

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

9

*Direttore*

Matilde Mastrangelo

*Comitato scientifico*

Giorgio Amitrano

Luca Capponcelli

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Gala Maria Follaco

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Luca Milasi

Maria Teresa Orsi

Cristian Pallone

Stefano Romagnoli

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

## COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

### RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.



# Orizzonti giapponesi

Ricerche, idee, prospettive

*a cura di*

Matteo Cestari

Gianluca Coci

Daniela Moro

Anna Specchio





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXVIII  
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2118-4

Progetto grafico di copertina di Alessia Di Vittorio ([www.areshia.com](http://www.areshia.com)) © 2018  
Logo "Mole/Hinomaru" interno volume di Michela Zungri © 2018

*Gli scritti presenti in questo volume impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.*

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2018

## Indice

- 13      Prefazione  
         GIANLUCA COCI
- 17      La letteratura giapponese e la natura dei miei  
         connazionali. Riflessioni durante la compilazione di  
         un'antologia della letteratura  
         IKEZAWA NATSUKI
- 33      La fine e i fini degli studi di area.  
         Sul problema della teoria e della differenza  
         antropologica  
         SAKAI NAOKI

### ORIZZONTI GIURIDICO-ECONOMICI

- 69      Auto-orientalismo, americanismo, e riforme  
         giuridiche nel Giappone contemporaneo  
         GIORGIO FABIO COLOMBO
- 91      L'evoluzione dei modelli di *corporate governance*  
         in Giappone. Tra originalità, americanizzazione e  
         resistenze  
         MARCO GIORGI
- 111     Fiducia e mentalità giuridica in Giappone:  
         Il caso dei contratti di durata  
         ANDREA ORTOLANI
- 137     Il diritto del lavoro e le riforme possibili:  
         due esempi dal Giappone  
         MICHELA RIMINUCCI

- 153 Continuità e differenze nell'istituto del fallimento  
tra periodo Edo e Giappone contemporaneo  
SAKURAMOTO MASAKI
- 171 Prospettive di riforma del diritto  
internazionale privato giapponese  
CHIARA GALLESE
- 193 La spinta al regionalismo asiatico  
durante il governo Satō (1964-1972)  
CHIARA CHIAPPONI
- 211 Da Abenomics ad Abeism.  
Discorso politico e riforme istituzionali nel  
Giappone di Abe  
MARCO ZAPPA

ORIZZONTI LINGUISTICI

- 235 Tradurre il *tanuki*. Zoonimi e files mentali  
SIMONE DALLA CHIESA
- 257 Interagire con gli audiovisivi giapponesi:  
un'indagine pilota tra Bologna e Venezia  
FRANCESCO VITUCCI
- 281 Riconoscimento fonetico della lingua giapponese  
attraverso gli strumenti digitali: sviluppo di  
prototipi e analisi dei risultati  
ALESSANDRO MANTELLI

## ORIZZONTI LETTERARI E POP CULTURE

- 305 Lo specchio del guerriero:  
forme di autorappresentazione e riflessi letterari  
nel *Minokagami* di Tamaki Yoshiyasu  
PIER CARLO TOMMASI
- 329 Riflessioni sulla scrittura in Izumi Kyōka  
tra ispirazione, artificio e fascinazione  
BONAVENTURA RUPERTI
- 353 Takamura Kōtarō e il grido del Futurismo  
PIERANTONIO ZANOTTI
- 371 “Immagini in movimento” e nuove sperimentazioni  
letterarie nell’opera di Tanizaki Jun’ichirō di epoca  
Taishō  
LUISA BIENATI
- 389 *I’m every woman*. Hayashi Mariko verso un nuovo  
modello di donna nel Giappone contemporaneo  
ANNA SPECCHIO
- 407 L’altra parte del reale: la rivoluzione digitale  
secondo il cinema giapponese contemporaneo  
GIACOMO CALORIO
- 431 Agenzie di *dansō* escort: un’analisi etnografica  
MARTA FANASCA

ORIZZONTI STORICI

- 455 L'eredità della Magenta. Dalle raccolte di Filippo de Filippi per il Regio Museo industriale italiano di Torino al resoconto di Enrico Hillyer Giglioli.  
STEFANO TURINA
- 479 Dragomanni a Yokohama:  
per una storia dei primi interpreti  
TERESA CIAPPARONI LA ROCCA
- 497 Il Manchukuo nelle relazioni della missione  
economica del 1938: una prospettiva fascista sul  
colonialismo giapponese  
SILVIA ZANLORENZI
- 515 Linee evolutive e sviluppi recenti  
della storiografia giapponese  
TIZIANA IANNELLO

ORIZZONTI FILOSOFICO-RELIGIOSI E SOCIOLOGICI

- 535 L'Esagramma dell'Illuminazione:  
Yijing e Cinque Posizioni nella Scuola Sōtō di  
Periodo Medievale  
MARTA SANVIDO
- 559 Ermeneutica o mitopoiesi?  
La questione dell'origine in Kitabatake Chikafusa  
PAOLO BARBARO
- 585 Madri risolte e soldati eroici: l'immaginario  
bellico nelle canzoni popolari 1937-1945  
STEFANO ROMAGNOLI

- 607 Il Giappone made in Italy:  
civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano  
TOSHIO MIYAKE
- 629 Prigionieri del Pachinko: analisi socio-materiale  
delle macchine da gioco d'azzardo nel Giappone  
contemporaneo  
TOMMASO BARBETTA
- 651 “Puntualità, esattezza, calcolo” nella vita  
metropolitana: Tokyo e Roma a confronto.  
Perché e come contano le regole  
FRANCESCO PAOLO CERASE
- 669 Profili degli autori

## Takamura Kōtarō e il grido del Futurismo

PIERANTONIO ZANOTTI

«Siamo tutti futuristi nella misura in cui crediamo, con Guillaume Apollinaire, che “On ne peut pas porter *partout* avec soi le cadavre de son père”»: questo motto di Ezra Pound (1989, p. 90)<sup>1</sup> si potrebbe ben applicare anche alla traiettoria del giovane Takamura Kōtarō (1883-1956), poeta, scultore e critico tra i più significativi della sua generazione.

