascendentale, riflettendo, in un’atmosfera allegorica, severa, ricercata e dalla forte vocazione redentrice, le complesse articolazioni dell’animo umano. Richiamando la tradizione buddhista, che intravede nel tempo l’evoluzione interiore di un flusso continuo di dolori e desideri, passati e presenti, e adottando una percezione dello spazio che si ricompone nel procedere delle immagini, la pellicola di Mizoguchi ricorre a figure dirompenti e insieme vitali, in un persistente movimento di coscienza che rivela una pregnante carica narrativa.

Per esplorare in profondità l’orizzonte del sentire dischiuso dalle immagini filmiche, vale la pena rivolgere l’attenzione all’opera dello psicoanalista Ignacio Matte Blanco, caratterizzata da un’originale interpretazione del pensiero freudiano. In particolare, nei brevi saggi dedicati al problema della creazione artistica, lo psicoanalista cileno fornisce un’inconsueta definizione dell’esperienza estetica, intesa come momento in cui pensiero ed emozione, ragione e passione continuamente si confondono (cf. Matte Blanco, 2000). Nello specifico, si tratta di una teoria ontologicamente aperta e dialogante, che permette di reimpostare su nuove fondamenta il discorso critico sul cinema (cf. Dottorini, 2000). In *Ugetsu Monogatari*, infatti, il sogno e la realtà si confondono e s’intersecano, trascinandolo spettatore in una zona d’indistinzione, al cui interno l’immagine cinematografica rivela inedite abilità espressive.

È proprio nelle forme artistiche, infatti, che è possibile cogliere originali profili conoscitivi, in cui la logica razionale perde la sua originaria supremazia e si apre, per la prima volta, a manifestazioni dell’individuo e dell’esperienza non ancora esplorate. Tenendo sullo sfondo tale impostazione metodologica, il contributo si propone di riflettere sull’opera che ha reso Mizoguchi immortale in Occidente, richiamando alcuni concetti offerti dalla psicoanalisi, che consentono una lettura più approfondita della pellicola. Tramite il ricorso a una riflessione estetica aperta al continuo divenire, si favorirà, in altri termini, un’analisi che vede nell’incontro con differenti prati-

che discorsive il suo principale punto di riferimento.

## 2. *Intima estraneità*

Il primo fantasma che incontra Genjurō durante il suo percorso appartiene a Lady Wakasa, principessa raffinata ed enigmatica, che si mostra al mercato accompagnata da un'anziana domestica. Mentre il vasaio è intento a vendere le ceramiche artigianali, la donna appare misteriosamente di fronte ai suoi occhi, invitandolo a seguirla nella propria dimora. Sebbene il volto di Wakasa mostri fin dal principio un'espressione statica, che ricorda la tradizionale maschera indossata dagli attori del teatro *nō* giapponese, la natura corporea della sua figura non sembra poter essere messa in discussione. È la macchina da presa, infatti, a confermarne l'esistenza, senza insinuare nello spettatore il dubbio che si tratti di un'immagine illusoria, un abbaglio, "un mero oggetto della visione dell'uomo" (De Gaetano, 2022, p. 68).

Quando Genjurō arriva a palazzo Kutsuki, un'antica residenza signorile ormai decaduta, il sole è già tramontato, ma l'oscurità della notte è ancora lontana: molto probabilmente, Mizoguchi ha in mente per questa scena un particolare momento del giorno, il crepuscolo, in cui i cambiamenti prodotti dalla diffusione e dalla rifrazione dei raggi solari creano un'atmosfera surreale. Come scrive a riguardo Giacomo Calorio, "la natura fantastica del crepuscolo, nel folclore giapponese direttamente connesso alla comparsa di mostri e spiriti, è tale proprio perché si colloca in un tempo indistinto nel quale vanno a sfumare due categorie nette come il giorno e la notte" (Calorio, 2009, p. 205). Appena il vasaio varca la porta di accesso al palazzo, oltrepassa anche, da un punto di vista simbolico, il confine che lambisce il mondo degli umani da quello dei fantasmi, la vita reale dall'universo onirico e immaginifico in cui è immersa Wakasa. Scomparsa del tutto la luce solare, la struttura dell'edificio inizia allora ad assumere una conformazione differente da quella mostrata fino a pochi istanti prima: sono le candele accese in progressione dalle fedeli ancelle della principessa ad animare la villa, determinando la trasformazione del vecchio palazzo abbandonato in un'abitazione più luminosa e accogliente.

