

elementi

Luisa Bienati, Bonaventura Ruperti,
Asa-Bettina Wuthenow, Pierantonio Zanotti

Letterario, troppo letterario

Antologia della critica giapponese moderna

Marsilio

Indice

9	Presentazione
11	L'essenza del romanzo a cura di Bonaventura Ruperti
15	Tsubouchi Shōyō <i>L'essenza del romanzo</i> (estratti) <i>Shōsetsu shinzui</i>
28	Teoria generale del romanzo a cura di Asa-Bettina Wuthenow
31	Futabatei Shimei <i>Teoria generale del romanzo</i> <i>Shōsetsu sōron</i>
38	Il dibattito sugli ideali sommersi a cura di Bonaventura Ruperti
41	Mori Ōgai <i>Gli ideali sommersi di «Waseda bungaku»</i> <i>«Waseda bungaku» no bōsuriso</i>
50	Il romanticismo a cura di Bonaventura Ruperti
54	Kitamura Tokoku <i>Cosa significa interagire con la vita umana?</i> <i>Imsei ni aiwataru to wa nan no ii zo</i>
66	Izumi Kyōka <i>Afflarsi all'altro</i> <i>Mukōmakase</i>
70	Saggi sul naturalismo a cura di Luisa Bienati
76	Kosugi Tengai <i>Prefazione a Canzone popolare</i> <i>Hayari uta jo</i>

in copertina
Elaborazione di una stampa di Takehisa Yumeji (1884-1934).

© 2016 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione (pod): 2016

ISBN 978-88-317-2592-7

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Studio Polo nr6, Venezia

- 77 Nagai Kafū
Il fiore dell'inferno (postfazione)
Jigoku no hana
- 78 Hoshizukiyo (pseudonimo per Shimamura Hōgetsu)
Commenti a Futon (estratti)
Futon gappyō
- 80 Tayama Katai
La descrizione cruda
Rokotsunaru byōsha
- 85 Il sole verde
a cura di Pierantonio Zanotti
- 87 Takamura Kōtarō
Il sole verde
Midorino no taryō
- 94 La civilizzazione del Giappone moderno
a cura di Asa-Bettina Wuthenow
- 98 Natsume Sōseki
La civilizzazione del Giappone moderno (estratti)
Gendai Nihon no kaika
- 112 La "nuova" arte
a cura di Luisa Bienati
- 115 Tanizaki Jun'ichirō
Il presente e il futuro del cinema
Kasudo shashin no genzai to shōrai
- 123 Fuochi d'artificio
a cura di Luisa Bienati
- 125 Nagai Kafū
Fuochi d'artificio
Hanabi
- 134 Manifesto futurista giapponese
a cura di Pierantonio Zanotti
- 137 Hirano Renkichi
Movimento-manifesto futurista giapponese
Nihon miraiha sengen undō
- 140 Intellettuali e classi subalterne
a cura di Pierantonio Zanotti
- 143 Arishima Takeo
Un manifesto
Sengen bitotsu
- 149 Il valore contenutistico dell'opera letteraria
a cura di Pierantonio Zanotti
- 151 Kikuchi Kan
Il valore contenutistico dell'opera letteraria
Bungei sakubin no naivyōteki kachi
- 158 La collocazione dell'arte della prosa
a cura di Asa-Bettina Wuthenow
- 161 Hirotsu Kazuo
La collocazione dell'arte della prosa
Sanbun geijutsu no ichi
- 168 L'arte contadina
a cura di Pierantonio Zanotti
- 171 Miyazawa Kenji
Lineamenti generali dell'arte contadina
Nōnin geijutsu gaion kōyō
- 178 La controversia sulla trama nel romanzo
a cura di Luisa Bienati
- 181 Tanizaki Jun'ichirō
Chiacchierata in libertà (estratti)
Jōzetsuwoku
- 189 Akutagawa Ryūnosuke
Letterario, troppo letterario (estratti)
Bungeitekema, amari ni bungeitekema
- 194 Verso gli anni trenta
a cura di Pierantonio Zanotti
- 197 Kobayashi Hideo
Vari schemi (estratti)
Samazamamaru ishō
- 210 Note al testo
- 214 Bibliografia
- 224 Glossario
- 228 Indice analitico dei nomi
- 232 Indice analitico delle opere

8. La “nuova” arte

a cura di *Luisa Bianchi*

Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), nella sua lunga carriera di scrittore, dedicò una particolare attenzione alla “nuova arte” del cinema negli anni dieci e nei primi anni venti. Nel 1921 si trasferì a Yokohama per lavorare insieme a Thomas Kurihara (1885-1926) per la compagnia cinematografica Taikatsu (Taisō Katsuei Kabushiki Kaisha). Nel saggio autobiografico *Minato no hitobito* (La gente del porto, 1923), Tanizaki racconta che la sua nuova casa nella zona collinare di Yamate, abitata dagli occidentali, era vicina a quella di Kurihara. La collaborazione tra lo scrittore e il regista – da poco rientrato da un'esperienza a Hollywood – è significativa dello sviluppo dell'arte cinematografica nel Giappone di quegli anni: insieme a Osanai Kaoru (1881-1928) che lavorava per la compagnia concorrente, la Shōchiku, Tanizaki porta nel cinema la novità di una sceneggiatura scritta da scrittori professionisti, unita alle sperimentazioni di nuove tecniche che il regista aveva importato dall'Occidente¹. La commedia *Amachua kurabu* (Amateur club) del 1920, ispirata ai modelli hollywoodiani, è il risultato migliore di questa collaborazione e il più innovativo rispetto alle convenzioni dell'industria cinematografica dell'epoca. Negli anni successivi Tanizaki porta invece sullo schermo testi della letteratura giapponese, come *Katsushika sunago* (Le spiagge di Katsushika, da un'opera di Izumi Kyōka, 1920); *Hinamatsuri no yoru* (La notte della festa delle bambine, 1921); *Tsuki no kagayaki* (Lo splendore della luna, 1921), *Jasei no in* (La passione del serpente, dall'*Ugetsu monogatari* [Racconti di pioggia e di luna] di Ueda Akinari, 1921).

L'attività di Tanizaki nel mondo del cinema s'interruppe bruscamente, prima per le difficoltà finanziarie della Taikatsu, poi per il terremoto del 1923 che lo costrinse a lasciare Yokohama e a trasferirsi nel Kansai. La passione per il cinema riemerge anche in scritti successivi, ma senza dubbio i saggi più significativi risalgono agli anni precedenti la scelta di restare a vivere nel Kansai (momento che coincide con una riscoperta della letteratura classica e una produzione narrativa più vicina alla tradizione). Il saggio qui presentato del 1917 – *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (Il presente e il futuro delle “immagini in movimento”) – è il primo che Tani-



Manifesto
di una performance
al Denkikan con il *benshi*
Sugiura Ichirō vestito
alla Charlie Chaplin

zaki scrive e senza dubbio il più famoso. Fin dalle prime righe Tanizaki si definisce «appassionato» del cinema da lungo tempo: sappiamo infatti che egli era un assiduo frequentatore dei primi cinematografati di Asakusa (il Denkikan, la prima sala, aprì nel 1903), come testimonia nella sua autobiografia *Yōshō jidai* (Il tempo della mia fanciullezza, 1955-1956). Nel saggio *Tōkyō o omou* (Pensando a Tōkyō, 1934) scriverà che, prima della sua collaborazione con la Taikatsu, aveva acquisito una lunga esperienza con la frequentazione dei cinematografati specializzati in film stranieri tra il 1915 e il 1919 e, in particolare, di commedie americane. Il suo primo saggio sul cinema è dunque anche il prodotto di una conoscenza profonda

del mondo cinematografico del tempo e assume le posizioni più innovative emerse in quegli anni nelle riviste specializzate che avanzavano proposte per un rinnovamento del cinema giapponese (*jun'eigageki undô*). Tanizaki si concentra sul «presente», cioè sul contesto delle arti performative dell'epoca, e poi fa proposte concrete sul «futuro», cioè sulle possibilità di sviluppo della cinematografia.

Riguardo al «presente», occorre precisare che il cinema in Giappone si sviluppa in una relazione stretta con il teatro e da qui deriva l'insistenza di Tanizaki nel sostenere che il cinema doveva liberarsi dalle costrizioni e dalle convenzioni del palcoscenico, sia dal punto di vista dei contenuti, sia per favorire l'acquisizione di nuove tecniche visuali e di recitazione. Il film muto in bianco e nero dell'epoca utilizzava, infatti, la figura molto popolare del *benshi*, il narratore che, con una vera e propria performance, dava voce ai personaggi del film o introduceva spiegazioni della storia o delle tecniche filmiche. Si ritiene che la presenza del *benshi* abbia rallentato la sperimentazione di nuove tecniche cinematografiche e reso meno importante la scrittura della sceneggiatura.