Il padre di Kōtarō, Takamura Kōun (1852-1934), era un affermato scultore, erede delle tecniche della scultura in legno di periodo Edo, che era riuscito nell'operazione di trasformare la propria figura di artigiano tradizionale in quella di un artista Meiji di successo, riconosciuto dalla politica culturale ufficiale e dagli ambienti accademici (Guth, 2004, pp. 152-166). Per questo, Kōun rappresentò negli anni giovanili di Kōtarō una figura assai ingombrante, intorno alla quale si raggrumavano tutti i simbolici cadaveri della cultura dei «padri e fratelli maggiori» (la formula è di Ishikawa Takuboku)<sup>2</sup> che erano stati a vario titolo coinvolti (compromessi?) nell'edificazione della società Meiji. È quindi possibile leggere nell'opera giovanile di Kōtarō (e anche oltre) i segni di un conflitto intergenerazionale, a un tempo privato ed epocale, che influenzò le sue scelte creative ed estetiche.

Figlio d'arte, Kōtarō frequentò l'Accademia di Belle Arti di Tokyo (Tōkyō bijutsu gakkō), per poi studiare scultura a New York (1906-1907), Londra e, tra il giugno del 1908 e il maggio

---

<sup>1</sup> La frase in francese, che Pound cita alterando leggermente l'originale, proviene da *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques* (1913) di Apollinaire.

<sup>2</sup> Nello scritto “Jidai heisoku no genjō” (Lo stato di chiusura del nostro tempo, 1910). Si veda Capponcelli (2005).

del 1909, Parigi, rientrando in Giappone nel giugno del 1909. Il lungo soggiorno all'estero acuì, al suo ritorno, la percezione della società giapponese come retriva; Kōtarō si avvicinò quindi per reazione agli ambienti anti-naturalisti e decadentisti rappresentati dal Pan no Kai (Società di Pan). Nell'autunno del 1912, costui, insieme ad altri artisti quali Kimura Shōhachi (1893-1958), Kishida Ryūsei (1891-1929), Yorozu Tetsugorō (1885-1927) e Saitō Yori (1885-1959), l'effimero ma significativo gruppo post-impressionista della Société du Fusain (1912-1913). Nel 1914 pubblicò la raccolta *Dōtei* (Itinerario), oggi considerata uno dei primi capolavori della poesia moderna in verso libero.

Oltre che come scultore e poeta, Kōtarō si impegnò in una feconda attività di critico e animatore culturale, pubblicando articoli sulle ultime tendenze dell'arte europea e sull'evoluzione della scena giapponese. Nel farlo, sposò posizioni di ricerca, anti-tradizionali e di antagonismo allo status quo, talvolta con toni di insolita asprezza per il contesto giapponese di quegli anni. Ciò presenta più di un elemento in comune con i movimenti d'avanguardia europei e in particolare con quello che per primo aveva proclamato il rigetto radicale del passato e delle tradizioni artistiche: il Futurismo.

In questo scritto vorrei presentare e discutere *Miraiha no zekkyō* (Il grido del Futurismo), un articolo di Kōtarō originariamente pubblicato sullo *Yomiuri shinbun* del 5 marzo 1912. Questo testo occupa un posto di grande interesse nella storia della ricezione del Futurismo in Giappone e costituisce un documento utile per comprendere le idee di Kōtarō negli anni in cui fu pubblicato.

### **Kōtarō e i futuristi italiani**

Nel 1909, poco prima di rientrare in Giappone, Kōtarō compì un breve viaggio in Italia. Le principali informazioni su di esso provengono da due suoi testi, pubblicati sulla rivista *Shumi* (Svaggi): *Mirano no honji to Da Vinci no hekiga* (Il Duomo di Mi-

lano e l'affresco di Da Vinci, apparso nell'ottobre del 1909) e *Itaria henreki* (Pellegrinaggio in Italia, luglio 1912).<sup>3</sup> Stando a questi scritti, già segnalati da Lucia Beretta (1997, pp. 176-177), Kōtarō giunse a Milano dalla Svizzera via Chiasso il 24 marzo 1909 e ne ripartì all'inizio di aprile alla volta di Padova; qui soggiornò qualche giorno per poi, a ridosso della chiusura del locale mercato dei cavalli, dirigersi a Venezia. I due testi parlano del viaggio di Kōtarō solo fino a Venezia, ma sappiamo che egli in seguito visitò anche Firenze e Roma. È possibile che durante questo viaggio Kōtarō abbia avuto qualche nozione della risonanza provocata dalle prime attività del Futurismo, che era stato ufficialmente lanciato da F. T. Marinetti nel febbraio precedente.

Le circostanze della nascita dell'interesse di Kōtarō per il Futurismo rimangono scarsamente documentate, salvo che per una testimonianza del critico e poeta Itō Shinkichi (1906-2002), riportata in "Takamura Kōtarō no kaisō" (Ricordo di T. K.), uno scritto pubblicato per la prima volta in volume nel 1958:<sup>4</sup>

Questa cosa l'ho sentita in occasione di una visita all'atelier di Nakano:<sup>5</sup> Takamura mi disse che poco dopo la pubblicazione della traduzione di Mori Ōgai del *Manifesto del Futurismo* [*Subaru*, maggio 1909], aveva scritto una lettera a Marinetti in cui esprimeva il suo desiderio di informarsi in dettaglio sull'arte futurista. Così, mi disse, «dall'altra parte pensarono forse che fosse una buona occasione per propagare il Futurismo, e inviarono molti pamphlet e testi a stampa che illustravano le idee del Futurismo». Così mi è stato raccontato. Inoltre, mi disse anche che «il 'futuro' nella parola 'Futurismo' era stato tratto dalla poesia *Vers le futur* che si trova nella raccolta *Les villes tentaculaires* di Verhaeren».<sup>6</sup> (cit. in Takamura, 1957-58, vol. 8, pp. 401-402)

<sup>3</sup> Rispettivamente in Takamura, 1957-58, vol. 7, pp. 10-18 e vol. 9, pp. 75-83. Del secondo testo esiste una traduzione inglese (Takamura, 1992, pp. 8-13).

<sup>4</sup> Segnatamente, in *Takamura Kōtarō: Sono shi to shōgai* (T. K.: La sua poesia e la sua vita, 1958, pp. 40-41). Questa notizia è ripresa dallo stesso Itō in *Takamura Kōtarō kenkyū* (Studio su T. K., 1966, p. 39) e da Chiba Sen'ichi (1966, pp. 74-75; 1978, p. 104), Ōtani Shōgo (1992, p. 121) e Tanaka Atsushi (2012, pp. 178-179).

