

FUNERAL PARADE OF ROSES – QUEERNESS AND OEDIPUS IN 1960'S TOKYO

Original piece from *Artesettima Mag* (original Italian version below)

«A modern parody of Oedipus Rex»: these are the words used to announce Toshio Matsumoto's *Funeral Parade of Roses* (*Bara No Soretsu*) in one of the trailers that preceded the film's release in 1969. A clear declaration of intent: and in fact the main narrative line that runs through Matsumoto's film is rooted in Western tradition, creating a cast of Sophoclean tragedy in an underground and hallucinatory style. Eddie, a trans girl from the Shinjuku district of Tokyo, is cast as a postmodern Oedipus who, by adopting the stylistic features of Greek tragedy, tries to put in order the fragments of a Japan undergoing profound cultural, aesthetic and social transformations. As the Oedipus of the story, Eddie is also the character on whom Western influence leaves a strong aesthetic and ideological mark: Eddie, played by Peter, the stage name of the actor, singer and dancer Shinnosuke Ikehata, sports wigs with straight bangs and clothes that reverberate with the atmospheres of the British underground scene of the Sixties.

***Funeral Parade of Roses*, the story of a fragmented identity between Godard and Resnais**

Eddie bears the signs of a youth that is beginning to discover its own specific language and builds its culture through different experiences linked to the areas of sexuality, experimentation with drugs and cinema. A set of codified knowledge and aesthetics that hark back to the counterculture scenario that dominated the West in the 1960s, and in that guise they began to make their way also in the East, where some artists adopted the experimental language of the new avant-garde currents to stage a new image of Eastern societies. Matsumoto fits into this scenario and decides to apply the new cinematic languages coming from Europe, from the Nouvelle Vague to Italian neorealism, to tell the story of the underground LGBTQ community of Tokyo gay bars: and he does so by making the formal tools adhere to the narrative material, making the hybrid and frenetic nature of the cinematographic expedients borrowed from the cinema of Resnais and Godard coincide with the indefinite and composite identity of its protagonists and the Japanese countercultural scene, arriving at a complete work that

contains within itself multiple cultural and identity turmoils in constant dialogue with the Western world. *Roses* A programmatic intent to amalgamate the different stimuli avant-garde artists from both Japan and Europe, with the aim of providing an overall picture that took into account the profound transformations that were taking place in the world in the 1960s, as Matsumoto himself explained in an interview with Aaron Gerow: «My creative intent was to disturb the perpetual pattern of a dual world that divides fact from fiction, men from women, the objective from the subjective, the physical from the mental, sincerity from masquerade, and tragedy from comedy. annucci: «In terms of form, I dismantled the sequential and chronological narrative structure and arranged past and present, reality and fantasy on temporal axes similar to a cubist painting, adopting a fragmented form similar to the collage that takes from literature, theater, painting and music old and new from both the East and the West». Thus from Godard *Funeral Parade of Roses* borrows the multitextual collage and the image-word overlapping to convey a network of symbols and meanings from the Western world: all the citations from European culture present in Matsumoto's film have been identified by Roberto Mario Danese, who exposes them in his *Edipo al funerale delle rose*, an essay that is part of the volume *Edipo classico e contemporaneo* edited by Francesco Citti and Alessandro Iannucci: «Matsumoto fully exploits the possibilities of filmic polysemy and also uses the Godardian expedient of the filmed word-image, interspersing the phases of the story with black and white frames on which highly evocative literary citations stand out if connected to the narrated story and its great classical influence. The first quote consists of two lines from Baudelaire's *Heautontimorumenos*, but, in the course of the film, Genet and De Sade, Le Clézio, Sophocles himself and Job, Apollinaire and René Daumal are also quoted, from whose *Clavicules d'un Grand Jeu poétique* the quote that closes the film is taken: «L'esprit individuel atteint l'absolu de soi-même par négations successives», inspired by the famous Spinozian thought «omnis determinatio negatio est» (Epist. 59). These quotes interrupt the flow of the cinematic narration and represent its meaning through the iconization of the word. This last quote from Daumal, which 'seals' Eddie's tragic story, can be understood as : ome a modern interpretation of the contradictions on which the great Greek tragedy is built and, in particular, of the Oedipal story». What links the aesthetic and cultural symbols that constitute this new youth culture of the Sixties is their mutable, mobile and inconstant nature: it is an intrinsically precarious code and subject to continuous and incessant change, which for its very survival cannot help but