Per quanto riguarda il «futuro», Tanizaki afferma che il cinema è superiore al teatro e alle altre arti per tre precise ragioni: mentre una performance teatrale può essere vista solo una volta e solo da quel pubblico, il film può essere mostrato anche contemporaneamente in più luoghi e a spettatori diversi; il cinema, grazie alle tecniche fotografiche, si presta alla rappresentazione sia di soggetti realistici (*shajitsuteki*), sia di soggetti fantastici (*muigenteki*); le "immagini in movimento" consentono allo scrittore più libertà rispetto al palcoscenico del teatro. La visualità del cinema è ciò che più attrae Tanizaki: grazie all'occhio della cinepresa e alle tecniche del primo piano (*gutsushi, close-up*) lo spazio, i volti, i corpi vengono percepiti in modo nuovo dallo spettatore e producono un effetto sulle sue emozioni e sulla sua immaginazione. Visualità, sensazioni, percezioni e tecniche narrative del nuovo mezzo espressivo hanno influenza to la letteratura e l'estetica di Tanizaki lungo tutta la sua carriera. L'idea centrale, già espressa in *Katsudô shashin no genzai to shôrai*, è lo stretto legame, quasi un'identità, tra realtà e illusione, tra mondo del film e il mondo del sogno: «Penso spesso a un film come a un sogno molto dettagliato che gli uomini sono riusciti a creare per mezzo di un congegno meccanico. [...] Prima che esistesse quel meccanismo ognuno di noi non poteva fare altro che sognare per conto proprio, ora invece grazie a esso è possibile che molte persone, radunate in uno stesso luogo, sognino insieme. Le immagini che si proiettano altro non sono che ombre della realtà. E queste innumerevoli ombre si annidano, tali e quali, nella mente di chi le guarda. E lì altre e differenti ombre s'intrecciano; nella fantasia si creano ancora nuovi sogni. Fino a che punto è creato dal film, fino a che punto è un sogno creato dalla mia mente?»².

Tanizaki Jun'ichirô 谷崎潤一郎

Il presente e il futuro del cinema

Katsudô shashin no genzai to shôrai
活動写真の現在と将来

1917

Fino a ora non ho fatto studi particolari e approfonditi sul cinema¹, e non ne ho una conoscenza ampia. Tuttavia, da molto tempo sono appassionato ed entusiasta del cinema, e se ce ne fosse l'opportunità penso che mi piacerebbe scrivere un *photoplay*². A tal fine ho letto due o tre volumi occidentali specifici del settore e ho avuto la possibilità di visitare gli studi della Nikkatsu. Perciò, pur essendo solo un amatore, ci sono molte cose sulle quali vorrei riflettere qui, in generale, riguardo al futuro e, in particolare, riguardo alle lacune e insoddisfazioni per le persone che in Giappone lavorano in questo campo.

Se ci si chiedesse se c'è l'aspettativa che il cinema possa svilupparsi in futuro come vera arte, per esempio come arte che possa essere messa al pari del teatro o della pittura ecc., risponderci subito di sì. Inoltre, come il teatro e la pittura dureranno per sempre, così credo che anche il cinema sarà trasmesso di generazione in generazione. Francamente parlando, amo gli spettacoli cinematografici, più di qualsiasi compagnia teatrale o di qualsiasi spettacolo teatrale della Tōkyō di oggi, e per di più in alcuni di questi ho scoperto un forte senso artistico, irraggiungibile nel teatro *kabuki* o nello *shinpa*³. Forse è un po' esagerato ma se paragonassimo alle commedie del Giappone d'oggi i film occidentali, per quanto brevi o con una fotografia scarsa, arriverei a dire che questi sono più interessanti.

Tra le arti non si può dire quale sia prima o seconda, ma le forme artistiche in sintonia con l'epoca storica si sviluppano, mentre quelle che non sono in linea con i tempi non fanno progressi. È per questo che, benché i contenuti del teatro classico (*nô kyôgen*) non siano inferiori al *kabuki*, non vanno più di moda. Siamo in un'epoca di democrazia e senza dubbio anche per questo le arti aristocratiche a poco a poco hanno visto ridurre il loro spazio. Riguardo a questo punto, il cinema è più popolare del teatro e penso che ci sia

ancora maggior spazio di sviluppo e miglioramento, essendo un'arte più in sintonia con i tempi. E, come il teatro attuale ha superato il teatro classico, così in futuro penso che, nel momento in cui il cinema diventerà un'arte eccelsa e di alto livello, verrà il tempo in cui supererà il teatro.

Anche solo a pensarci su un po', sono davvero tanti i punti in cui il cinema è superiore al teatro: la caratteristica più rilevante è la vita illimitata di una produzione cinematografica, contrariamente al teatro che ha una vita temporanea (oggi la vita di una pellicola non è ancora perpetua ma senza dubbio in futuro arriverà a esserlo). Infatti la relazione tra il teatro e i filmati uguaglia la relazione tra la lingua parlata e la scritta, tra i manoscritti e i testi a stampa. Inoltre, il teatro ha un numero limitato di spettatori e si esaurisce nel tempo della sua rappresentazione, al contrario, per quanto riguarda il cinema, una pellicola può essere ridata più e più volte e gli spettatori possono essere in numero illimitato in ogni dove. Questa caratteristica fa sì che, dal punto di vista degli spettatori, si possa vedere a basso prezzo e facilmente la recitazione degli attori di ogni paese, stando sulla propria sedia. Invece, dal punto di vista degli attori, essi possono apparire in quasi tutto il mondo e, senza aspettare l'intermediazione della riproduzione o della traduzione, come avviene per la pittura o per la letteratura, possono rendere pubblica direttamente la propria arte e trasmetterla imperitura alla posterità. Come gli eccelsi poeti, pittori e scrittori del passato, vivono in eterno per la loro arte, così essi avranno un'esistenza immortale grazie alla pellicola. Se tutti gli attori sono pronti a questo, non posso immaginare fino a che punto la loro arte possa essere elevata e seria. Gli attori di oggi, paragonati ad altri artisti, hanno poco carattere e consapevolezza e, senza dubbio, è in primo luogo il risultato del fatto che sono convinti della transitorietà della loro vita. Se avessero chiaro che la loro recitazione, come la poesia di Goethe o come le sculture di Michelangelo, sarà per sempre ammirata e venerata come classici dai posteri, di sicuro essi avrebbero le giuste ambizioni.

Come ho detto prima, credo che ci siano tutti gli elementi perché il cinema si sviluppi come arte in futuro. Tuttavia, se enumeriamo anche le altre caratteristiche, in secondo luogo, l'ambito dei loro soggetti è molto ampio in ogni genere di scena (sia che si tratti di materiale realistico o fantastico) e la sensazione non è di finzione

come nel teatro. Non c'è bisogno di dire che il teatro, per produrre gli effetti attesi deve apparire realistico in ogni circostanza. Con l'avanzare dei tempi, oggi che la sensibilità verso ciò che guardiamo si è fatta più acuta che in passato, è inevitabile sentire che il teatro sembra un po' falso. Proprio riguardo a questo punto, non sarà forse più al passo con i tempi? Anche il teatro classico che oggi è apprezzato per la messa in scena simbolica, in periodo Ashikaga era considerato realistico. Inoltre, come dopo il *nō* è sorto un *ka-buki* più realistico, da ora in poi non saremo ancor più conquistati dal realismo del cinema? Ho la sensazione che sarà così.

Proprio il fatto che il cinema (*shashingeki*) sia realistico testimonia che è, allo stesso tempo, adatto sia ai temi più realistici, sia ai temi più fantastici.

Non c'è bisogno di spiegare perché i film siano adatti alle rappresentazioni realistiche, ma per esempio penso che diventerebbero film molto interessanti opere che non possono essere rappresentate a teatro, come la *Divina Commedia* di Dante, o *Viaggio a Occidente* [Xiyou jì], o certi racconti brevi di Poe, o *Kōya hijiri* o *Furyūsen*⁴ di Izumi Kyōka (questi ultimi due sono stati rappresentati come teatro *shimpa* ma hanno sfigurato l'originale). Specialmente certi racconti di Poe, ho la sensazione che nella versione cinematografica otterrebbero gli effetti migliori (per esempio *The Black Cat*, *William Wilson*, *The Masque of the Red Death*).

E poi il terzo punto forte è che le scene si possono riprendere liberamente quante volte si vuole e questo arricchisce di ogni possibile variazione. Quanto è conveniente questo per uno scrittore di sceneggiature (*photoplay*)! Diversamente da quando si scrive una commedia per il teatro, non c'è il fastidio di essere vincolati da convenzioni noiose. A differenza di ciò che si costruisce sopra un palcoscenico che ha una superficie limitata, si può usufruire di scene grandiose e di costruzioni maestose, e queste scene non solo si possono usare come si desidera, ma fatti accaduti in un arco di tempo molto lungo in paesi lontani si possono abbreviare in storie di appena poche ore. Questa è la ragione per cui i soggetti trattati sono così ampi.

Quando si allarga l'immagine, ritagliando la parte di una certa scena, cioè quando si possono far vedere i dettagli, quanto si rafforzano gli effetti del teatro e quanto progredisce il cambiamento!

In questo senso, le scene realistiche si avvicinano alla pittura più che al teatro. Nelle scene teatrali non è possibile fare una composizione come nella pittura, ma nel cinema questo può essere splendidamente rappresentato. Per di più, a differenza del teatro che mantiene una distanza fissa tra gli attori e gli spettatori, gli attori del cinema a volte sono molto vicini, a volte sono distanti dieci o venti *chō*, sia nei movimenti sia nelle espressioni del viso, possono pienamente mettere in mostra la loro abilità. Anche dal punto di vista degli spettatori non c'è ineguaglianza nel cogliere le espressioni dei visi per chi sta in piedi in fondo alla sala.

In particolare, come risultato del fatto che gli attori sono ripresi in primo piano, le caratteristiche detagliare delle fattezze e del fisico, che non spiccano così sulla scena teatrale, sono rappresentate in estremo dettaglio, più che nella vita reale. Gli attori non possono mascherare l'età o il fisico con trucchi vistosi, come sulla scena. Per quanto riguarda il ruolo di una bella donna, un'attrice attrattiva deve certamente interpretarne il ruolo, per quanto riguarda il ruolo di un vecchio certamente deve essere un vecchio a lavorarci (come avviene normalmente nel cinema occidentale). Questo da un lato ha l'effetto di bandire le tecniche fittizie, dall'altro crea la tendenza a rispettare le caratteristiche e le inclinazioni individuali degli attori, e penso che ciò sia un vantaggio che rende più complesso e profondo il dominio dell'arte.