<sup>5</sup> Kōtarō occupò questo atelier dal 1952 fino alla morte.

<sup>6</sup> Non è chiaro se quest'ultima informazione fosse stata resa nota a Kōtarō direttamente da Marinetti o se egli l'avesse dedotta autonomamente dalle pubblicazioni futuriste. Per esempio, si parla di «Verhaeren, glorificateur des villes tentaculaires» in *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune*, capitolo del volume *Le*

Non sono note tracce di una corrispondenza tra Kōtarō ed esponenti o fiancheggiatori del Futurismo italiano.<sup>7</sup> È però possibile che in qualche momento tra il 1909 e il 1912 (forse proprio in virtù della lettera menzionata da Itō) Kōtarō sia stato aggiunto alla lista di coloro a cui Marinetti e le edizioni futuriste recapitavano le nuove uscite e i nuovi materiali di propaganda del movimento. La circostanza sembrerebbe corroborata dal ruolo propulsore che, stando alle ricerche di Tanaka Atsushi, Kōtarō avrebbe avuto nel corso del 1912 nella circolazione di materiali futuristi (in particolare del catalogo della mostra “Les peintres futuristes italiens”, Parigi, Galerie Bernheim-Jeune, 5-24 febbraio 1912) tra gli esponenti di Fusain,<sup>8</sup> così come dalle sue traduzioni dei manifesti futuristi di Valentine de Saint-Point pubblicate nel 1914.<sup>9</sup>

### Il sole verde e i primitivi di una nuova sensibilità

Nell'aprile del 1910 Kōtarō pubblicò sulla rivista di tendenza anti-naturalista *Subaru* (Le Pleiadi) il celebre articolo *Midoriro no taiyō* (Il sole verde). Criticando chi, nel mondo pittorico giapponese, prescriveva la rappresentazione del proprio «colore locale» nazionale agli artisti giapponesi che pur operavano col medium

---

*Futurisme* (Marinetti, 1979, p. 120), che Kōtarō con ogni probabilità conosceva. In quello stesso volume si trova la frase: «[Marinetti] a parlé en outre de ce grand poète futuriste de génie, Émile Verhaeren» (*Protestation des étudiants contre l'article du Matin, ibid.*, p. 201). Negli anni seguenti Kōtarō tradusse una parte sostanziosa dell'opera di Verhaeren (Ōba, 2004, pp. 18-23).

<sup>7</sup> Allo stato attuale, non risultano riscontri nei principali fondi archivistici futuristi.

<sup>8</sup> I contatti tra Marinetti e gli esponenti di Fusain – in particolare Kimura Shōhachi e Uryū Yōjirō (?-?) – costituiscono ormai un vero e proprio *topos* negli studi sul Futurismo in Giappone. L'episodio culminò con la pubblicazione, a ottobre 1912, di un numero speciale della rivista *Gendai no yōga* dedicato al Futurismo, con contributi dei principali membri del gruppo. Della vicenda fornisce un dettagliato riassunto Nishino Yoshiaki (2009, pp. 148-150). Si vedano anche i fondamentali studi di Tanaka (2012, pp. 176-188).

<sup>9</sup> Kōtarō pubblicò una traduzione giapponese del *Manifeste de la femme futuriste* (25 marzo 1912) e del *Manifeste futuriste de la luxure* (11 gennaio 1913) rispettivamente nei numeri di febbraio e marzo 1914 della rivista *Warera* (Noi). Sul tema si rimanda a Zanotti (2010, pp. 81-82).

universalistico della pittura in “stile occidentale” (*yōga*), Kōtarō rivendicava il diritto dell’artista a esprimere in primo luogo la propria personale sensibilità di essere umano, anche quando essa contraddice i gusti e le percezioni convenzionali.

Io domando la libertà (*Freiheit*) assoluta nel mondo dell’arte. Di conseguenza, cerco di riconoscere alla *PERSOENLICHKEIT* [personalità] dell’artista un potere illimitato. In tutti i sensi, vorrei pensare all’artista come a un essere umano unico. Vorrei *SCHAETZEN* [valutare] le sue opere partendo dalla sua *PERSOENLICHKEIT*. Studiando e apprezzando la *PERSOENLICHKEIT* in quanto tale, così com’è, vorrei evitare di aggiungerci troppe questioni.

Vorrei che gli artisti dimenticassero di essere giapponesi. Vorrei che lasciassero perdere completamente l’idea di copiare la natura del Giappone. A quel punto, vorrei che esprimessero sulla tela i toni della natura che hanno osservato senza ulteriori interventi, con libertà, con licenza, con egoismo. Anche se il risultato fosse il contrario del cosiddetto colore locale del Giappone che si pensa alberghi nei nostri occhi, io non lo rigetterei per questo motivo. (Takamura, 2016, pp. 87, 91)<sup>10</sup>

Considerato da alcuni un antesignano, se non il primo manifesto d’avanguardia giapponese, *Midori no taiyō* è però un testo non sempre perfettamente coerente e a tratti irrisolto, in cui convivono suggestioni disparate. L’opposizione alle convenzioni artistiche espressa nel testo consuona con i toni del primo manifesto futurista; tuttavia, è più problematico stabilire precise corrispondenze tra l’articolo e i troci della retorica futurista di quegli anni.

A questo proposito, è interessante un passaggio alla fine dell’articolo, in cui Kōtarō ammette di apprezzare tanto la bellezza del recinto rosso di un santuario shintoista (esempio paradigmatico di «colore locale»), così come inteso in questo scritto) quanto di «rimanere avvinto dalle luci elettriche dei cartelloni pubblicitari delle pillole Jintan» (Takamura, 2016, pp. 92-93). Se il tono conciliatorio del passaggio poco corrisponde alla pubbli-

---

<sup>10</sup> Si rimanda agli apparati critici di questa traduzione per approfondimenti bibliografici su questo testo.

cistica futurista del periodo, un riconoscimento così netto del potenziale estetico insito nei prodotti della moderna civiltà urbana e tecnologica lo rende d'altro canto assai rilevante per il contesto giapponese, e situa la presa di posizione di Kōtarō in un ambito d'avanguardia.