undergo a constant questioning of the terms of the discourse, always exposed to the risk of a tabula rasa, of a total redefinition. By virtue of this principle, the characters of *Funeral Parade of Roses* are defined by identities with blurred contours, difficult to define, which escape any attempt at pigeonholing: in one of the documentary inserts that fragment the main narrative line, the people interviewed when asked questions that attempt to define their identity with precise terms, give evasive, confused answers, a sign of a process of exploration of their gender identity and their desire still in progress. What is identity, in the end? An ancient question at the basis of tragedies such as Oedipus Rex, and at the same time characteristic of the postmodern era, where the notion of identity from a static element begins to be characterized as a fluid, indeterminate process.

Masks, postmodern Oedipus and gender performativity

In this process the mask takes on a key role: symbol of a fixed role, like that of the Greek mask, divided by a clear boundary that distinguishes the crying face of tragedy from the smiling one of comedy, its slipping away from the face represents a split, the unveiling of our fragilities and our contradictions. If in the mask the identity is unique, its breaking and deformation reveals not only the fragmentation of our most intimate being, but also and above all the performative nature of identity and gender. "Some wear the same mask all their lives, others use various masks. Some masks underline the characteristics of people, others are far from the original. Some are poor and easily recognizable, others are so skillfully crafted that they are hardly recognizable. People always wear masks when they face others: they only see masks. Even if they remove the masks, their faces rarely expose them, because there may be a second mask, even a third, hidden under the first mask. Therefore, people often take your masks for you, and you take theirs for them. The goal of love and hate can be masks." says a recorded voice from a tape recorder while Eddy finds himself in a basement surrounded by monstrous masks. Eddy embodies Oedipus and his opposite at the same time: he searches for the truth, the deep secret of his identity, but is unable to reach it, tied to his illustrious antecedent by the impossibility of seeing, by the oblivion of memory unable to bear the weight of the crude truth. But this time the tragedy does not take place in Thebes, but in Tokyo in the Sixties, at the dawn of the modern image society: «Matsumoto's Eddie is a gei boi, a term that, in accordance with the better known term geisha, in the Japan of the Sixties denotes more an artistic practice than a sexual

orientation. As a gei boi, she works as a cross-dressing hostess at the Bar Genet. To be Eddie is to play a role, to make the physical drama of Oedipus a question of representation and self-styling: here aestheticization is an ethical response» (James Phillips in *Anti-Oedipus: The Ethics of Performance and Misrecognition* in Matsumoto Toshio's "Funeral Parade of Roses") Through the character of Eddie the myth of Oedipus is declined in a new perspective that takes into account a new notion of gender as a cultural construction, as an «identity constituted performatively by the very expressions that are said to be its results», of which drag «implicitly reveals the imitative structure, as well as its contingency», quoting Judith Butler. Eddie and Leda are rivals fighting not only for the love of a man, but are part of a broader opposition between irreconcilable aesthetic and value systems, embodied by two culturally connoted models of femininity: on the one hand Leda who embodies a canon of beauty belonging to traditional Japanese culture, on the other hand Eddie, who adheres to the new Western standards symbolized by the revolution of the costumes of Swinging London. The clash between the two is a choreography of masks and identities on the verge of forming but also of shattering, so much so that all the parties involved will meet a bloody end. But above all their clashing, brushing against each other and recognizing each other, stages the complex network of league me, acts and suggestions that contribute to the construction of identity. We observe Eddie and Leda in their preparatory rites, from the clothes worn to the care of the wigs, to the meticulous application of the make-up. Judith Butler also speaks of the great subversive potential of drag in relation to the performance of gender: «Moreover, part of the pleasure, the vertigo of the performance lies in the recognition of a radical contingency in the relationship between sex and gender in the face of cultural configurations of causal unities, which are regularly considered as natural and necessary. Instead of the law of heterosexual coherence we witness the denaturalization of sex and gender through a performance that denies their separateness and that stages the cultural mechanism of their fabricated unity. The idea of gender parody that I am arguing for here does not presuppose that there is an original that is imitated by these parodic identities. In fact the parody is really that of the notion of an original» (Judith Butler) *Funeral Parade of Roses* precedes these intuitions by twenty years, arriving at the radical understanding of a world in which gender identities are not only not so well defined, but are revealed in their being fictitious categorizations produced culturally and not determined biologically. Phillips always links this discourse to the Oedipal myth: «Eddie navigates