Nelle sequenze successive, Genjurō è introdotto nel mondo chiuso di Wakasa, il cui fascino ammaliante nasconde al contempo un tratto oscuro e impenetrabile, mostrato sullo schermo attraverso motivi formali e stilistici tipici del *nō*: musiche, abiti, messinscena (cf. Yomota, 2009, p. 146). In una dimensione spazio-temporale

sospesa ed evanescente, la macchina da presa riprende dunque i due personaggi intenti dapprima a trovare refrigerio nelle acque termali di una sorgente e poi distesi sull'erba per un picnic all'aperto. Il vasaio appare così prigioniero dell'inebriante luce di Wakasa, tanto da arrivare ad affermare che, se anche la principessa fosse la reincarnazione di qualche spirito diabolico, a lui non importerebbe 'proprio niente'.

Per approfondire la natura ambivalente di Wakasa, la sua misteriosa e sfuggente affabilità, vale la pena richiamare alla mente il concetto di "perturbante", analizzato da Freud nell'omonimo saggio del 1919. In questo testo, pubblicato nei *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1969), lo psicoanalista tedesco riflette su una determinata esperienza umana, provocata da quelle produzioni artistiche e letterarie che maggiormente fanno leva sul tema del soprannaturale e dello spaventoso. Il punto centrale della ricerca condotta da Freud risiede, infatti, nell'osservazione di alcuni espedienti letterari che pongono il lettore di fronte a una sorta di "paradosso cognitivo", nel quale egli stesso non può stabilire se i personaggi del racconto siano animati o meno. A questo proposito, riferendosi nello specifico a figure di cera, bambole ingegnose e automi, lo psichiatra Ernst Jentsch fu il primo a introdurre il concetto di perturbante, esprimibile, appunto, nell'incertezza individuale di comprendere se un oggetto in apparenza animato sia effettivamente tale o, in alternativa, se un oggetto inanimato possa, in qualche modo, essere dotato di vita autonoma (cf. Freud, 1991, p. 277).

Con lo scopo di descrivere questo fenomeno paradossale, Freud compie, nella prima parte del saggio, un'analisi linguistico-etimologica del termine *unheimlich* (perturbante), che, dal punto di vista semantico, si pone in antitesi con l'aggettivo *heimlich* (da *heim*, casa), il cui significato letterale, "domestico, familiare", rimanda a un senso di agio e di sicura protezione (ivi, p. 273). Proseguendo nella sua indagine, Freud si rende conto che tra i significati traslati di *heimlich*, presenti nel dizionario della lingua tedesca del lessicografo Daniel Sanders, vi è anche 'tenuto in casa, nascosto, celato'. Il termine *heimlich*, dunque, non è univoco, al contrario "appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità e dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato" (ivi, p. 275). Al termine dell'analisi, lo psicoanalista tedesco può così affermare che, come *heimlich* mostra un duplice significato, così il suo opposto *unheimlich* presenta due diverse accezioni, racchiudendo in sé "il senso di qualcosa di non familiare, ma anche di non nascosto" (Angelucci, 2021, p. 53).

Sulla scorta della definizione proposta dal filosofo Schelling e riportata da Freud tra le pagine del testo, il perturbante comprende, allora, “tutto ciò che dovrebbe rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato” (Freud, 1991, p. 275). Si tratta, in altri termini, di una “specie particolare di spaventoso” (Angelucci, 2021, p. 53), al cui interno convergono due aspetti ambivalenti che si spingono fino al loro contrario. A tale riguardo, lo psicoanalista tedesco sostiene che non vi sia nulla di nuovo o sconosciuto nel perturbante, considerando quest’ultimo come “qualcosa di familiare nella vita psichica fin dai tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione” (Freud, 1991, p. 294).