Quando fissi attentamente le fattezze di un uomo, per quanto la faccia possa essere sgradevole, hai la sensazione che queste nascondano una bellezza misteriosa, sacra ed eterna. Quando fisso i volti in "close up" al cinema, lo avverto profondamente. Ogni parte del viso e del corpo di una persona, cui normalmente non si fa attenzione, si avvicina ancor più verso chi guarda e resta impressa, con un forte fascino indescrivibile. Questo non è solo perché le immagini allargano più che nella realtà, ma forse perché non ci sono suoni e colori come nella realtà. Il fatto che non ci siano colori e suoni nel cinema non è un punto debole ma è piuttosto un pregio. Proprio come nella pittura non ci sono suoni e nella poesia non ci sono forme, la cinematografia, con i suoi "punti deboli", è una forma che realizza la "cristallizzazione"⁶ – una purificazione della natura che è invece necessaria all'arte. Io, proprio basandomi su questo, vedo la potenzialità che il cinema si sviluppi come un'arte di alto livello più del teatro. (Esiste

anche il cinema a colori – *kinemacolor* – ma, al momento, non suscita il mio interesse). Penso che il cinema più del teatro si avvicini allo spirito della pittura, della scultura, della musica.

Molti dei vantaggi del cinema discussi prima sono realtà evidenti a tutti e non serve che le spieghi nuovamente. Tuttavia, il fatto che io abbia messo per iscritto queste cose evidenti è perché, principalmente, vorrei che fossero lette dagli addetti ai lavori nel cinema di oggi in Giappone. È perché essi non hanno colto abbastanza questi vantaggi. O se li hanno colti, penso che non ne facciano uso.

Basandomi sulle caratteristiche del cinema prima elencate, vorrei ora indirizzare loro due o tre avvertimenti.

Ai manager, ai registi, agli attori che oggi producono film caratteristici del Giappone, ciò che desidero innanzitutto chiedere è che non imitino inutilmente il teatro. E cioè che non mettano il cinema, che ha la possibilità di essere libero e naturale, sotto le restrizioni del teatro, limitate e innaturali.

Per esempio, nel riprendere una scena, loro hanno sempre in mente il palcoscenico del teatro. In particolare, come gli attori della vecchia scuola, usano sempre lo stesso sotile e lungo palco doppio, e tutti allineati sopra, svolgono la lunga trama della storia nello stesso luogo. Queste cose uccidono del tutto i pregi del cinema. In Occidente, per rappresentare la scena di uno che si ubriaca bevendo vino, fanno bere davvero all'attore, e la scena dell'ubriacatura diventa così realistica. Pare ci siano anche registi che girano scena dopo scena senza far sapere agli attori l'intera trama. Nei film che fino a tal punto rispettano la naturalezza, non è affatto necessario che si ostentino pose teatrali o eccentriche. Innanzitutto, ciò che avverto come ridicolo è che il cinema usi i maschi nei ruoli femminili, come si faceva prima. Sembra che essi pensino ancora che gli spettatori possano essere ingannati dall'uso dei travestimenti proprio come sul palcoscenico. O che mettendo spessi strati di cipria la pelle sembri di un bianco naturale, o che le rughe dipinte con il nero facciano sembrare vecchi gli attori.

Che i vecchi impersonino i vecchi, o le donne le donne è naturale, e per quanto possibile, penso che, senza usare parrucche, sia più adatta una testa con capelli naturali, fosse anche pelata o con i capelli bianchi, che una acconciatura alla *marrimage* o alla *ichōgashī*⁷.

In particolare, per quanto riguarda il taglio dei capelli, dato che in Giappone non ci sono buone parrucche è meglio che siano lasciati al naturale.

Fino a che il cinema continuerà a imitare il teatro, non potrà superarlo. Riassumendo, dobbiamo dire che è naturale che gli attori cinematografici di oggi siano disprezzati dagli altri attori: è il risultato del fatto che non sono consapevoli che il cinema è un altro mondo e ha una sua propria missione.

Questo non è solo colpa degli attori: gran parte della colpa è dei produttori che fanno sceneggiature incomprensibili senza il *benshi*⁸. Non intendo storie premeditate con fatti eclatanti, come scontri tra treni o ponti di ferro che cedono. Intendo nient'altro che un ritorno alla naturalezza. Inoltre vorrei che gli usi e costumi del Giappone fossero rappresentati fedelmente e in modo piano.

Per me è stato molto più interessante vedere lo stato di cose reale delle giravole del signor Niles nei campi di Aoyama o l'eruzione a Sakurajima⁹, che non i film di Onoe Matsumosuke¹⁰ o Tachibana Teijiro¹¹.

Ci sono molti film che sono interessanti perché, nonostante la trama semplice, sono naturali e veritieri.

Chiedo che fin dall'inizio siano prodotti film di alto livello artistico. I film popolari vanno bene ma vorrei vedere film ricondotti alle caratteristiche originarie, basati su metodi corretti. Ci sono trame molto volgari, come *The Broken Coin* o *The Exploits of Elaine*¹² ma, come film, anche per gli spettatori adulti sono pienamente soddisfacenti perché vengono mostrati paesaggi naturali, usi, costumi, sentimenti dei paesi occidentali che non sono comprensibili nei romanzi. *Konjiki yasha* o *Ono ga tsumi*¹³ non possono suscitare interesse come romanzi ma saranno di certo interessanti se, introducendo abilmente la natura e gli usi e costumi del Giappone, venissero riprodotti cinematograficamente in stile occidentale.

Tuttavia se facendo un passo avanti i grandi manager registi e attori che si sono affermati in Giappone prendessero come soggetti dei film romanzi e *monogatari* famosi fin dall'antichità del nostro paese, che film splendidi, che film magnificenti farebbero! Solo a immaginarlo non posso fare a meno di esultare. Per esempio, se prendessero opere come lo *Heike monogatari* potrebbero girare un film usando setting reali a Kyōto, Ichinotani, Dannoura, e penso

che sarebbero in grado di fare film non inferiori a *Ono Vadis* o ad *Antonio e Cleopatra*¹⁴. Il *Taketori monogatari*¹⁵ di epoca Heian, o altre opere simili, sarebbero un materiale ideale per una storia fantastica con l'uso di effetti spettacolari.

Se venissero fatti molti film come questi, limitando l'importazione, a poco a poco si potrebbero esportare le nostre pellicole. Infatti i film che riproducono la storia e i sentimenti dell'Oriente senza dubbio incontrerebbero i gusti degli occidentali. Per quanto riguarda la musica, la letteratura e il teatro è difficile per gli artisti giapponesi essere apprezzati in Europa e in America, ma per gli attori cinematografici non ci sono tali difficoltà. Se il nome di un attore giapponese risuonasse in ogni angolo del mondo come quello di Charlie Chaplin¹⁶, non sarebbe forse per lui, come giapponese, una cosa bella? Coloro che desiderano la fama dovrebbero diventare attori di film.

Da ultimo, vorrei parlare dei pro e dei contro del *katsuben*¹⁷. Se ci fosse una musica adatta ad accompagnare i film in Giappone, desidererei che il *katsuben* fosse abolito, ma, stando alle necessità del presente, desidererei che fossero limitate il più possibile le occasioni in cui il *katsuben* parla. Limitandosi ai casi in cui non si può usare la musica occidentale, penso che sarebbe sufficiente che egli spiegasse semplicemente la trama, solo per quanto è necessario affinché il film non perda il proprio effetto.

Per quanto riguarda i film occidentali, ce ne sono molti che tradiscono le frasi in inglese delle didascalie e usano in sottofondo musica occidentale. Il timbro delicato e di buona qualità del pianoforte ha un ampio ambito di applicazione nel cinema giapponese, e penso che non sarebbe affatto disarmonico anche nei drammi storici. Nel caso in cui il *benshi* dovesse dare delle spiegazioni, mi limiterei a ciò che può abilmente descrivere, basandosi per quanto possibile sulle frasi che compaiono nel film. Proibirei assolutamente di interrompere la trama fin dall'inizio o di fare scambi di battute.

Personalmente detesto il *benshi* ma provo ammirazione per Somei Saburō¹⁸ del Teatro Imperiale. A volte parla a vanvera, ma in linea di massima le sue spiegazioni sono brevi ed essenziali, la sua voce chiara e forte, e non c'è la preoccupazione che ostracoli gli effetti del film. Forse è meglio un *benshi* così che non averlo per niente. Nel mondo cinematografico giapponese lui è l'unica persona brillante.

¹ Tanizaki utilizza in questo saggio molti termini diversi, riferendosi al cinema e al teatro, che non è sempre possibile rendere in traduzione. Riporto perciò in nota le ricorrenze più significative. Qui per "cinema" usa *katsudō shashin*, che potrebbe essere reso più letteralmente con "immagini in movimento", oppure *katsudō shashin geki* ("teatro delle immagini in movimento") o solo *shashin* ("immagini"). Di rado usa il termine poi diventato corrente di *eiga* per "cinema" o *firumu* ("film"), per "pellicola cinematografica".