Merita inoltre di essere sottolineato il ruolo del colore come punto di articolazione, nel testo di Kōtarō, dell'esperienza artistica moderna (o “modernista”, nel senso di autoriflessività sulla condizione moderna suggerito da questo aggettivo). Oltre che simbolo dell'emancipazione espressiva individuale, il «sole verde» è anche prodotto della rivoluzione della sensibilità causata dalla modernità. Il testo di Kōtarō condivide quindi una preoccupazione comune alla contemporanea arte di ricerca europea: quella di rendere conto degli effetti che la modernità avrebbe prodotto sui corpi e sulle menti in essa immersi e da essa riconfigurati in maniera co-generativa. Se la modernità, come molti discorsi dell'epoca suggerivano, è quella condizione che tutto avvolge e sconvolge al punto che – per usare la famosa immagine di Marshall Berman (2012) presa dal *Manifesto* di Marx ed Engels – «tutto ciò che è solido svanisce nell'aria»; se la modernità aggredisce i sistemi nervosi mettendoli a dura prova in un contesto di iperstimolazione e produce nuovi stili e pratiche di vita che alterano i ritmi ritenuti naturali del fisico e della percezione, allora anche l'arte, se vuole dirsi moderna, potrà e dovrà rappresentare queste nuove forme di sensibilità modificata dall'esperienza della modernità.

Se anche uno dipingesse un “sole verde”, io non lo chiamerei un errore, perché forse anche a me potrebbe capitare di vederlo in questo modo. Non è possibile sorvolare sul valore complessivo di un simile dipinto solo perché presenta un “sole verde”. La sua qualità come dipinto non è, infatti, in relazione con le differenze cromatiche del sole, verde o rosso fiammante che sia. Anche in questo caso, come detto sopra, vorrei assaporare il tono di quest'opera espresso dal sole verde. (Takamura, 2016, p. 89)

L'articolazione della modernità espressiva sul dato cromatico anti-mimetico, metonimia di nuove sensibilità inedite e persino "innaturali", appare significativamente anche ne *La pittura futurista: Manifesto tecnico* (11 aprile 1910), un testo che, essendo apparso nello stesso mese di *Midoriiro no taiyō*, Kōtarō non poteva allora conoscere, ma che condivide questa stessa idea poetica di base:

Per concepire e comprendere le bellezze nuove di un quadro moderno bisogna che l'anima ridiventi pura; che l'occhio si liberi dal velo di cui l'hanno coperto l'atavismo e la cultura e consideri come solo controllo la Natura, non già il Museo!

Allora, tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia, e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano, voluttuosi e carezzevoli! Come si può ancora veder roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano. (Boccioni *et al.*, 1958, p. 66)

Nelle conclusioni del manifesto, i pittori futuristi si proclamano «i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata» (p. 67): un attributo che potrebbe essere riferito, per quanto in maniera meno netta, anche all'estensore di *Midoriiro no taiyō*.

*Midoriiro no taiyō* fu tra i primi di una serie di articoli che valsero a Kōtarō una crescente visibilità nel dibattito sulle arti in Giappone. La sua attività di critico d'arte militante si concentrò tra il 1909 e il 1915 (Takumi, 1979, pp. 297-315). Più che nei suoi criteri di giudizio estetico – spesso intonati a una mistica vitalista e post-impressionista dell'individuo e della «vita» (o *la vie*, come appare anche indicata nei suoi testi), che non a caso lo portò ad avvicinarsi a *Shirakaba* – è nell'atteggiamento e nello stile dei suoi articoli che emergono possibili similitudini con gli scritti futuristi.

Nei suoi testi critici, soprattutto in quelli del periodo immediatamente successivo al ritorno in Giappone, Kōtarō adottò spesso un «atteggiamento aggressivo e distruttivo», che ne fece «il critico che invocò più attivamente di chiunque altro la distruzione dei vecchi sistemi e la valorizzazione del soggetto» (Takumi, 1979, pp. 298, 303). Di conseguenza, Kōtarō divenne un campione della modernità e dell'internazionalismo in arte, guadagnandosi molto presto, in particolare per le sue recensioni di opere di scultura, una reputazione di severità e intransigenza radicata nella conoscenza delle ultime tendenze estere. Nei suoi articoli del periodo appare l'immagine di un combattimento contro le forze conservatrici del mondo artistico e i suoi giudizi, in particolare quelli rivolti alle opere esposte alle mostre accademiche patrocinate dal Ministero della Cultura, sono spesso trancianti ed espressi con frasi brevi e nette.<sup>11</sup>

Il ruolo che la ricezione del Futurismo italiano giocò nell'articolazione del discorso modernista di Kōtarō deve essere ancora analizzato nel suo complesso. L'ho qui evocato soprattutto per chiarire meglio lo sfondo dello scritto su cui concentrerò il mio studio: *Miraiha no zekkyō*.

### ***Il grido del Futurismo***

Il 5 marzo 1912, Kōtarō pubblicò sullo *Yomiuri shinbun Miraiha no zekkyō* (Il grido del Futurismo), che fu ristampato in aprile sul primo numero di *Gendai no yōga* (Pittura in stile occidentale contemporanea), la rivista legata al futuro gruppo di Fusain. L'articolo seguiva di poco la mostra futurista alla galleria Bernheim-Jeune di Parigi (5-24 febbraio), intorno alla quale la stampa giapponese aveva dato, fino a quel momento, ragguagli molto esigui. In effetti, è stato individuato un solo resoconto della mostra, che apparve, senza firma, sullo *Yomiuri* del 1° marzo, quattro giorni

---

<sup>11</sup> Una selezione rappresentativa di prose critiche è disponibile in traduzione inglese (Takamura, 1992, pp. 153-187).

prima dell'articolo di Kōtarō.<sup>12</sup> *Miraiha no zekkyō* è quindi il secondo articolo noto a documentare questa mostra in Giappone. Tuttavia, Kōtarō dichiara fin dalle prime battute di avere troppo poche informazioni su questo evento per poterne parlare in dettaglio. L'articolo assume quindi le caratteristiche di una presentazione generale del movimento futurista.

Le fonti principali di Kōtarō sono ricostruibili attraverso la critica interna del testo. Si tratta del volume *Le Futurisme* – una collezione di manifesti, proclami e saggi pubblicata da Marinetti nell'agosto del 1911 a Parigi per i tipi di Sansot – e di “Le Futurisme et la jeune Italie”, un articolo del critico e giornalista Camille Mauclair.<sup>13</sup> Questi era già noto negli ambienti pittorici giapponesi come biografo di Rodin e autore di studi sull'Impressionismo, aspetto questo che con ogni probabilità rese più credibile il suo giudizio sul Futurismo agli occhi di Kōtarō.