Tornando ora a *Ugetsu Monogatari*, la figura misteriosa di Wakasa sembra condensare i principali tratti del perturbante indagato da Freud, sfiorando la barriera invisibile che divide il mondo naturale dal sovrannaturale. Nelle scene successive all’ingresso del vasaio nella residenza Kutsuki, il fantastico prende, infatti, il sopravvento, determinando un avvicinamento tra i due personaggi, rappresentati ormai nella medesima condizione spazio-temporale, senza alcuna separazione di piani: “più Genjurō diventa simile a un morto vivente, più lo spettro di Wakasa appare progressivamente sensuale, umano, vicino e reale” (Calorio, 2009, p. 206). Sono proprio i lumi accesi in sequenza dalle ancelle ad alimentare nello spettatore il dubbio legato alla natura della donna: del resto, la luce si configura come la condizione di esistenza delle ombre. Il carattere perturbante di Wakasa è mostrato così nella sua costitutiva ambivalenza: da un lato, la vicinanza e l’apparente affettuosità della donna, dall’altro le espressioni del volto, i movimenti automatici del corpo, lo sguardo ermetico, trasmettono allo spettatore una sensazione d’inquietudine.

Secondo il critico spagnolo Felix Martialay, Wakasa può essere considerata “una creatura della lussuria”, rappresentando un amalgama di “fantasia, follia, fascinazione e fuoco” (Martialay, 1993, p. 138). Parimenti, la sua personalità appare contraddistinta da un’elevata dignità morale che si traduce in una capacità di autoaffermazione, idonea a mettere in dubbio l’ordine preesistente. Le azioni della principessa Wakasa, infatti, sfidano i codici di comportamento e le consuetudini tradizionali, traducendosi in atti e gesti che non lasciano spazio ad alcuna resistenza esterna. Il suo modo di apparire è indicativo di una manifestazione ultraterrena che suscita al contempo curiosità e spavento, mentre l’aspetto esteriore è direttamente riconducibile al *magojirō*, una maschera *nō* risalente al XVI secolo che raffigura una giovane

ragazza. Emerge allora un profilo complesso e risoluto che, tra il conformismo e la ribellione, diviene agente del cambiamento pur non alterando nulla.

### 3. *Assenza visibile*

In una delle sequenze più intense e ricche di poesia che il cinema abbia regalato, Genjurō si ritrova di fronte al fantasma della moglie, Miyagi, interpretata da Kinuyo Tanaka. La macchina da presa segue il rientro a casa del vasaio dopo il lungo viaggio, indagando sui particolari della stanza buia, che appare tuttavia in ordine e ben curata. Dopo averla chiamata a lungo, egli finalmente scorge Miyagi, inginocchiata davanti al fuoco, la cui voce ha un suono familiare e rassicurante: ‘Non importa più niente, ora’, afferma la donna senza esitare, interrompendo il tentativo di spiegazione avviato dal marito. Con delicatezza, Miyagi invita allora Genjurō a sedersi accanto a lei, porgendogli una coppa di *sake*: mentre il vasaio beve, tenendo tra le braccia il piccolo Genichi, la donna, in disparte nell’oscurità, piange silenziosamente.

Nell’inquadratura successiva, il protagonista dorme vicino al figlio e Miyagi veglia teneramente su di loro, cucendo davanti alla fiamma accesa. Nel frattempo, i primi raggi solari filtrano tra le crepe del muro, sancendo in modo graduale il passaggio dalla notte al giorno. La natura incorporea ed evanescente di Miyagi è resa nota allo spettatore proprio al sorgere del sole, quando Genjurō, svegliato dal capo del villaggio, viene a sapere che la moglie è stata uccisa da un gruppo di soldati in ritirata. In netto contrasto con l’immagine della sera precedente, la macchina da presa mostra ora la casa in preda al disordine e all’abbandono, evidenziando come lo spazio domestico sia, in realtà, fatiscente e spoglio. Visibilmente turbato, Genjurō tocca con la mano il posto vuoto, un tempo occupato da Miyagi.