² In inglese nell'originale, qui usato come sinonimo di sceneggiatura nei film muti del tempo. ³ *Shinpa* indica una forma di teatro moderno che risale agli anni ottanta del XIX secolo. Cfr. Bonaventura Rupert, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 91-98. Per una trattazione delle altre forme di teatro citate in questo saggio vedi anche Id., *Storia del teatro giapponese. Dagli origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015. ⁴ *Kōya hijiri* (Il monaco del monte Kōya, 1900) e *Fūryūsen* (La linea del Fūryū, 1903).

⁵ *Uruusuhi* è il termine che Tanizaki usa come corrispondente del *close-up* inglese; in altri saggi utilizza direttamente la trascrizione in *katakana* di *close-up*.

⁶ Nell'originale Tanizaki riporta il termine inglese *crystallization*.

⁷ *Maumage* è un'acconciatura classica femminile, uno chignon rotondo portato per tradizione dalle donne sposate. *Ichōgesshi* è un'acconciatura di moda tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Detta a forma di "foglia di ginkgo", è un morbido chignon raccolto sulla nuca che può far ricordare anche le ali di una farfalla.

⁸ Narratori professionisti, la cui origine risale al teatro e alle forme di declamazione (*frakugo*) del periodo Edo, il loro ruolo diventa fondamentale nello sviluppo del cinema giapponese prima dell'avvento del sonoro negli anni trenta. Il *benshi* o *katsuben* (lett. "colui che commenta"), posizionato a fianco dello schermo, descriveva le azioni dei film muti e riferiva i dialoghi che si svolgevano sulla scena. L'arte del *benshi* era in gran parte affidata all'improvvisazione e, anche durante la proiezione dei film, il *benshi* interveniva con commenti e con informazioni aggiuntive di vario genere.

⁹ Charles Franklin Niles (1888-1916). Uno dei primi aviatori arcobalati che si esibì anche in Asia, in Cina, nelle Filippine e a Tōkyō nel novembre 1915.

¹⁰ Onoe Matsunosuke (1875-1926). Famoso attore di *kabuki* per la compagnia teatrale di Makino Shōzō (1878-1929) a Kyōto, che poi cominciò a girare scene per i film muti. Matsunosuke comparve in un centinaio di film ed è considerato la prima star del cinema giapponese. Questi film hanno la caratteristica di essere molto legati alle convenzioni del teatro e molto lenti. Per questo Tanizaki li pone in contrappo-

sizione ai filmati che riprendevano scene reali, come le acrobazie di Niles o un'eruzione vulcanica. Nel 1914 il regista americano Thomas H. Ince, presso cui aveva lavorato Thomas Kurhara, aveva girato il film *The Destruction of Sakurajima* basato su una violenta eruzione vulcanica avvenuta quell'anno nell'isola a sud del Giappone.

¹¹ Tachibana Teijirō (1893-1918). *Omagata* (attore che impersona ruoli femminili) che, dopo aver esordito nel teatro *kabuki* e nello *shinpa*, diventerà famosissimo nel cinema.

¹² *The Broken Coin* e *The Exploits of Elaine* sono due popolari serie cinematografiche americane, rispettivamente del 1915 e del 1914. Si basano su romanzi polizieschi, di scarso valore come annota Tanizaki, ma efficaci sullo schermo.

¹³ *Konjiki yasha* (Il demone dell'oro, 1897-1902) di Ozaki Kōjō e *Ono ga tsumi* (La propria colpa, 1899-1900) di Kikuchi Yuhō (1870-1947). Quest'ultimo fu portato sugli schermi due anni dopo, nel 1919, dal regista Tanaka Eizō (1886-1968).

¹⁴ *Quo vadis* si riferisce al film di Enrico Guazzoni del 1904, tratto dal romanzo dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz del 1894. Dello stesso regista il film del 1913 *Marcantonio e Cleopatra*, tratto dalla tragedia di Shakespeare del 1607. Negli anni dieci ebbero molto successo in Giappone, oltre ai film americani, le produzioni italiane di ambientazione storica (oltre a *Quo Vadis*, *Cabiria* di Giovanni Pastore) e i serial francesi come *Fantômas* di Louis Feuillade.

¹⁵ *Taketori monogatari* (Storia di un tagliabambù), opera di anonimo del X secolo.

¹⁶ Tanizaki era un appassionato di Charlie Chaplin e il suo nome ricorre molto spesso nelle sue opere. Il suo primo commento risale al 1915 nel racconto *Dokutan* (La spia tedesca). Quello stesso anno, infatti, era uscito in Giappone il primo film con Chaplin, *Mabel's Strange Predicament* (1914), seguito da molti altri appartenenti al fecondo periodo in cui Chaplin lavorò per la regia di Mack Sennett.

¹⁷ Vedi nota 8.

¹⁸ Uno dei più noti *benshi* dell'epoca. Lavorò all'Asakusa Denkikan, di cui Tanizaki era assiduo frequentatore, a partire dal 1906 e nel 1914 prestò la sua voce alla prima di *Marcantonio e Cleopatra*, film che lo renderà famoso per la sua abilità declamatoria.

9. Fuochi d'artificio

a cura di *Luisa Biennati*

Nihon e no kaiki ("ritorno al Giappone") è l'espressione con cui si indica l'esperienza degli intellettuali e scrittori che, nel periodo Meiji, dopo aver trascorso un lungo periodo in Occidente, ritornano nel proprio paese. Un movimento fisico ma soprattutto spirituale e culturale che assume valenze diverse a seconda delle motivazioni e delle aspirazioni che li avevano condotti in Occidente. Il "ritorno" può essere connotato come un pellegrinaggio, una nostalgia delle origini, una ricerca dell'identità in un Giappone che in pochi decenni aveva ripercorso «tutta la strada che la storia dell'Occidente aveva fatto in tre secoli»¹. La biografia di Nagai Kafu è tra le più significative e originali di questo percorso interiore: la sua scelta di recarsi in America nel 1903 non è dettata dalla sua volontà di conoscere i paesi occidentali o di iniziare una carriera di successo all'estero, ma è imposta dal padre – alto funzionario appassionato dalle novità della cultura occidentale – che sperava di allontanare il figlio dalla sua passione per le arti tradizionali e per la letteratura. Dopo quattro anni negli Stati Uniti, a Seattle, a Tacoma, a New York, ottiene dalla banca presso cui lavora il trasferimento a Lione. La Francia è il paese che egli desiderava conoscere più di ogni altro e che per lui rappresenta un esempio riuscito di modernizzazione. Di queste esperienze sono rappresentative due opere *Amerika monogatari* (Storie d'America, 1903-1907) e *Furusu monogatari* (Storie dalla Francia, 1909). In quest'ultimo i racconti del suo ritorno verso il Giappone sono intrisi da un senso di nostalgia per i paesi che sta lasciando e dalla consapevolezza che la libertà sperimentata in Francia si sconterà nel suo paese con la rigida morale confuciana: in *Tasogare no Chichūkaï* (Tramonto sul Mediterraneo) egli annota in un famoso passaggio: «Ero disperato. Il mio paese non avrebbe potuto offrirmi una musica adatta a soddisfare i miei sentimenti...»². Il ritorno in Giappone nell'agosto del 1908 è segnato per Kafu dalle prime difficoltà con la censura, che colpì nel 1909 il *Furusu monogatari*, e da un rifiuto sempre più convinto del Giappone contemporaneo. Il senso di alienazione dalla società di allora lo induce a un distacco dagli eventi di quegli anni via via più marcato, e da lui stesso definito il suo "esilio" in patria. Il ritirarsi dal mondo, fino alla sua decisio-

Note al testo

4. Il romanticismo

¹ Storico e critico nato a Tōkyō, giornalista del «*Kokumin shinbun*», quotidiani dapprima innovativo poi su posizioni più conservatrici di governo.

² Rai San'yō (1781-1831), noto anche come Rai Nōboru. Storico, pensatore, intellettuale e scrittore di poesia in cinese nativo di Osaka, celebre è il suo *Nihon gashū* (Storia esterna del Giappone, 1826), che, tracciando i lineamenti della storia nazionale dai Taira e Minamoto fino allo shogunato Tokugawa, notevole inlusso esercitò sugli intellettuali di fine periodo Tokugawa.

5. Saggi sul naturalismo

¹ Cfr. Yoshida Seiichi, *Shizenshugi no kenkyū*, vol. 1, Tōkyō, Tōkyōdō, 1955, p. 233.

² Nakajima Kenzō, cit. in Kenneth G. Henshall, *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, in «Japan Forum», 22, 3-4, 2010, p. 334.

³ *Futon gappiyō*, in «Waseda bungakukyū», 10, 1907, pp. 52-54.

⁴ Tayama Katai, *Il futon*, a cura di Luisa Bionati, trad. di Iaria Ingegneri, Venezia, Marsilio, 2015. Cfr. l'introduzione: «*Sarebbe stata una vita da romanzo: amore e letteratura tra verità e finzione*», pp. 11-37.

⁵ Il numero di ottobre di «Waseda bungakukyū» riporta otto recensioni sotto il titolo generale di *Futon gappiyō* (Commenti a *Futon*), a firma di Oguri Fuyō, Masamune Hakuchō, Tokuda Chikamatsu, Shūkō, Katagami Tengen, Mizuno Yoshi, Matsubara Shibun, Nakamura Seiko, Soma Gyōri e Shinamura Hōgetsu, tutti scrittori, poeti o critici ben affermati. Cfr. «Waseda bungakukyū», 10, 1907, pp. 38-54. Sulla rivista «*Myōtō*» (10, 1907, pp. 100-104) si trova invece la recensione: *Tayama Katai-shi no Futon* (*Futon* del signor Tayama Katai).