between two tragic revelations. He does not fall under the power of the Oedipal revelation, in which the semblance of fortune is exchanged for the truth of incestuous infamy. Eddie also avoids the moment of revelation that the myth of heteronormativity claims to mobilize: he is not confronted with the so-called truth of his sex in a rupture of the illusion of femininity. The representation of Eddie's femininity is not subordinated to a truth of sex that is separate from it and in relation to which it could be considered insufficient. Since he plays what he is and is what he plays, there is no room for a truth of sex: the film never hints at the fact that Eddie yearns to end the indeterminacy, to become once and for all either fully woman or fully man, whatever that means».

The inspiration of Kubrick's *A Clockwork Orange*

In *Funeral Parade of Roses* the tragedy is dismantled and reassembled through the destruction of chronological and narrative linearity, which is slowly recovered through brief flashes of the past that tear apart the identity built by Eddy and at the same time anchor it to its origins, to the moment of extreme violence from which it took shape. And once they reach the moment of extreme realization, when the past is reconstituted in its entirety and presents itself to the young man's eyes, his fate is sealed: the memory of the bloody murder of his mother pours out in the last violent final acts of the film in which rivers of blood flow from Gonda who commits suicide and from Eddy who gouges out his eyes with a knife after realizing that his lover was in reality the lost father of the jealously guarded photo, whose face was hidden by the burn of a cigarette. On this trail of blood, violence and pierced eyes, the funereal and macabre suggestions of *Funeral Parade of Roses* cross the ocean and pour into the images of Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*, released only two years later: the director would have had among his main models of inspiration precisely Matsumoto's work. And the similarities between the two works are not lacking, starting from the recurring details of the eyes and the unnaturally long eyelashes that unite Matsumoto's Eddie and Kubrick's Alex, up to the scene in which Eddie and her friends wander around the shops eating ice cream, of which Kubrick films the movements and the light-hearted music that accompanies them in the scene in the shopping centre where Alex tries to lure two girls. And in general the two films share the same frenetic pace and tension towards violence: some see the opening scene of *A Clockwork Orange*, where Alex has two eyes sewn into the cuffs of his shirt, as an implicit continuation of the ending of *Funeral Parade of Roses* ***FUNERAL PARADE OF***

ROSES – QUEERNESS ED EDIPO NELLA TOKYO DEGLI ANNI '60

Da *Artesettima*



«*Una moderna parodia dell'Edipo Re*»: queste sono le parole con cui si annuncia *Funeral Parade of Roses* (Bara No Soretsu) di Toshio Matsumoto in uno dei trailer che hanno preceduto l'uscita del film, avvenuta nel **1969**. Una chiara dichiarazione d'intenti: e in effetti la linea narrativa principale che attraversa il film di Matsumoto affonda nella tradizione occidentale creando un calco della tragedia sofoclea in salsa underground e allucinatoria.

A Eddie, ragazza trans del quartiere di Shinjuku di Tokyo, tocca ricoprire il ruolo di Edipo postmoderno, che adottando gli stilemi della tragedia greca cerca di mettere in ordine i frammenti di un Giappone attraversato da profonde trasformazioni culturali, estetiche e sociali. In quanto Edipo della storia, Eddie è anche il personaggio su cui l'influenza occidentale imprime un forte segno estetico e ideologico: Eddie, interpretata da Peter, nome d'arte dell'attore, cantante e ballerino Shinnosuke Ikehata, sfoggia parrucche con frangette dritte e abiti in cui riverberano le atmosfere della scena underground britannica degli anni Sessanta.