Nel saggio *Il visibile e il non visibile* (1986), Lucilla Albano mette in luce con precisione come il ritorno a casa del vasaio sia “così intensamente desiderato da far rivivere anche ciò che non c’è più” (Albano, 1986, p. 279). Lo spazio mostrato allo spettatore attraverso gli occhi di Genjurō diventa così “il luogo del passato psichico-diegetico del protagonista” (ivi, p. 280), capace di stimolare la memoria al punto da rendere visibile anche ciò che non può essere presente. Questa sequenza, pertanto, appare contrassegnata da un continuo scarto tra il vedere e il mostrare, seguendo un paradigma espressivo che ne esclude ogni tipo di automatismo:

attraverso un'aspirazione volta a restituire vita al trascorso, infatti, il visibile e l'invisibile s'intersecano e confluiscono in un insieme unitario, dove ogni elemento si confonde con il resto.

Si tratta di un modello percettivo dell'essere definito da Ignacio Matte Blanco come *modo indivisibile*. Per comprendere tale passaggio, occorre ripercorrere brevemente la lettura che lo psicoanalista cileno fornisce del principio di simmetria. Nel testo *L'inconscio come insieme infiniti* (1975), Matte Blanco evidenzia come anche il mondo dell'inconscio sia in realtà regolato da una logica peculiare. Se il pensiero razionale si esprime nella distinzione, definendo le relazioni come asimmetriche (l'inverso non è uguale alla relazione stessa), l'inconscio considera le stesse come simmetriche, poiché nelle profondità della psiche l'inversa può essere uguale e compresente alla prima. In questo senso, il carattere innovativo dell'analisi di Matte Blanco risiede nella possibilità di tradurre in termini di logica classica ciò che per definizione sfugge a una piena comprensione razionale. Ne deriva un modello di pensiero fondato sull'interconnessione tra due sistemi di regole (bi-logica), che convivono nell'umano senza fondersi in una struttura superiore, dando origine a una vera e propria "antinomia" (cf. Matte Blanco, 1995). Nel solco del principio di simmetria, con la propensione alla dissoluzione, accomunando entità distinte nella logica bivalente, il *modo indivisibile* appare allora come l'origine delle attività di astrazione e generalizzazione, tramite le quali il pensiero umano dimostra le proprie potenzialità. In questa prospettiva, il *modo indivisibile* analizzato da Matte Blanco costituisce il sostrato fondativo della bi-modalità pura: solo prendendo le mosse dall'aspetto indivisibile del pensiero, è possibile valorizzare la sua capacità dividente, lasciando emergere come la scambievole alternatività costituisca il tratto distintivo dell'esperienza umana.

Proprio in questa direzione, seguendo la riflessione del filosofo russo Michail Bachtin contenuta in *Estetica e romanzo* (1975), la sequenza in esame può essere considerata un cronotopo, definito nei termini di una "interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente" (Bachtin, 2001, p. 231). Pur trattandosi in origine di un concetto di matrice scientifica e poi impiegato nell'ambito letterario, esso trova sicuramente rilevanza in altri sistemi semiotici, tra cui il cinema. In questo senso, la principale caratteristica del cronotopo è riconducibile all'incontro dei piani temporali e spaziali in un insieme unitario dalla profonda carica espressiva, come dimostra la scena del ritorno a casa del vasaio: nel momento in cui lo spazio s'immerge nelle trame del tempo, quest'ultimo, addensandosi, rende inafferrabile e sfuggente il primo. In altre parole, lo spazio, da regno del presente,



diviene il luogo del ritorno al passato, in un'atmosfera temporale dai contorni sfumati e indefinibili. A tale riguardo, Genjurō vive un'esperienza fisica e psichica capace di svelare sapientemente l'intima essenza di un processo che, sebbene chiaramente asincrono, può assurgere a principio generatore di forme e significati.