#### Il grido del Futurismo

Anche il movimento del cosiddetto Futurismo (*miraiha, fuchurizumo*), violento fin quasi a essere comico,<sup>14</sup> radunatosi intorno al poeta Marinetti di Milano in Italia, ultimamente ha cominciato un po' alla volta

---

<sup>12</sup> Non è stato identificato con certezza l'autore di questo articolo intitolato *Ikoku bijutsukai no shin undō: Saishingaha 'Miraiha'* (Il nuovo movimento del mondo artistico italiano: Il “Futurismo”, l'ultima scuola pittorica). Un candidato plausibile sembrerebbe essere il pittore impressionista Kobayashi Mango (1870-1947) (Nishino, 2003, p. 64) che all'epoca si trovava a Parigi e che nel 1914 avrebbe pubblicato una sapida testimonianza della propria visita alla mostra futurista in questione. Non si tratta certamente di Kōtarō stesso, che pure è stato suggerito in un'occasione da Iseki Masaaki (1985, pp. 90-91). Si veda Ōtani (1992) per una panoramica degli altri articoli giapponesi di presentazione della mostra, tutti posteriori a *Miraiha no zekkyō*.

<sup>13</sup> *Le Futurisme* è stato ristampato come Marinetti (1979), edizione a cui farò riferimento in questo saggio. Come nota Giovanni Lista (in *ibid.*, pp. 65-66), Marinetti stesso lo reputava il suo libro più letto dall'*intelligentsia* internazionale. Marinetti fece circolare l'articolo di Mauclair per scopi promozionali sotto forma di *tract* bilingue, dove viene presentato come apparso originariamente ne *La dépêche de Toulouse* del 30 ottobre 1911. Esso fu ripreso anche negli articoli sul Futurismo pubblicati da Kimura Shōhachi nei mesi seguenti. Secondo Nishino (2009, p. 147), per la redazione di *Miraiha no zekkyō*, Kōtarō potrebbe essersi basato sulla rivista futurista *Poesia*, ma questa ipotesi non sembra trovare conferma a un esame approfondito dei testi.

<sup>14</sup> «et certes, la violence de sa propagande [...] ont quelque chose de comique» (Mauclair, 1973, p. 413).

a trovare riconoscimento tra gli addetti ai lavori. Per esempio, Camille Mauclair lo scorso inverno ha espresso sulla *Dépêche de Toulouse* un'opinione piuttosto favorevole verso il movimento; e poi, dall'inizio al 24 di questo febbraio si è addirittura tenuta a Parigi la "Mostra delle opere dei pittori futuristi". Poiché la mostra si è chiusa da poco, non ho ancora visto corrispondenze su di essa, sicché al momento mi è impossibile conoscerne i dettagli. Posso forse congetturare che abbia suscitato l'entusiasmo di alcuni e la derisione di altri.

Non intendo ora esprimere le mie opinioni su questo movimento. Mi limiterò a parlare dei punti salienti di questa scuola che sta suscitando un sommovimento alquanto violento in una parte del mondo letterario latino.

Il «Futurismo» è una compagine artistica formata da un gruppo di giovani e ambiziosi poeti, pittori e musicisti italiani. Sotto l'egida del Futurismo essi intendono scrollarsi di dosso il peso della storia del loro popolo che si è accumulata nei millenni e liberarsi dall'arte del passato del loro paese, troppo carica di gloria. Essi si sono levati gridando (*zekkyō-shite*) che bisogna seppellire il passato. Spregiano la storia e detestano il passato. Glorificano i tempi presenti e vagheggiano il futuro. Non può non fare un certo effetto sentire questo grido (*zekkyō no koe*) levarsi d'improvviso da un paese come l'Italia, che tutti credono viva solo nelle vestigia dell'antichità e nell'arte tradizionale. Il poeta Marinetti di Milano, già direttore della rivista *Poesia*, pubblicò per la prima volta le sue idee sotto il nome di «Futurismo» sulle pagine del *Figaro* nel febbraio del 1909. Questo suo scritto pieno di sofismi esagerati e di strepiti di rabbia che rasentavano la follia ebbe ovviamente il solo effetto di guadagnargli la derisione dei letterati di Parigi. Ma egli inveì ancor più veementemente contro le loro risatine di scherno. In seguito, non solo ha pubblicato le sue idee altre volte ancora, ma è andato di persona nel suo paese, a Parigi, a Londra, a tenere delle conferenze in cui propagandava i suoi principi; nel pubblicare già in passato in gran quantità, a cominciare dalle sue, le opere del gruppo, è finito sotto processo per il suo romanzo *Mafarka*, e ha ottenuto riscontri molto positivi per il suo dramma *Le Roi Bombance*. Così, in un modo o nell'altro, suscita turbolenze negli ambienti letterari di Parigi.

Non posso presentare uno per uno i suoi molti scritti, ma la loro idea centrale è l'attivismo, il desiderio di un balzo, di un salto dell'io che si liberi da tutte le costrizioni. «Il Futurismo non è che l'elogio o l'esaltazione dell'originalità e della personalità», dice.<sup>15</sup> Il balzo (*le bond*) è veramente la sua parola d'ordine. La policromia, la polifonia, il flusso

---

<sup>15</sup> «Le futurisme n'est que l'éloge, ou si vous préférez, l'exaltation de l'originalité et de la personnalité» (*Marinetti interviewé per le «Temps»*, in Marinetti, 1979, p. 207).