⁶ *Futon gappiyō*, cit., p. 38.

⁷ *Tayama Katai-shi no Futon*, cit., p. 100.

⁸ *Futon gappiyō*, cit., p. 54.

⁹ Il saggio è comparso sulla rivista «*Taiyō*» (II sole, 1895-1928) nel febbraio del 1904.

¹⁰ Negli anni successivi Katai continuerà a riflettere sul rapporto tra descrizione oggettiva e soggettività in numerosi saggi. Tra i più famosi *Shōsetsu shahō* (Il metodo del romanzo, 1909) e *Byōsharon* (Sulla rappresentazione, 1911). In questi saggi, Katai definisce la descrizione naturalista anche con un'altra famosa espressione *heimen byōshō* o "descrizione plana".

¹¹ Indra Levy, *Strens of the Western Shore: The Westemque Femme Fatale, Translation and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 106-107.

¹² Tayama Katai, *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014, pp. 37-46.

¹³ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 44.

¹⁴ *Uribatake* (Campo di meloni, 1891).

¹⁵ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 156-158.

¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰ Cfr. Kenneth G. Henshall, *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katai* (1872-1930), Leiden e Boston, Global Oriental, 2012, pp. 73-101.

²¹ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 162.

²² Tayama Katai, "No no hana" *fo*, in «*Kindai bungaku hyōron taikē*», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsuro e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 145.

²³ Henshall, *In Search of Nature*, cit., p. 98.

²⁴ Henshall, *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, cit., pp. 331-356.

²⁵ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., pp. 194-195.

²⁶ Yoshida, *Shizenshugi no kenkyū*, cit., p. 309.

²⁷ Marisa Di Russo, *Influenze e suggestioni letterarie dall'incontro tra Oriente e Occidente: D'Annunzio in Giappone, in Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, a cura di Giorgio Amitrano, Lucia Caterina e Giuseppe De Marco, Napoli, L'Orientale-DSA, 2005, pp. 179-180.

²⁸ Cfr. Levy, *Strens of the Western Shore*, cit., p. 116.

6. Il sole verde

¹ Tra i principali animatori delle tendenze postimpressioniste in Giappone, Ishii fu tra i primi a presentare il cubismo nel suo paese.

² Cfr., per un'introduzione in lingua inglese a queste tematiche, Suzuki Sadami, *Rewriting the Literary History of Japanese Modernism, in Rethinking Japanese Modernism*, a cura di Roy Starrs, Leiden e Boston, Global Oriental, 2011, pp. 45-48.

³ Takumi Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Showa no sashie*, Tōkyō, Mokushisha, 1979, pp. 293-315. Veda Linhar-tova, *Manifestes et réflexions 1910-1941, in Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 142. Gen-iter Weissenfeld, *Major Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 22-24. Christine M. E. Guth, *Takamura Kun and Takamura Kotarō: On Being a Sculptor, in The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 175. Hirayama Mikiko, *Japanese Art Criticism: The First Fifty Years, in Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, a cura di Toshiko M. McCallum e J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawaii Press, 2011, pp. 265-266.

7. La civilizzazione del Giappone moderno

¹ Questo saggio fu pubblicato per la prima volta in un libro intitolato *Shakai to jibun* (La società e me) della casa editrice Jitsugyo no Nihonsha di Tōkyō nel 1913.

² Altro intellettuale critico fu lo scrittore Tokutomi Roka (1866-1927). Nel suo saggio *Shōri no hai* (Tristezza per la vittoria, pubblicato per la prima volta nella rivista «*Kokushō*» nel 1906) Roka scrive: «Ci sono delle persone che non possono far altro che sentire una specie di tristezza, di preoccupazione, di insoddisfazione e delusione per l'esito della guerra russo-giapponese». Cfr. Tokutomi Roka, *Tokutomi Roka shū*, «*Meiji bungaku zenshū*», vol. 42, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1984, pp. 366-367.

³ Natsume Soseki, *Sanshō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 42-43.

8. La "nuova" arte

¹ Cfr. Joanne Bernardi, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, 2001, pp. 141-165. Maria Roberta Novelli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia, 2001. Su Thomas Kurihara, Tanzaki ha scritto un breve saggio dal titolo *Kurihara Tomasu-kun no koto* (Su Thomas Kurihara) nel 1926, vedi *Tanzaki Jun'ichirō zenshū* [TJZ], vol. 22, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1974, pp. 192-195.

² Dal racconto *Ave Maria* (1923), in TJZ, vol. 8, p. 554.

9. Fuochi d'artificio

¹ Natsume Soseki, *Sanshō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, p. 45.

² Nagai Kafū, *Kafū zenshū*, vol. 3, Tōkyō, Wani-nani Shoten, 1992, p. 566.

³ Riferimento al controverso *Affaire Dreyfus* del 1894 e alla lettera aperta *J'accuse!* che lo scrittore Émile Zola rivolse al presidente della Repubblica nel 1898, per denunciare l'errore giudiziario nei confronti del militare Alfred Dreyfus, condannato alla deportazione con l'accusa di tradimento: «La verità, la dirò io, poiché ho promesso di dirla, se la giustizia, regolarmente osservata non la proclamasse interamente. Il mio dovere è di parlare, non voglio essere complice!».

⁴ Cfr. Rachel Hutchinsson, *Nagai Kafū's Occidentalism*, Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 190-203.

10. Manifesto futurista giapponese

¹ Hatori Tetsuya, *Hirato Renkichitō Nihon mi-*

¹ Associazione delle arti, 1906-1913). Sor-ta di accademia fondata da Tsubouchi Shōyō che dal 1909 si specializza nel teatro formandogli attori della nuova epoca, rappresentando i primi saggi di drammaturgia occidentale e avviano così il teatro moderno (*shingeki*) in Giappone.

² *Viaggio a Occidente* (noto in giapponese come *Saiyūki*), celebre romanzo cinese di epoca Ming.

³ Takazawa (Kyokutei) Bakin (1767-1848), narratore tra i massimi e più popolari del periodo Edo, autore di *yomihon*, opere di vasto successo anche in epoca Meiji.

2. Teoria generale del romanzo

¹ V.G. Belinskij fu il critico più famoso nella Russia degli anni 1830 e 1840.

² *Tsōsei shōsei katagi*, romanzo di Tsubouchi Shōyō, pubblicato in diciassette volumi negli anni 1885-1886. Con questo romanzo, Shōyō cercò di mettere in pratica le sue idee teoriche sul romanzo moderno sviluppate nel saggio *Shōsetsu shinzū*, dando una descrizione realistica della vita degli studenti del suo tempo. Quest'opera marca la transizione dalla narrativa del tipo *gesaku* sviluppatosi nel periodo Edo (soprattutto dal 1750 in poi) al romanzo moderno modellato sull'esempio dei romanzi realistici dell'Occidente. Sta però di fatto che Shōyō non riuscì a staccarsi del tutto dai vincoli del modello *gesaku*, e che Futabatei Shimei con la sua opera *Ukigumo* (Nuvole fluttuanti, 1887-1889) fu il primo autore giapponese che riuscì a realizzare un romanzo veramente moderno.

³ Soprattutto l'opera *Die Philosophie des Geistes* (La filosofia dello spirito, 1827/1828) di Hegel ebbe un'influenza notevole sulle idee di Belinskij.

raifu, in «Seikai Daigaku Bungakubu kiyō», 31, 1996, pp. 1-21; Id., *Hirato Renkichi, shi no tenkai*, in «Seikai Daigaku Bungakubu kiyō», 34, 1999, pp. 33-61; Wada Hirofumi, *Kindaishi to gendaiishi no kyōki*: Hirato Renkichi shishū o ka-gami *toshte*, in «Nihon gendai shika kenkyū», 5, 2002, pp. 1-11.

² Per esempio, nella cronologia in Ishida Hitoshi, a cura di, *Mirashugi to ritaisugi*, «Korekushon modan toshi bunka», vol. 27, Tōkyō, Yumani Shobō, 2007, p. 788.

11. Intellettuali e classi subalterne

¹ Cfr. Usui Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronsō*, vol. 1, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, pp. 165-173.

² Christopher T. Keaveney, *Beyond Brustalk: Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 80-83; Yin Zhiguang, *Politics of Art: The Creation Society and the Practice of Theoretical Struggle in Revolutionary China*, Leiden e Boston, Brill, 2014, p. 98.

³ L'atto di nascita del movimento della "letteratura proletaria" in Giappone è comunemente considerato la fondazione nel 1921 della rivista «Iwanemaku hito».

⁴ La prima opzione è preferita, tra gli altri, da Tomi Suzuki (*Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 53-54); Donald Keene (*Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, p. 481); Gennifer Weisenfeld (*Mawo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 273, n. 46); la seconda dal biografo di Arishima Leith Morton (*Divided Self: A Biography of Arishima Takeo*, Sydney, Allen & Unwin, 1988, pp. 186-190).

⁵ Per esempio, Nakamura Miharu ha condotto studi sui riferimenti al "tuturismo" (*miraibu*) in testi come il trattato *Oshiminku ai wa ubau* (L'amore ruba senza remore, 1920), che esprime il pensiero maturo di Arishima. Nakamura Miharu, *Kotoba no ishi: Arishima Takeo to geijutsusentei tenki*, Tōkyō, Yuseido, 1994, pp. 188-217. Arishima aveva anche finanziato la seminale rivista di letteratura anarco-anarchista «Aka to Kuro» (Rosso e nero, 1923-1924). Ikuma, fratello minore di Takeo, era inoltre un importante critico d'arte e pittore postimpressionista.