***Funeral Parade of Roses*, il racconto di un'identità frammentata tra Godard e Resnais**

Eddie porta addosso i segni di una gioventù che comincia a scoprire il proprio linguaggio specifico e costruisce la sua cultura attraverso esperienze diverse legate agli ambiti della sessualità, della sperimentazione con le droghe e del cinema. Un insieme di saperi e di estetiche codificate che rimandano allo scenario della **controcultura** che dominano gli anni Sessanta dell'Occidente, e in quelle vesti cominciano a farsi strada anche in Oriente, dove alcuni artisti adottano il linguaggio sperimentale delle nuove correnti d'avanguardia per mettere in scena una nuova immagine delle società orientali.

Matsumoto si inserisce all'interno di questo scenario e decide di applicare i nuovi linguaggi cinematografici provenienti dall'Europa, dalla Nouvelle Vague al neorealismo italiano, per raccontare la comunità LGBTQ+ underground dei gay bar di Tokyo: e lo fa facendo aderire gli strumenti formali alla materia narrativa, facendo coincidere la natura ibrida e frenetica degli espedienti cinematografici mutuati dal cinema di Resnais e Godard all'identità indefinita e composita dei suoi protagonisti e della scena controculturale giapponese, arrivando a un'opera compiuta che racchiude dentro di sé molteplici tumulti culturali e identitari in costante dialogo con il mondo occidentale.

Trailer di *Funeral Parade of Roses*

Un intento programmatico di amalgamare i diversi stimoli avanguardistici provenienti sia dal Giappone che dall'Europa, con l'obiettivo di restituire un quadro complessivo che tenesse conto delle profonde trasformazioni che stavano attraversando il mondo degli anni Sessanta, come esplicitato dallo stesso Matsumoto in [un'intervista per Aaron Gerow](#):

«Il mio intento creativo era quello di disturbare lo schema perpetuo di un mondo duale che divide i fatti dalla finzione, gli uomini dalle donne, l'obiettivo dal soggettivo, il fisico dal mentale, la sincerità dalla mascherata, e la tragedia dalla commedia. In termini di forma, ho smantellato la struttura narrativa sequenziale e cronologica e ho sistemato passato e presente, realtà e fantasia su assi temporali simili a un dipinto cubista, adottando una forma frammentata simile al collage che prende dalla letteratura, dal teatro, dalla pittura e dalla musica vecchie e nuove provenienti sia da Oriente che da Occidente».

Così da Godard *Funeral Parade of Roses* mutua il collage multitestuale e la sovrapposizione immagine-parola per veicolare una rete di simboli e significati provenienti dal mondo occidentale: tutte le citazioni provenienti dalla cultura europea presenti nel film di Matsumoto sono stati individuati da Roberto Mario Danese, che li espone nel suo *Edipo al funerale delle rose*, saggio che fa parte del volume *Edipo classico e contemporaneo* a cura di Francesco Citti e Alessandro Iannucci:

«Matsumoto sfrutta a fondo le possibilità della polisemia filmica e mette mano anche all'espedito godardiano della parola-immagine filmata, inframmezzando le fasi della vicenda con quadri bianchi o neri su cui spiccano citazioni letterarie fortemente evocative se connesse alla vicenda narrata e al suo grande ascendente classico. La prima citazione consta di due versi dell'*Heautontimorumenos* di Baudelaire, ma, nel corso del film, vengono citati anche Genet e De Sade, Le Clézio, Sofocle stesso e Giobbe, Apollinaire e René Daumal, dalle cui *Clavicules d'un Grand Jeu poétique* è tratta la citazione con cui si chiude il film: «L'esprit individuel atteint l'absolu de soi-même par négations successives», improntata al celebre pensiero spinoziano «omnis determinatio negatio est» (Epist. 59). Queste citazioni interrompono il flusso della narrazione cinematografica e ne rappresentano il senso attraverso l'iconizzazione della parola. Quest'ultima citazione da Daumal, che 'sigilla' la tragica storia di Eddie, può essere intesa come un'interpretazione moderna delle contraddizioni su cui si costruisce la grande tragedia greca e, in particolare, della vicenda edipica».