sono i fondamenti del suo gusto. Il coraggio, la determinazione, la sincerità sono le doti su cui si concentra. Rispondendo alle domande di un tale grida: «dispute, trombe, pugni!».<sup>16</sup> Ciò che si oppone a tutto ciò, è oggetto della sua avversione. Ciò che più disprezza sono la passività, la rimembranza del passato, le lacrime segrete, la vigliaccheria, l'indolenza, la monotonia, il rimaner attaccati sempre alle stesse cose. Ciò a cui mira è «l'homme multiplié».<sup>17</sup> Per questo disprezza la donna. Uccide l'atmosfera del chiaro di luna. Si rivolta contro il cosiddetto "bon goût". Volta le spalle all'"artistico". Si esalta di fronte alla locomotiva e canta le lodi dell'aeroplano. Si scaglia contro i musei e le biblioteche invitando ad allargarli e a ridurle in cenere,<sup>18</sup> accoglie con entusiasmo le ciminiere, e l'odore della benzina di un'automobile gli procura una gioia infinita. Prova un sentimento di adorazione per la forza motrice e l'energia elettrica. Inoltre dice che la guerra è la sola igiene del mondo. In effetti pare che essi si siano molto impegnati per la conquista di Tripoli, e pare che per loro l'ostilità verso il popolo germanico sia una bellissima cosa. La negazione del passato diventa opposizione verso gli stranieri, e li rende dei patrioti molto particolari. Essi insorgono così contro D'Annunzio, il poeta della nostalgia, l'entusiasta del passato, il magnifico sentimentalista.<sup>19</sup> Tagliano addirittura i ponti con i poeti simbolisti, gli amanti del chiaro di luna. Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine sono oggi oggetto del loro odio.<sup>20</sup> Dicono che di Fogazzaro non vale neanche la pena di curarsi. Non amano nemmeno Nietzsche, per via del suo gusto per le cose greche.<sup>21</sup> Apprezzano Zola,

---

<sup>16</sup> Il riferimento è proprio all'intervista al *Temps* citata sopra: «Arguments, et clairon, et coups de poing!» (*ibid.*, p. 207).

<sup>17</sup> L'idea dell'*homme multiplié* ritorna più volte nei capitoli di *Le Futurisme (Le mépris de la femme, L'homme multiplié et le règne de la machine, Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune, Ce qui nous sépare de Nietzsche, La guerre électrique)*.

<sup>18</sup> «Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!» (*Premier manifeste du Futurisme, ibid.*, p. 154).

<sup>19</sup> D'Annunzio viene attaccato in *Nous renions...*. Ma il passaggio sembra ricalcare ancor più fedelmente il Mauclair: «Gabriel d'Annunzio, en qui ils combattent la poésie nostalgique du souvenir, la passion exclusive du passé, le sentimentalisme luxurieux» (1973, p. 414). L'epiteto di *senchimentaristuto*, riferito a D'Annunzio, riecheggia la connotazione negativa di questo e simili termini negli scritti di Kōtarō del periodo (Holt, 2014, pp. 238-240).

<sup>20</sup> La frase ricorda l'inizio di *Nous renions...*, in cui sono citati gli stessi poeti, nello stesso ordine.

<sup>21</sup> La critica contro il passatismo di Nietzsche è svolta in *Ce qui nous sépare de Nietzsche* (in *Le Futurisme*).

Whitman, Adam, Mirbeau, Kahn, Verhaeren.<sup>22</sup> Il manifesto che hanno indirizzato alla cittadinanza di Venezia dice nel modo più chiaro quello che vogliono dire.<sup>23</sup> A pensarci bene non c'è indubbiamente luogo che si regga su ciò che c'è di contrario alle loro idee quanto Venezia. Se ci saranno altre occasioni, tornerò sulle idee dei pittori «futuristi». Si può forse capire quanto rasantino la follia dal solo fatto che, come mezzo di ribellione verso tutta la tradizione, hanno fatto l'incredibile patto di non dipingere più alcun nudo per i prossimi dieci anni. Le loro opere sono state fin dall'inizio policrome, all'insegna del complementarismo (*complémentarisme*).<sup>24</sup> La musica futurista è a sua volta polifonica, formata da armonie e dissonanze che non si erano mai sentite prima. Dicono che bisogna considerare la melodia come una sintesi dell'armonia. Come la poesia in verso libero, anche i loro ritmi sono ritmi liberi (*rythme libre*).<sup>25</sup>

Quelli esposti sopra sono i punti essenziali dei loro proclami; considerandoli come un grido (*zekkyō*) scaturito da quella stessa Italia in cui si trovano Roma e Firenze, non ho potuto fare a meno di cogliere, pur nel loro linguaggio estremo che non sfugge alla critica di essere superficiale, il loro significato insolito e interessante. (Takamura, 1957-58, vol. 8, pp. 3-5)<sup>26</sup>

*Miraiha no zekkyō* non si discosta dalla pratica, comune nel giornalismo culturale giapponese di quegli anni, di non indicare le proprie fonti. Da questo punto di vista, esso appare come un tipico pastiche di informazioni non accreditate e commenti personali.

Quali sono gli aspetti che rendono questo articolo particolarmente rilevante nella storia dell'introduzione del Futurismo in

---

<sup>22</sup> L'attacco al «déplorable» Fogazzaro e il canone dei precursori del Futurismo sono entrambi tratti da *Nous renions...*: i nomi sono proposti nello stesso ordine, con la sola eccezione di J.-H. Rosny *ainé*, che non è citato da Kōtarō.

<sup>23</sup> Riferimento al *Premier manifeste futuriste aux Vénitiens* (in *Le Futurisme*).

<sup>24</sup> Informazioni tratte dal *Manifeste des peintres futuristes*, presente sia in *Le Futurisme* che nel catalogo della Bernheim-Jeune.

<sup>25</sup> Riferimenti al *Manifeste des musiciens futuristes* firmato da Francesco Balilla Pratella, anch'esso in *Le Futurisme*. In particolare sono ripresi punti 1, 4 e 10 delle *conclusions*.

<sup>26</sup> Il testo è riprodotto integralmente anche in Kikuchi (1965, pp. 167-169) e in Chiba (1966, pp. 75-76). Vorrei ringraziare i due revisori anonimi per i preziosi suggerimenti relativi alla resa di alcuni passaggi. Di eventuali errori e fraintendimenti rimango il solo responsabile.

Giappone? Innanzitutto le fonti stesse su cui esso si basa: oltre a suggerire un contatto diretto con la centrale del movimento futurista, esse si distinguono per il fatto di essere in lingua francese, lingua che in quegli anni, rispetto all'inglese o al tedesco, svolgeva ancora una funzione relativamente minoritaria nell'approvvigionamento di informazioni culturali dall'Europa.<sup>27</sup>

Il secondo elemento rilevante in *Miraiha no zekkyō* è il fatto che esso presenta per la prima volta in Giappone il Futurismo italiano non solo come una scuola pittorica, ma come un movimento multidisciplinare, facendo cursori ma significativi riferimenti all'esistenza di scrittori e musicisti futuristi. La collocazione dell'articolo in un quotidiano di buona importanza, unita alla notorietà di Kōtarō negli ambienti artistici e letterari di Tokyo, conferì probabilmente a queste informazioni una considerevole visibilità. È per esempio significativo che, scrivendo della propria visita alla tappa londinese della mostra di pittura futurista (Sackville Gallery, marzo 1912) in un articolo pubblicato nel giugno del 1912 sulla rivista *Bunshō sekai* (Il mondo delle lettere), Hasegawa Tenkei (1876-1940), autorevole critico letterario di scuola naturalista, segnalasse lo scritto di Kōtarō tra quelli che si erano già occupati del tema (Hasegawa, 2005, p. 17).