⁶ Renato Poggioli fu uno dei primi studiosi a notare le connessioni tra avanguardia politica e avanguardia artistica nel suo classico *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, pp. 21-25. Cfr. anche Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 100-116.

12. Il valore contenutistico dell'opera letteraria

¹ Si veda a questo proposito il trattamento, a tratti perfino ingeneroso, che gli riserva Donald Keene, in *Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 546-552.

² L'articolo di Kikuchi si colloca in una controversia critica con Satomi Ton, le cui idee sull'autonomia dell'arte si ritiene fossero peraltro il suo originale obiettivo polemico. Cfr. Usui Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronsō*, vol. 1, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, pp. 174-180. Per approfondimenti e ulteriori sfumature interpretative si vedano Imada Hiya-Kirschner, *Rituals of Self-Revelation: Shishosetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, Cambridge, Mass., Council on East Asian Studies, Harvard University, 1996, p. 149; ed Edward Thomas Mack, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 143-151.

13. La collocazione dell'arte della prosa

¹ Hirotsu Kazuo, *Sanbun seisshin ni tsuite (Kōsen memo)*, in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989, p. 275.

14. L'arte contadina

¹ Patrocinato dalle istituzioni locali, il Kokumin Kōto Gakkō (Scuola Superiore del Popolo) era ospitato nei locali della Scuola Agraria di Hanamaki presso cui Kenji era all'epoca impiegato come docente. Gli appunti delle lezioni presi da Itō Seichi, uno degli studenti, hanno fornito ulteriori indicazioni per l'interpretazione di *Nomin geijutsu gaijin kōyō*.

² Stephen Vlastos, *Agrarianism Without Tradition: The Radical Critique of Prewar Japanese Modernity*, in *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, a cura di Id., Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 79-94; Hoyt J. Long, *On Unseen Ground: Miyazawa Kenji and the Making of Place in Modern Japan*, Stanford, Stanford University Press, 2012, pp. 159-171.

³ Cfr. Kaneko Tsutomu, *Einstein's Impact on Japanese Intellectuals*, in *The Comparative Reception of Relativity*, a cura di Thomas F. Glick, Dordrecht, D. Reidel, 1987, pp. 351-379.

15. La controversia sulla trama nel romanzo

¹ I testi della controversia sono qui presentati nell'ordine cronologico di pubblicazione sulle riviste «Kaizō» e «Shinchō» del 1927. Il dibattito si è svolto dal febbraio al maggio 1927, in questa successione:

- *Jōzetsuroku* (Chiacchierata in libertà) di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», febbraio 1927);

- *Shincho gappōkai* (Tavola rotonda su «Shinchō») di Akutagawa Ryūnosuke et al. («Shinchō», febbraio 1927);

- *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», marzo 1927);

- *Bungeitekina amari ni bungeitekina* (Letterario, troppo letterario) di Akutagawa Ryūnosuke («Kaizō», aprile 1927);

- *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», maggio 1927);

- *Bungeitekina amari ni bungeitekina* di Akutagawa Ryūnosuke («Kaizō», giugno 1927).

Tali testi si trovano ora inseriti nei più ampi saggi *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō (in *Tanizaki Jun'ichirō zenshū* [TZJ], vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1974) e *Bungeitekina amari ni bungeitekina* di Akutagawa Ryūnosuke (in *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1982). Il primo intervento di Akutagawa in merito a questo dibattito (che non fa parte di *Bungeitekina amari ni bungeitekina*) risale a una tavola rotonda comparso su «Shinchō» nel febbraio 1927. Per la versione integrale della tavola rotonda vedi «Shinchō», 24, 2, febbraio 1927, pp. 109-112. Per le traduzioni italiane complete dei testi della controversia vedi: Luisa Bianchi, *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscara, 2003. Ringrazio l'editore per aver consentito di ripubblicare alcuni estratti in questa sede.

² Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993, p. 155.

³ «Bungei shunpū», 12, 1, 1934, pp. 16-17. Vedi anche Tanizaki Jun'ichirō, *Naoki-kun no rekishi shōsetsu ni tsuite* (A proposito dei romanzi storici di Naoki), in *TJZ*, vol. 20, pp. 501-505.

⁴ Entrambi i racconti sono disponibili in traduzione inglese: *The Shopboy's God*, in Shiga Naoya, *The Paper Door and Other Stories*, New York, Columbia University Press, 2001, pp. 26-34, e *The Bonfire*, in «Japan Quarterly», 22, 2, 1975, pp. 144-150.

⁵ Ueda Makoto, *The Taxonomy of Sequence*, in *Principles of Classical Japanese Literature*, a cura di Earl Miner, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 64.

⁶ Riprendendo l'idea di una letteratura in cui gli eventi si srotolano come un *emaki* (rotolo dipinto), e applicandola a *Sasame yuki* (New style, in inglese tradotto con il titolo *The Makioka Sisters*), Chiba Shunji afferma: «[...] *The Makioka Sisters* can safely be said to recover a Japanese way of thinking and aesthetic sense central to the traditional stratum of *monogatari* but buried since the Meiji period under Western literary theories». Cfr. Chiba Shunji, *The Makioka Sisters as an Emaki*, in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, a cura di Adriana Boscaro e Anthony Hood Chambers, «Michigan Mono-

graph series in Japanese Studies», Ann Arbor, The University of Michigan, 1998, p. 131.

⁷ Su questo concetto cfr. Akutagawa Ryūnosuke *goikō*, in «Kokubungaku», 4, 1996, p. 123.

⁸ Seiji M. Lipitt, *The Disintegrating Machinery of the Modern: Akutagawa's Ryūnosuke's Late Writings*, in «The Journal of Asian Studies», 58, 1, 1999, p. 28.

⁹ *Ibid.*, pp. 27-50.

16. Verso gli anni trenta

¹ Nakano Shingeharu-kun e (A Nakano Shingeharu) in *Kobayashi Hideo zenshū*, vol. 4, Tōkyō, Shinchosha, 1978, p. 169. Chiaro anche in Donald Keene, *Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 598-602.

² Gruppo di scrittori attenti alle ultime novità delle avanguardie europee, raccolti intorno alla rivista «Bungei jidai» (Epoca letteraria, 1924-1927). Il gruppo condusse le proprie sperimentazioni soprattutto nell'ambito della prosa, focalizzandosi su nuove modalità di rappresentazione dei processi percettivi. Tra i principali esponenti figurano Yokomitsu Riichi (1898-1947) e Kawabata Yasunari (1899-1972). Cfr. Costantino Pes, *La Shinkakukūta: Un movimento d'avanguardia nel Giappone degli anni '20*, in «Il Giappone» 38, 1998, pp. 159-204.

³ Edward Seidensticker, *The Death of Kobayashi Hideo: The End of an Era*, in «Japan Quarterly», 30, 3, 1983, p. 271.

⁴ Hosae Hirata, *Discourses of Seduction: History, Evil, Desire, and Modern Japanese Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2009, pp. 287-288, n. 20; James Dorsey, *Critical Aesthetics: Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2009, p. 133.

⁵ Sebbene con intenti elogiativi, questi aspetti sono nettamente evidenziati in Edward Seidensticker, *This Country, Japan*, Tōkyō e New York, Kodansha International, 1979, pp. 149-187. Altri importanti studi che affrontano queste tematiche sono Hirata, *Discourses of Seduction*, cit., pp. 207-258, e Dorsey, *Critical Aesthetics*, cit., in particolare pp. 25-34, 121-124, 132-143.

⁶ Matthew Königsberg, ad esempio, sottopone Kobayashi a una severa critica in questo senso in *Kobayashi Hideo's "Return to Japan"*, in *Return to Japan: From "Pilgrimage" to the West*, a cura di Yoichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 166-187. Decisamente più sfumato, invece, Dorsey, *Critical Aesthetics*, cit., specialmente i capitoli V e VI. Si veda anche Paul Anderer, a cura di, *Literature of the Lost Home: Kobayashi Hideo - Literary Criticism, 1924-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 3, 13.

Bibliografia

TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

- Allioux, Yves-Marie, a cura di, *Cent ans de pensée au Japon*, Arles, P. Picquier, 1996.
- Bienati, Luisa, a cura di, *Letteratura giapponese. Il. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Chiba, Shunji e Tsubouchi, Yüzō, *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003.
- Itō, Seie Senuma, Shigeki, *Nihon bundanshi*, Tōkyō, Kōdansha, 1953-1978.
- Karatani, Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993.
- Katō, Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Dall'Ottocento ai giorni nostri*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 1987.
- Keene, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Columbia University Press, 1999, 2 voll.
- Mack, Edward Thomas, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Marra, Michael F., *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.
- Marra, Michael F., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.
- Mostow, Joshua S., a curadi, *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Rimer, J. Thomas e Gessel, Van C., *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature. Vol. 1, From Restoration to Occupation, 1868-1945*, New York, Columbia University Press, 2007.
- Ruperti, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2015.
- Shirane, Haruo, Suzuki, Tomi e Lurie, David, *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- Suzuki, Sadami, *The Concept of "Literature" in Japan* («Nichibunken Monograph Series», n. 8), Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2006.

Usui, Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronshō*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, 2 voll.

Walker, Janet, *On the Applicability of the Term «Novels» to Modern Non-Western Long Fiction*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», 37, 1988 [1990], pp. 47-68.

Zanotti, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2012.

I. L'ESSENZA DEL ROMANZO

Traduzione condotta sul testo in *Tsubouchi Shōyō shū*, «Nihon kindai bungaku taikēi», vol. 3, a cura di Inagaki Tatsurō, note di Nakamura Kan e Umezawa Nobuo, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1974, pp. 40-165.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.