Appare allora evidente come la rappresentazione dello spazio in Mizoguchi sia connotata da un'intrinseca specialità: grazie all'azione omogenea e armoniosa compiuta dalla macchina da presa, infatti, l'immagine trova unità e spiegazione, procedendo in accordo con una linea compositiva in grado di ricucire i lembi di mondi eterogenei e distanti, come quelli dei vivi e dei morti, mantenendoli comunque identificabili. Scrive al proposito Gilles Deleuze nel testo su *L'immagine-movimento* (1983): "lo spazio è tanto meno spezzettato in quanto i frammenti in tal modo definiti ne formano il processo di costituzione: lo spazio non si costituisce con la visione, ma con il procedere [...]" (Deleuze, 2016, p. 234). L'edificazione dello spazio in Mizoguchi avviene mediante il ricorso a *emakimono* cinematografici (letteralmente, dipinti illustrati su un rotolo), volti a prediligere inquadrature lunghe, profonde e laterali, offrendo allo spettatore un'esperienza evocativa. Più in particolare, attraverso la connessione di immagini variegata, si sviluppa un intreccio unitario e concentrato, rispetto al quale sono lasciate esistere le sue insite differenze. Si può allora ritrovare in questo *modus operandi* la traduzione estetica del noto concetto deleuziano-guattariano di *chaosmos* (cf. Guattari, 1996), da intendersi essenzialmente come "un ordine, un cosmo che tuttavia mantiene il contatto con la variazione infinita del caos" (Angelucci, 2013, p. 260). Rinvenendo elementi identificativi di un sistema auto-organizzante, le immagini di *Ugetsu Monogatari* appaiono così inserite in un orizzonte visivo rispettoso delle eterogeneità e si definiscono attraverso il puro divenire.

#### 4. *Mondo indivisibile*

L'opera di Mizoguchi è interessante per la sua capacità di ingegnare versatilità e multiformità, contribuendo a far conoscere il cinema giapponese nel mondo. In questa direzione, la produzione del regista non può essere imbrigliata entro rigide classificazioni, muovendosi piuttosto in uno spazio creativo, inconsueto e imprevedibile. I primi ad ammirare le potenzialità di Mizoguchi sono i critici della rivista *Cahiers du cinéma*: tra questi, Éric Rohmer riconduce le sequenze dell'autore giapponese all'espressionismo e all'a-

strattismo, Jean-Luc Godard, invece, parla al proposito di realismo<sup>2</sup>.

A tale riguardo, il regista di *Adieu au Langage* (2014) elabora la propria percezione concettuale delle immagini in movimento. Ripetendo a più riprese nel corso della vita la nota espressione: “Le cinéma, une forme qui pense”, Godard ritiene che il cinema non sia un mezzo di rappresentazione o di narrazione, uno strumento di creazione di fatti o di rappresentazione di eventi puramente finzionali, ma possa essere considerato una forma pensante che genera costantemente qualcosa di nuovo. Del resto, il regista francese sostiene che la composizione filmica non sia frutto di una meccanica riproduzione di sequenze, ma scaturisca dal montaggio, inteso come atto generativo di un unico schema funzionante e organico, in cui la somiglianza delle immagini assume una rilevanza secondaria, non essendo la causa ma l’effetto eventuale, che conduce le stesse a trovare una disposizione sistematica (cf. Baross, 2017, pp. 330-331).

La produzione di Godard è dunque incentrata sulla lotta tra dualismi concettuali, tecnici, espressivi che trovano un punto d’incontro proprio nel lavoro di montaggio. Quest’ultimo, in linea con la poetica di Mizoguchi, segue due direttrici operative: in principio, è favorita la scomposizione e la discordanza, in seguito, come nella dimensione onirica, ha luogo un’opera di condensazione che riconduce elementi difformi e lontani in immagini dense e riconoscibili. Riannodando i fili del ragionamento, è possibile allora intravedere in una determinata accezione dell’immagine cinematografica la capacità di aprirsi all’universo emozionale, rendendo visibile ciò che sfugge ai contenuti riconoscibili del pensiero. L’unità compositiva che contraddistingue in modo peculiare la pellicola di Mizoguchi favorisce un’originale interconnessione tra la dimensione corporea e quella trascendentale, mostrando sullo schermo le differenti articolazioni dell’animo umano.