Infine, benché le parole dell'estensore dell'articolo reiterino alcune delle critiche contemporanee e denotino una certa prudenza, è possibile cogliere nel testo un attento interesse, se non una vera e propria simpatia (in parte mutuata da Mauclair), per l'agenda rinnovatrice del movimento italiano. Anche questo aspetto distingue *Miraiha no zekkyō* dai testi di altri divulgatori del periodo, generalmente indifferenti e talvolta scettici o apertamente ostili verso il movimento fondato da Marinetti: tra questi, proprio quelli che, a firma di altri tre membri di Fusain – Kimura Shōhachi, Saitō Yori e Kishida Ryūsei – sarebbero apparsi di lì a poco (ottobre 1912) su *Gendai no yōga*, in un numero speciale

---

<sup>27</sup> È infatti possibile notare, nella pubblicistica giapponese degli anni dieci relativa al Futurismo, una netta preponderanza di articoli e resoconti basati su fonti britanniche e statunitensi.

denso di saggi che criticavano il Futurismo sia dal punto di vista formale che ideologico.

Nel caso di Kōtarō, appare centrale l'interpretazione del Futurismo giocata sul contrasto tra l'immagine, all'epoca assai diffusa anche in Giappone, dell'Italia come patria dell'arte classica e rinascimentale e la reazione violenta dei futuristi verso questa gloria carica di passato. Il termine chiave scelto da Kōtarō per descrivere questa reazione è *zekkyō*, il grido scomposto, disarticolato, viscerale; ed è il contesto inatteso da cui esso scaturisce che sembra più di ogni altra cosa provocare il suo interesse verso un gruppo di artisti «giovani e ambiziosi».

Nelle loro azioni, Kōtarō potrebbe aver rivisto la stessa sua lotta per la liberazione della creatività individuale, contro le pastoie del gusto corrente e il peso dell'autorità artistica costituita. Questo punto non è secondario, in quanto corroborerebbe la suggestione di un'ideale, percepita comunanza tra le attività d'avanguardia di Kōtarō e quelle dei futuristi – entrambi evidentemente risolti a non trasportare con sé ovunque andassero i cadaveri dei propri padri.

### Riferimenti bibliografici

- Beretta, Lia (1997). “Viaggiatori giapponesi in Italia: I letterati dell'epoca Meiji-Taishō”. *Bollettino del C.I.R.V.I.*, 35-36, pp. 169-181.
- Berman, Marshall (2012). *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria: L'esperienza della modernità*. Bologna: Il Mulino.
- Boccioni, Umberto; Carrà, Carlo; Russolo, Luigi; Balla, Giacomo; Severini, Gino (1958). “La pittura futurista: Manifesto tecnico”. In Drudi Gambillo, Maria; Fiori, Teresa (a cura di). *Archivi del Futurismo*, vol. 1. Roma: De Luca, pp. 65-67.
- Capponcelli, Luca (2005). “*Jidai heisoku no genjō*: Ishikawa Takuboku e l'idea di nazione”. In Boscaro, Adriana (a cura

- di). *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana, pp. 53-67.
- Chiba, Sen'ichi (1966). "Nihon ni okeru miraiha no shōkai to eikyō –jō: Nihon kindaiishishi no saikentō". *Kokugo kokubun kenkyū*, 33, pp. 60-84.
- Chiba, Sen'ichi (1978). *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*. Tokyo: Yagi shoten.
- Guth, Christine M. E. (2004). "Takamura Kōun and Takamura Kōtarō: On Being a Sculptor". In Takeuchi, Melinda (a cura di). *The Artist as Professional in Japan*. Stanford: Stanford University Press, pp. 152-179.
- Hasegawa, Tenkei (2005). "Shōraiha no kaiga tenrankai". In Hidaka, Shōji; Omuka, Toshiharu (a cura di). *Kaigai shinkō geijutsu ron sōsho, shinbun zasshi hen*, vol. 1. Tokyo: Yumani shobō, pp. 17-23.
- Holt, Jon (2014). "In a Senchimentaru Mood: Japanese Sentimentalism in Modern Poetry and Art". *Japanese Language and Literature*, 48, 2, pp. 237-278.
- Iseki, Masaaki (1985). "Una storia del Futurismo in Giappone". In Miro d'Ajeta, Ester Carla de (a cura di). *Giappone avanguardia del futuro*. Milano: Electa, pp. 88-98.
- Itō, Shinkichi (1958). *Takamura Kōtarō: Sono shi to shōgai*. Tokyo: Shinchōsha.
- Itō, Shinkichi (1966). *Takamura Kōtarō kenkyū*. Tokyo: Shichōsha.
- Kikuchi, Yasuo (1965). *Aoi kaidan o noboru shijintachi: Gendaishi no taidōki*. Tokyo: Seidōsha.
- Marinetti, F. T.; Lista, Giovanni (pref.) (1979). *Le Futurisme*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Mauclair, Camille (1973). "Le Futurisme et la jeune Italie". In Lista, Giovanni (a cura di). *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*. Lausanne: L'Age d'homme, pp. 413-415.
- Nishino, Yoshiaki (2003). "Avangyarudo shi shi kō (5-8): Nihon no Itaria miraiha juyō". *AC2 (Aomori Contemporary Art Centre)*, 4, pp. 62-73.