Quel che lega i simboli estetici e culturali che costituiscono questa nuova cultura giovanile degli anni Sessanta è la loro natura mutevole, mobile e incostante: si tratta di un codice intrinsecamente precario e soggetto a un mutamento continuo e incessante, che per la sua stessa sopravvivenza non può far altro che sottoporsi a una costante rimessa in discussione dei termini del discorso, sempre esposto al rischio di una tabula rasa, di una ridefinizione totale. In virtù di questo principio, **i personaggi di *Funeral Parade of Roses* sono definiti da identità dai contorni sfumati, di difficile definizione, che sfugge a ogni tentativo di incasellamento**: in uno degli inserti documentari che frammentano la linea narrativa principale, le persone intervistate davanti alle domande che tentano di definire la loro identità con termini precisi, danno risposte evasive, confuse, segno di un processo di esplorazione della propria identità di genere e del proprio desiderio ancora in corso.



Cos'è l'identità, alla fine? Una domanda antica alla base di tragedie come *Edipo re*, e al tempo stesso caratteristica dell'epoca postmoderna, dove la nozione di identità da elemento statico inizia a connotarsi come un processo fluido, indeterminato.

Le maschere, Edipo postmoderno e performatività di genere



In questo processo la maschera assume un ruolo chiave: simbolo di un ruolo fisso, come quello della maschera greca, divise da un confine netto che distingue il volto piangente della tragedia a quello sorridente della commedia, il suo scivolare via dal volto rappresenta una scissione, lo svelamento delle nostre fragilità e le nostre contraddizioni. Se nella maschera l'identità è unica, la sua rottura e deformazione svela non solo la frammentarietà del nostro essere più intimo, ma anche e soprattutto la natura performativa dell'identità e del genere.

«Alcuni indossano la stessa maschera per tutta la vita, altri usano varie maschere. Alcune maschere sottolineano le caratteristiche delle persone, altre sono lontane dall'originale. Alcune sono povere e facilmente riconoscibili, altre sono realizzate con tale abilità da essere difficilmente riconoscibili. La gente indossa sempre delle maschere quando si trova di fronte agli altri: essi vedono solo maschere. Anche se rimuovono le maschere, i loro volti raramente li espongono, perché potrebbe esserci una seconda maschera, anche una terza, nascoste sotto la prima maschera. Perciò, la gente spesso prende le tue maschere per te, e tu prendi la loro per loro. L'obiettivo dell'amore e dell'odio possono essere le maschere.» recita una voce registrata proveniente da un mangianastri mentre Eddy si ritrova in un seminterrato circondata da maschere mostruose.

Eddy incarna Edipo e il suo opposto al tempo stesso: ricerca la verità, il segreto profondo della sua identità, ma è impossibilitato a raggiungerla, legato al suo illustre antecedente dall'impossibilità di vedere, dall'oblio della memoria incapace di sopportare il peso della cruda verità. Ma la tragedia stavolta non si consuma a Tebe, ma nella Tokyo degli anni Sessanta, agli albori della moderna società dell'immagine:

«L'Eddie di Matsumoto è un gei boi, un termine che, in concordanza con quello più noto di geisha, nel Giappone degli anni Sessanta denota più una pratica artistica che un orientamento sessuale. In quanto gei boi, lavora come hostess in cross-dressing al Bar Genet. Essere Eddie significa interpretare un ruolo, significa rendere il dramma fisico di Edipo una questione di rappresentazione e self-styling: qui l'esteticizzazione è una risposta etica»

(James Phillips in *Anti-Oedipus: The Ethics of Performance and Misrecognition in Matsumoto Toshio's "Funeral Parade of Roses"*)