### *Bibliografia*

- Albano, L., *Il visibile e il non visibile*, in “Filmcritica” n. 365-366, giugno-luglio 1986, pp. 272-282.
- Angelucci, D., *Perturbante. L’estraneità nascosta*, in “B@belonline”, vol. speciale 2021, pp. 53-55.
- Angelucci, D., *Dal caos al cosmo attraverso l’arte*, in “B@belonline”, n. 13, 2013, pp. 253-260.

<sup>2</sup> Sulla ricezione critica del cinema di Mizoguchi in Francia, cf. Prédal, 2009, pp. 175-193.

- Bachtin, M., *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di C. Strada Janovi, Einaudi, Torino 2001.
- Baross, Z., *Godard and/with Deleuze: "C'est comme ça que le monde naît"*, in De Assis P., Giudici, P. (a cura di), *The dark precursor. Deleuze and artistic research* (vol. II), Leuven University press, Leuven 2017, pp. 326-337.
- Bertetto, P., *La macchina del cinema*, Universale Laterza, Roma-Bari 2010.
- Burch, N., *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, University of California Press, Berkeley 1979.
- Calorio, G., *Il gusto del crepuscolo: Ugetsu Monogatari e il fantastico giapponese*, in Tomasi D. (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 203- 211.
- De Assis, P., Giudici, P. (a cura di), *The dark precursor. Deleuze and artistic research*, Leuven University press, Leuven 2017.
- De Gaetano, R., *Le immagini dell'amore*, Saggi Marsilio, Venezia 2022.
- Deleuze, G., *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), trad. it. di J.P. Manganaro, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016.
- Dottorini, D., *L'esigenza di una teoria aperta*, in Dottorini D. (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 11-38.
- Dottorini, D. (a cura di), *L'amore dei fantasmi. Conversazioni con Miguel Gomes*, in "Fata Morgana", n. 36 Fantasma, Pellegrini Editore, Cosenza 2019, pp. 9-21.
- Freud, S., *Il Perturbante* (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1969), trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307.
- Gilson, R., *Les Contes de la lune vague*, in "Cinéma", n. 36, 1959, pp. 98-100.
- Guattari, F., *Caosmosi*, trad. it. di M. Guareschi, Costa & Nolan, Genova 1996.
- Hazumi T., *Trois interviews de Mizoguchi*, in "Cahiers du cinéma", febbraio 1961, n. 116, pp. 15- 21.
- Martialay, F., *The master Mizoguchi in six critical perspectives: Ugetsu*, in Keiko I. McDonald (a cura di), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993, pp. 137-142.
- Matte Blanco, I., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.
- Matte Blanco, I., *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986), in Dottorini D. (a cura di), *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 41-73.
- Matte Blanco, I., *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo* (1988), trad.

- it. di P. Bria, Einaudi, Torino 1995.
- Palumbo, F.D., *L'estetica del mondo fluttuante: il "giapponismo" di Deleuze*, Laboratorio dell'ISPF, vol. XIII n. 20, 2016.
- Prédal, R., *Scoperta tardiva di un cineasta moderno*, in Tomasi D. (a cura di), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 175- 193.
- Wood, R., *Mizoguchi: the Ghost Princess and the Seaweed Gatherer*, in Keiko I. Mcdonald (a cura di), *Ugetsu*, Rutgers University Press, New Bruswick 1993, pp. 145-156.
- Yomota, I., *Mizoguchi e l'immaginazione nei racconti premoderni*, in Tomasi D. (ed.), *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, Il Castoro, Milano 2009, pp. 135-158.