- Nishino, Yoshiaki (2009). “Filippo Tommaso Marinetti e il Giappone futurista”. In Sansone, Luigi (a cura di). *F. T. Marinetti = Futurismo*. Milano: Motta, pp. 147-159.
- Ōba, Tsuneaki (2004). “Nihon ni okeru Emīru Veruhāren: Juyōshi no tame no kiso sagyōteki josetsu”. *Kokusai keiei ronshū* (Kanagawa daigaku), 27, pp. 1-30.
- Ōtani, Shōgo (1992). “Itaria miraiha no shōkai to Nihon kindai yōga: 1912nen zengo no dōkō”. *Geisō: Bulletin of the Study on Philosophy and History of Art in University of Tsukuba*, 9, pp. 105-126.
- Pound, Ezra; Molesini, Andrea (a cura di) (1989). *Gaudier-Brzeska*. Milano: Guerini e Associati.
- Takamura, Kōtarō (1957-58). *Takamura Kōtarō zenshū*. Tokyo: Chikuma shobō.
- Takamura, Kōtarō; Sato, Hiroaki (trad.) (1992). *A Brief History of Imbecility: Poetry and Prose of Takamura Kōtarō*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Takamura, Kōtarō; Zanotti, Pierantonio (trad.) (2016). “Il sole verde”. In Bienati, Luisa; Ruperti, Bonaventura; Wuthenow, Asa-Bettina; Zanotti, Pierantonio. *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*. Venezia: Marsilio, pp. 85-93.
- Takumi, Hideo (1979). *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Shōwa no sashie*. Tokyo: Mokujiisha.
- Tanaka, Atsushi (2012). *Taiyō to “Jintan”: 1912-nen no jigazōgun, soshite Ajia no naka no “Jintan”*. Kunitachi: Brücke.
- Zanotti, Pierantonio (2010). “Some Notes on the Reception of Valentine de Saint-Point in Taishō Japan”. In Centonze, Katja (a cura di). *Avant-gardes in Japan: Anniversary of Futurism and Butō. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*. Venezia: Cafoscarina, pp. 77-93.

### Takamura Kōtarō and the Cry of Futurism

In 1912, the poet and sculptor Takamura Kōtarō (1883-1956) published an article titled *Miraiha no zekkyō* (The Cry of Futurism), in which he presented various aspects of Italian Futurism.

This paper discusses the historical significance of this article in the reception of Futurism in Japan and as a document of Kōtarō's ideas on art and modernity.

高村光太郎と「未来派の絶叫」

ザノッティ・ピエーラントニオ

1912年、詩人・彫刻家の高村光太郎（1883年1956年）は、「未来派の絶叫」という記事を発表し、イタリア未来派の様々な側面を紹介した。本稿は、日本におけるイタリア未来派の受容を中心に、この記事の歴史的意義を論じている。

**Stefano TURINA**

Laureato in Storia dell'Arte contemporanea presso l'Università di Torino con una tesi sul giapponismo a Milano, i suoi interessi di ricerca si concentrano sul fenomeno del *japonisme* nel contesto italiano e internazionale, sull'immagine del Giappone nell'Europa del XIX e del XX secolo e sugli scambi culturali tra Italia e Giappone. Dal 2015 è socio della *Society for Japanese Arts* (Leida) e dal 2017 è membro della *Society for the Study of Japonisme* (Tokyo).  
(stefano\_turina@hotmail.it)

**Francesco VITUCCI**

È ricercatore in Lingua e Linguistica Giapponese presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. I suoi ambiti di ricerca sono la didattica multimediale della lingua giapponese con particolare attenzione verso la traduzione audiovisiva e la sociolinguistica contemporanea. È autore di numerosi saggi e dei volumi *Ciak! Si sottotitola – Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese* (Bologna, Clueb, 2016); *La didattica del giapponese attraverso la rete - Teoria e pratica glottodidattica degli audiovisivi*, (Bologna, Clueb, 2013).  
(francesco.vitucci2@unibo.it)

**Silvia ZANLORENZI**

È attualmente Cultore della Materia presso il Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali dell'Università di Padova. Attualmente impegnata sui temi di ricerca del dottorato concluso presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ricevuto una Japan Foundation' Doctoral Fellowship tra l'ottobre 2013 e il maggio 2014 presso il Dipartimento di Economia dell'Università di Tokyo. Nel 2001 ha conseguito il Master in Japanese Applied Linguistics presso la School of Oriental and Africal Studies, SOAS.  
(silvia.zanlorenzi@alice.it)

**Pierantonio ZANOTTI**

È ricercatore universitario a tempo determinato presso il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari Venezia. Le sue pubblicazioni recenti comprendono "The Reception of Max Weber's *Cubist Poems* (1914) in Taishō Japan" (*Transcultural Studies*, 2016) e "The Senses of Modernity in Tayama Katai's *Shōjōyō* (1907)" (*The Journal of Japanese Studies*, 2018).  
(pierantonio.zanotti@unive.it)

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI  
RICERCHE

1. Gianluca Coci (a cura di)  
*Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*  
ISBN 978-88-548-6002-5, formato 14 × 21 cm, 716 pagine, 27 euro
2. Matilde Mastrangelo, Andrea Maurizi (a cura di)  
*I dieci colori dell'eleganza*  
ISBN 978-88-548-5856-5, formato 14 × 21 cm, 575 pagine, 25 euro
3. Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli (a cura di)  
*Riflessioni sul Giappone antico e moderno*  
ISBN 978-88-548-7939-3, formato 14 × 21 cm, 496 pagine, 25 euro
4. Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli (a cura di)  
*Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*  
ISBN 978-88-548-8072-6, formato 14 × 21 cm, 224 pagine, 15 euro
5. Andrea Maurizi, Bonaventura Rupert (a cura di)  
*Variazioni su temi di Fosco Maraini*  
ISBN 978-88-548-8008-5, formato 14 × 21 cm, 444 pagine, 20 euro
6. Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri, Stefano Romagnoli (a cura di)  
*Il dissenso in Giappone. La critica al potere in testi antichi e moderni*  
ISBN 978-88-548-9200-2, formato 14 × 21 cm, 256 pagine, 16 euro
7. Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri, Stefano Romagnoli (a cura di)  
*Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume II*  
ISBN 978-88-548-9967-4, formato 14 × 21 cm, 584 pagine, 34 euro
8. Paolo Villani, Naomi Hayashi, Luca Capponcelli (a cura di)  
*Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume III*  
ISBN 978-88-255-1465-0, formato 14 × 21 cm, 456 pagine, 22 euro
9. Matteo Cestari, Gianluca Coci, Daniela Moro, Anna Specchio (a cura di)  
*Orizzonti giapponesi*  
ISBN 978-88-255-2118-4, formato 14 × 21 cm, 680 pagine, 34 euro

Stampato nel mese di dicembre del 2018  
dal «System Graphic S.r.l.»  
00134 Roma — via di Torre Sant'Anastasia, 61  
per conto della «Aracne editrice int.le S.r.l.» di Ariccia (RM)