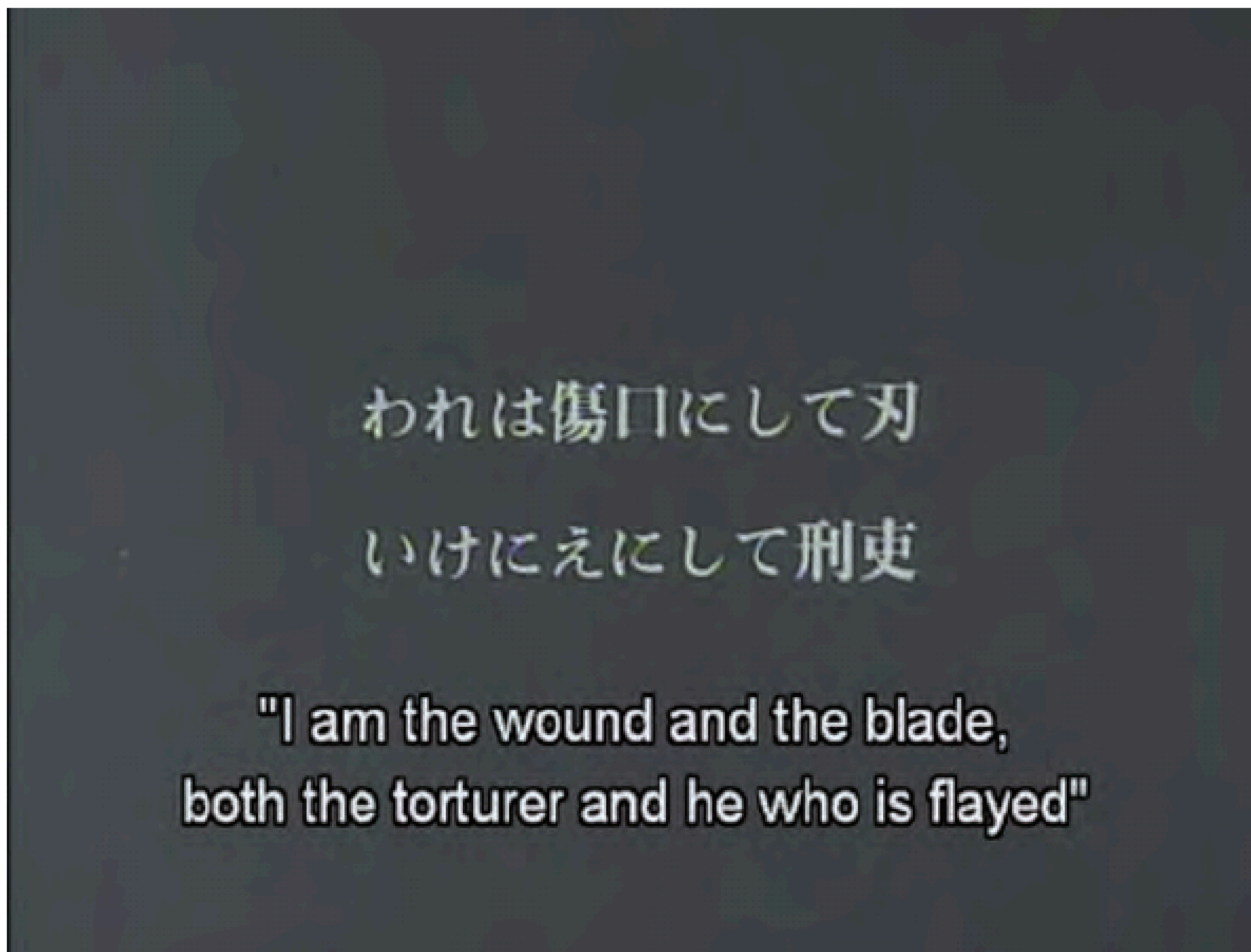
Attraverso il personaggio di Eddie il mito di Edipo viene declinato in una nuova prospettiva che prende in considerazione una nuova nozione di genere come costruzione culturale, come un'«*identità costituita performativamente dalle espressioni stesse che si dice siano i suoi risultati*», di cui il drag «*rivela implicitamente la struttura imitativa, nonché la sua contingenza*», citando Judith Butler.

Eddie e Leda sono rivali in lotta non solo per l'amore di un uomo, ma sono parte di una contrapposizione più ampia tra sistemi estetici e valoriali inconciliabili, incarnati da due modelli di femminilità culturalmente connotati: da un lato Leda che incarna un canone di bellezza appartenente alla cultura giapponese tradizionale, dall'altro Eddie, che aderisce ai nuovi standard occidentali simboleggiati dalla rivoluzione dei costumi della *Swinging London*.