Mastrangelo, Matilde, *Narrativa storica, Rekishi shōsetsu*, in *Letteratura giapponese. Il. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, a cura di Luisa Bienati, Torino, Einaudi, 2005, pp. 112-113.

Milasi, Luca, *Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji*, in *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, Napoli, Il Torcolliere, 2012, pp. 357-372.

Orsi, Maria Teresa, *Il romanzo storico nel Giappone moderno. 1) Il problema teorico in Tsubouchi Shōyō*, in «Il Giappone», 24, 1984, pp. 5-22.

Ruperti, Bonaventura, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, Roma, Aracne, 2015, pp. 61-87.

Tsubouchi, Shōyō, *The Essence of the Novel*, trad. di Nanette Twine, St. Lucia, Queensland, University of Queensland, Department of Japanese, 1983.

2. TEORIA GENERALE DEL ROMANZO

Traduzione condotta sul testo in *Futabatei Shimei shū*, «Nihon kindai bungaku taikēi», vol. 4, a cura di Tanaka Yasutaka, Hata Yüzō e Yasui Ryōhei, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1983 (1 ed. 1971), pp. 403-408.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.

Giapparoni La Rocca, Teresa, *La formazione della letteratura moderna. Scrittori Meiji verso Occidente*, in *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-306.

Lewin, Bruno, *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1955.
 Woldering, Guido, *Bijutsu no hongei (1885) und Shōsetsu sōron (1886) von Futabatei Shimei: Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform*, in «Bunron: Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung», 2, 2015, pp. 15-47.

3. IL DIBATTITO SUGLI IDEALI SOMMERSI

Traduzione condotta sul testo in *Ōgai zenshū*, vol. 23, a cura di Kinoshita Mokutarō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1973, pp. 17-23.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 41-46.
 Bowring, Richard John, *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
 Mori, Ōgai, *L'oca selvatica*, a cura di Luca Costantini, Venezia, Marsilio, 1994.
 Mori, Ōgai, *Il romanticismo e l'effimero*, a cura di Matilde Mastrangelo, Roma, Aracne, 2014.

4. IL ROMANTICISMO

Traduzioni condotte sui testi in:
 Kitamura, Tokoku e Yamaji, Aizan, *Kitamura Tōkoku - Yamaji Aizan shū*, «Gendai Nihon bungaku taikai», vol. 6, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1985 (1 ed. 1969), pp. 120-124.
 Izumi, Kyōka, *Kyōka zenshū*, vol. 28, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1988, pp. 698-701.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Higuchi, Ichiyō, *La tredicesima notte*, trad. di Atsuko Ricca Suga, in *Narratori giapponesi moderni*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1986, pp. 53-72.
 Izumi, Kyōka, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Marsilio, 1991.
 Matthy, Francis, *Kitamura Tōkoku: The Early Years*, in «Monumenta Nipponica», 18, 1/4, 1963, pp. 1-44.
 Matthy, Francis, *Kitamura Tōkoku: Essays on the Inner Life*, in «Monumenta Nipponica», 19, 1/2, 1964, pp. 66-110.
 Poulton, M. Cody, *Spirits of Another Sort: The Plays of Izumi Kyōka*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
 Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1995, pp. 195-209.

5. SAGGI SUL NATURALISMO

Traduzioni condotte sui testi in:
 Kosugi, Tenga, *Hayari uta-jo*, in «Kindai bungaku hyōron taikai», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 418.
 Nagai, Kafū, *Jigoku no hana*, in *Kafū zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1992, p. 171.
 Oguri, Fuyō, Masamune, Hakuchō, Chikamatsu, Shukō, Katagami, Tengen, Mizuno, Yōshū, Matsubara, Shibun, Nakamura, Seiko, Sōma, Gyōfu e Shimamura, Hōgetsu, a cura di, *Futon gappyō*, in «Waseda bungaku», 10, 1907, pp. 38-54.
 Tayama, Katal, *Rokotsunaru byōsha*, in «Kindai bungaku hyōron taikai», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, pp. 25-38.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Frableight, Matthew, *Terms of Understanding: The Shōsetsu According to Tayama Katal*, in «Monumenta Nipponica», 58, 1, 2003, pp. 43-78.
 Henshall, Kenneth G., *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, in «Japan Forum», 22, 3-4, 2010, pp. 331-356.
 Henshall, Kenneth G., *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katal (1872-1930)*, Leiden e Boston, Global Oriental, 2012.
 Kuge, Shu, *Between Sight and Rhythm: Aspects of Modernity in Tayama Katal's "Flat description"*, in «Review of Japanese Culture and Society», 14, 2002, pp. 25-38.
 Tayama, Katal, *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014.
 Yoshida, Seichi, *Shizenshugi no kenkyū*, Tōkyō, Tōkyōdō, 1955-1958, 2 voll.

6. IL SOLE VERDE

Traduzione condotta sul testo in «Subaru», 2, 4, aprile 1910, pp. 35-41.
 Di questo scritto esistono due traduzioni in inglese: *A Green Sun*, in *A Brief History of Imbecility: Poetry and Prose of Takamura Kōtarō*, a cura di Hiroaki Sato, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, pp. 180-186, e Takamura Kōtarō, *Green Sun*, trad. di Robin Thompson, in «Art in Translation», 7, 3, 2015, pp. 405-411.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Guth, Christine M.E., *Takamura Kōun and Takamura Kōtarō: On Being a Sculptor*, in *The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 152-179.
 Hirakawa, Sukehiro, *Takamura Kōtarō's Love-Hate Relationship with the West*, in «Comparative Literature Studies», 26, 3, 1989, pp. 214-233.
 Iseki, Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Milano, Skira, 2001.
 McCallum, Toshiko M. e Rimer, J. Thomas, a cura di, *Since Meiji: Perspectives*

- tives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011.
- Takumi, Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Shōwa no sashie*, Tōkyō, Mokujisha, 1979.
- Volk, Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2010.

7. LA CIVILIZZAZIONE DEL GIAPPONE MODERNO

- Traduzione condotta sul testo in Sōseki zenshū, vol. 11, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985 (1 ed. 1966), pp. 319-343.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 73-84.
- Giapparoni La Rocca, Teresa, *La formazione della letteratura moderna. Scrittori Meiji verso Occidente*, in *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-306.
- Hirotsu, Kazuo, *Ippon no ito*, in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989 (1 ed. 1974), pp. 314-321.
- McClellan, Edwin, *Two Japanese Novelists: Sōseki & Tōson*, Tōkyō, Tuttle, 1971.
- Natsume, Sōseki, *Watakushi no kojinsugui*, in *Sōseki zenshū*, vol. 11, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985 (1 ed. 1966), pp. 431-463.
- Iwanami Shoten, 1985 (1 ed. 1966), pp. 431-463.
- Natsume, Sōseki, *Sanshirō*, cura di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990.
- Roske-Cho, Wha Seon, *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozess bei Natsume Sōseki*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1973.
- Tokutomi, Roka, *Shōri no hai*, in *Tokutomi Roka shū* («Meiji bungaku zenshū», vol. 42), Tōkyō, Chikumasha, 1984 (1 ed. 1966), pp. 366-368.

8. LA "NUOVA" ARTE

- Traduzione condotta sul testo in *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*, vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1983, pp. 11-21.
- Di questo testo esiste una traduzione in inglese in Thomas LaMarre, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005, pp. 65-74.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Bernardi, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.
- Chiba, Nobuo, *Eiga to Tanizaki*, Tōkyō, Seibō, 1989.
- LaMarre, Thomas, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005.

- Yoshimoto, Mitsuhiko, *Reexamining the East and the West: Tanizaki Jun'ichirō, "Orientalism", and Popular Culture*, in *Multiple Modernities, Cinema and Popular Media in Transcultural East Asia*, a cura di Jenny Kwok Wah Lau, Philadelphia, Temple University Press, 2003, pp. 53-75.

9. FUOCHI D'ARTIFICIO

- Traduzione condotta sul testo in *Katŭ zenshū*, vol. 15, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1963, pp. 5-17.
- Di questo scritto esistono una traduzione in inglese: Nagai Katŭ, *Fireworks*, in *The Columbia Anthology of Japanese Essays: Zuihitsu from the Tenth to the Twenty-First Century*, a cura di Steven D. Carter, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 385-395, e una traduzione in francese: Nagai Katŭ, *Feu d'artifice*, in *Les noix, la mouche, le citron*, a cura di Pierre Faure, Arles, P. Picquier, 1998, pp. 25-41.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Hutchinson, Rachael, *Nagai Katŭ's Occidentalism*, Albany, New York, SUNY Press, 2011.
- Nagai, Katŭ, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989.
- Seidensticker, Edward, *Katŭ the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Katŭ 1879-1959*, Stanford, Stanford University Press, 1965.
- Sugawara, Katsuya, *The Pilgrimage of Nagai Katŭ to the US and France and His Life of Exile in Japan*, in *Return to Japan: From "Pilgrimage" to the West*, a cura di Yōichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 109-124.

10. MANIFESTO FUTURISTA GIAPPONESE

- Traduzione condotta sul testo riprodotto in Hatori Tetsuya, *Hirato Renkichi to Nihon miraiha*, in «Seikai Daigaku Bungakubu kiyō», 31, 1996, pp. 1-21, che trascrive il testo del volantino originale segnalando eventuali errori di stampa in esso presenti. La presente traduzione riproduce in parte alcune delle soluzioni tipografiche originali del volante.