Lo scontro tra le due è una coreografie di maschere e di identità sul punto di formarsi ma anche di frantumarsi, tant'è che tutte le parti coinvolte andranno incontro a una sanguinosa fine. Ma soprattutto il loro scontrarsi, sfiorarsi e riconoscersi, mette in scena il complesso reticolato di legami, atti e suggestioni che contribuiscono alla costruzione dell'identità. Osserviamo Eddie e Leda nei loro riti preparatori, dagli abiti indossati alla cura delle parrucche, fino all'applicazione meticolosa del trucco. Sempre Judith Butler parla del grande potenziale sovversivo del *drag* in relazione alla *performance* del genere:

«Per giunta, parte del piacere, la vertigine della performance sta nel riconoscimento di una radicale contingenza nella relazione tra sesso e genere a fronte di configurazioni culturali di unità causali, che vengono regolarmente considerate come naturali e necessarie. Invece della legge della coerenza eterosessuale assistiamo alla denaturalizzazione di sesso e genere attraverso una performance che ne nega la separatezza e che mette in scena il meccanismo culturale della loro unità fabbricata. L'idea di parodia di genere che sostengo qui non presuppone che ci sia un originale che viene imitato da queste identità parodiche. In effetti la parodia è davvero quella della nozione di un originale»

(Judith Butler)



Funeral Parade of Roses precede di vent'anni queste intuizioni, arrivando alla radicale comprensione di un mondo in cui le identità di genere non solo non sono così ben definite, ma si rivelano nel loro essere categorizzazioni fittizie prodotte culturalmente e non determinate biologicamente. Sempre Phillips riallaccia questo discorso al mito edipico:

«Eddie naviga tra due tragiche rivelazioni. Non cade sotto il potere della rivelazione di Edipo, in cui la parvenza di fortuna viene scambiata con la verità dell'infamia incestuosa. Eddie schiva anche il momento della rivelazione che il mito dell'eteronormatività pretende di mobilitare: non viene messo di fronte alla cosiddetta verità del suo sesso in una rottura dell'illusione della femminilità. La rappresentazione della femminilità di Eddie non è subordinata a una verità del sesso che è separata da essa e rispetto alla quale potrebbe essere considerata insufficiente. Poiché egli interpreta ciò che è ed è ciò che interpreta, non c'è spazio per una verità del sesso: il film non accenna mai al fatto che Eddie aneli a chiudere con l'indeterminatezza, a diventare una volta per tutte o pienamente donna o pienamente uomo, qualunque cosa significhi».

L'ispirazione di *Arancia Meccanica* di Kubrick

In *Funeral Parade of Roses* la tragedia viene smontata e riassemblata attraverso la distruzione della linearità cronologica e narrativa, che viene lentamente recuperata attraverso brevi lampi del passato che squarciano l'identità costruita da Eddy e al tempo stesso la ancorano alle sue origini, al momento di estrema violenza da cui ha preso forma.

E una volta giunti al momento di estrema realizzazione, quando il passato si ricostituisce nella sua interezza e si presenta agli occhi del giovane, il suo destino è segnato: la memoria del sanguinoso omicidio della madre si riversa negli ultimi violenti atti finali del film in cui scorre a fiumi il sangue di Gonda che si suicida e di Eddy che si cava gli occhi con un coltello dopo aver compreso che il suo amante era in realtà il padre perduto della foto gelosamente conservata, il cui volto era occultato dalla bruciatura di una sigaretta.

Su questa scia di sangue, di violenza e di occhi trafitti, le suggestioni funeree e macabre di *Funeral Parade of Roses* attraversano l'oceano e si riversano nelle immagini di *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick, uscito solo due anni dopo: il regista avrebbe avuto tra i principali modelli di ispirazione proprio l'opera di Matsumoto.

E le similitudini tra le due opere non mancano, a partire dai dettagli ricorrenti degli occhi e le ciglia innaturalmente lunghe che accomunano l'Eddie di Matsumoto e l'Alex di Kubrick, fino alla scena in cui Eddie e le sue amiche si aggirano nei negozi mangiando il gelato, di cui Kubrick riprende i movimenti e la musicchetta scanzonata

che le accompagna nella scena del centro commerciale dove Alex tenta di adescare due ragazze. E in generale i due film condividono lo stesso ritmo frenetico e la tensione verso la violenza: [alcuni vedono nella scena di apertura](#) di *Arancia Meccanica*, dove Alex ha due occhi cuciti nei polsini della camicia, implicita continuazione del finale di *Funeral Parade of Roses*.