- Del manifesto esistono una traduzione francese di Véra Linhartová nel catalogo della mostra *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 145, 147; una traduzione tedesca in Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption des historischen Avantgarden*, München, ludicium, 2001, pp. 67-68; una traduzione inglese parziale in Dennis Keene, *Yokomitsu Richi, Modernist*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 60-61; una traduzione inglese integrale in Miryam Sas, *Scents from the Future: The First English Translation of the 1921 Japanese Futurist Manifesto*, in «Cabinet Magazine», 4, 13, 2004, pp. 116-119 (poi in *Histories of the Future*, a cura di Daniel Rosenberg e Susan Friend Harding, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 226-230). Le traduzioni di Linhartová e Sas sono accompagnate da una riproduzione del volantino originale.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Gardner, William, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2006.
- Linhartová, Věra, a cura di, *Manifestes et réflexions 1910-1941: Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová*, in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 140-173.
- Nishino, Yoshiaki, *Filippo Tommaso Marinetti e il Giappone futurista*, in *F.T. Marinetti = Futurismo*, a cura di Luigi Sansone, Milano, Motta, 2009, pp. 147-159.
- Omuka, Toshiharu, *Taishōki shinkō bijutsu undō no kenkyū*, Tōkyō, Sukaikōdo, 1998.
- Omuka, Toshiharu, *Futurism in Japan, 1909-1920*, in *International Futurism in Arts and Literature*, a cura di Günter Berghaus, Berlino e New York, De Gruyter, 2000, pp. 244-270.
- Weisenthal, Jennifer, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- Zanotti, Pierantonio, «La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica: considerazioni sul Futurismo di Hirato Renkichi», in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, Galatina, Congedo, 2008, pp. 313-328.
- Zanotti, Pierantonio, *What Is Miraiha? Academic Discourses on Japanese Futurism*, in «International Yearbook of Futurism Studies», 2, 2012, pp. 35-65.

II. INTELLETTUALI E CLASSI SUBALTERNE

- Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 306-314.
- Di questo scritto esistono una traduzione tedesca in Wolfgang Schamoni, *Arishima Takeo "Ein Manifest"*, in «Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg», 151, 1992, pp. 63-79, e una traduzione inglese quasi integrale: *One Declaration, 1922*, in *Japan: A Documentary History*, a cura di David J. Lu, Armonk, M.E. Sharpe, 1997, pp. 401-403.
- APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI
- Anderer, Paul, *Other Worlds: Arishima Takeo and the Bounds of Modern Japanese Fiction*, New York, Columbia University Press, 1984.
- Mortimer, Maya, *Meeting the Sensei: The Role of the Master in Shirakaba Writers*, Leiden, Brill, 2000.
- Morton, Leith, *Divided Self: A Biography of Arishima Takeo*, Sydney, Allen & Unwin, 1988.
- Nakamura, Miharu, *Kotoba no ishi: Arishima Takeo to geijutsushiteki tenkai*, Tōkyō, Yūseidō, 1994.
- Shea, G.T., *Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement*, Tōkyō, Hōsei University Press, 1964.

12. IL VALORE CONTENUTTISTICO DELL'OPERA LETTERARIA

- Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 315-324.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Mack, Edward Thomas, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Maeda, Ai, *The Development of Popular Fiction in the Late Taishō Era: Increasing Readership of Women's Magazines*, in *Id., Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, Durham, Duke University Press, 2004, pp. 163-219.
- Tschudin, Jean-Jacques e Hamon, Claude, a cura di, *La Modernité à l'horizon: La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Artes, P. Picquier, 2004.

13. LA COLLOCAZIONE DELL'ARTE DELLA PROSA

- Traduzione condotta sul testo in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 8, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989, pp. 433-437.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Hashimoto, Michio, *Hirotsu Kazuo saikō*, Tōkyō, Nishida Shoten, 1991.
- Hirano, Ken, *Hirotsu Kazuoron*, in «Gunzō», 7, 1, gennaio 1952, pp. 171-177.
- Hirotsu, Kazuo, *Hirotsu Kazuo zenshū*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1988-1989 (1 ed. 1973-1974), 13 voll.
- Hirotsu, Kazuo, *Sakusha no kansō*, Tōkyō, Shūeikaku, 1920.
- Hirotsu, Momoko, *Chichi Hirotsu Kazuo*, Tōkyō, Mainichi Shinbunsha, 1973.
- Keene, Donald, *Hirotsu Kazuo (1891-1968)*, in *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 568-574.
- Matsubara, Shin'ichi, *Taida no gyakusetsu: Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku*, Tōkyō, Kōdansha, 1998.
- Matsuzaki, Haruo, *Demokuraito no bungaku: Hirotsu Kazuo to Ōe Kenzaburō*, Tōkyō, Shin Nihon Shuppansha, 1981.
- Sakamoto, Ikuo, *Hirotsu Kazuo ronkō*, Tōkyō, Kasama Shoin, 1988.
- Sakamoto, Ikuo, *Hyōden Hirotsu Kazuo: Shinsei riberarisuto no shōgai*, Tōkyō, Kanrin Shobō, 2001.
- Sakamoto, Ikuo, *Hirotsu Kazuo kenkyū*, Tōkyō, Kanrin Shobō, 2006.
- Tanizaki, Seiji, *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*, Tōkyō, Shunjūsha, 1972.
- Wuthenow, Asa-Bettina, *Hirotsu Kazuo - Der Geist der Prosa: Literarischer Widerstand im Japan der Kriegszeit*, München, Ludicium, 2014.

14. L'ARTE CONTADINA

Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 369-378.

Una traduzione integrale in inglese (seguita da un ricco commento) si trova in Mallory Blake Fromm, *The Ideals of Miyazawa Kenji: A Critical Account of Their Genesis, Development, and Literary Expression*, tesi di dottorato, University of London, 1980, pp. 71-79.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Golley, Gregory, *When Our Eyes No Longer See: Realism, Science, and Ecology in Japanese Literary Modernism*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2008, pp. 161-306.

Hagiwara, Takao, *Innocence and the Other World: The Tales of Miyazawa Kenji*, in «*Monumenta Nipponica*», 47, 2, 1992, pp. 241-263.

Long, Hoyt J., *On Uneven Ground: Miyazawa Kenji and the Making of Place in Modern Japan*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

Miyazawa, Kenji, *Una notte sul treno della Via Lattea e altri racconti*, a cura di Giorgio Ammirano, Venezia, Marsilio, 1994.

Miyazawa, Kenji, *Il violoncellista Gōshū e altri scritti*, a cura di Muramatsu Mariko, Milano, La Vita Felice, 1997.

Miyazawa, Kenji, *Miyazawa Kenji: Selections*, a cura di Hiroaki Sato, Berkeley, University of California Press, 2007.

Ueda, Makoto, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, pp. 184-231.

15. LA CONTROVERSA SULLA TRAMA NEL ROMANZO

Traduzioni condotte sui testi in:

Akutagawa, Ryūnosuke, *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1982, pp. 3-87.

Tanizaki, Jun'ichirō, *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*, vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1983, pp. 69-166.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

AA.VV., *Shincho gappōkai*, in «*Shincho*», 24, 2, 1927, pp. 109-112. Bienati, Luisa, *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscara, 2003.

Hirano, Ken, *Gendai Nihon bungaku ronshōshi*, Tōkyō, Miraisha, 1957.

Hirano, Ken, *Tanizaki Akutagawa ronsō no jidai haikai*, in *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū*, a cura di Ara Masahito, Tōkyō, Yagi Shoten, 1972, pp. 446-460.

Karatani, Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993.

16. VERSO GLI ANNI TRENTA

Traduzione condotta sul testo in *Kobayashi Hideo zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Shinchosha, 1978, pp. 11-27. Questo testo, che fu rivisto dall'autore in occasione della pubblicazione della sua opera omnia (*zenshū*), presenta leggere varianti rispetto a quello pubblicato nel 1929, che è riprodotto invece in Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, a cura di, *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 105-129. Gli interventi di Kobayashi nel testo dello *zenshū* non sono sostanziali e appaiono motivati dal desiderio di rendere più chiaro e comprensibile il testo originale. L'unica eccezione è rappresentata dal taglio della coda originale, contenente una lunga citazione da Cartesio.

Del saggio esiste una traduzione inglese, anch'essa condotta sul testo dello *zenshū*, in Paul Anderer, a cura di, *Literature of the Lost Home - Kobayashi Hideo: Literary Criticism 1924-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 19-34.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Dorsey, James, *Critical Aesthetics: Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2009.

Hayashi, Naomi, *Il giovane Kobayashi Hideo: l'influenza francese e l'ambiente letterario*, in Giappone, storie plurali, a cura di Matteo Casari e Paola Scrolavezza, Bologna, I Libri di Emil, 2013, pp. 179-191.

Hirata, Hosea, *Discourses of Seduction: History, Evil, Desire, and Modern Japanese Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2005, pp. 207-258.

Königsberg, Matthew, *Kobayashi Hideo's "Return to Japan"*, in *Return to Japan: From "Pilgrimage" to the West*, a cura di Yōichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 166-187.

Matsui, Midori, *Beyond the Failure of Modernism: Contradictions in the Poetics and Politics of T.S. Eliot and Kobayashi Hideo*, tesi di dottorato, Princeton University, 1996.

Ninomiya, Masayuki, *La pensée de Kobayashi Hideo: Un intellectuel japonais au tournant de l'histoire*, Genève, Librairie Droz, 1995.

Ōshima, Hitoshi, *Kobayashi Hideo, Apologist for the "Savage Mind"*, in «*Comparative Literature Studies*», 41, 4, 2004, pp. 509-519.