

Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni

Giacomo Calorio

doi: 10.7358/lcm-2016-002-calo

ABSTRACT

The Golden Lion won by Kurosawa Akira's *Rashomon* in 1951 aroused worldwide interest towards Japanese cinema during the 1950s and 1960s, but mainly in its guise of period films. Indeed, while *geisha* and *samurai* stories tickled Western audience with exotic settings, many masterpieces set in everyday Japan were largely overlooked. Among these, only Ozu's films have been enjoying a lasting posthumous appreciation since the 1970s, as his cinema's contemplative approach was well suited to be described with an almost stereotyped fascinating lexicon provided by the so-called 'Zen boom'. Something has changed in the last decades, though it seems to confirm the deeply rooted commonplace about Japan as a land of contrasts and paradoxes: while the few films screened in Italy share the image of Japan as a quiet place characterized by tradition, spirituality, small everyday rituals and an intimate relationship with natural cycles, media convergence and relocated cinema experience have been fostering the global circulation of a different Japan and a different Japanese cinema, though equally 'essentialised': cool, postmodern, pop, colorful, technological, *kawaii*, superflat and extreme.

Parole chiave: cinema, esotismo, *J-Culture*, stereotipi, *zen*.

Keywords: cinema, exotic, *J-Culture*, stereotypes, *zen*.

1. IMMAGINARI SEDIMENTATI

La storia della ricezione europea e statunitense del cinema giapponese, con l'eccezione di pochi episodi di scarsa risonanza¹, inizia con un ritardo di circa mezzo secolo rispetto alla nascita di quella stessa cinematografia: nel 1951, anno del Leone d'Oro a *Rashōmon* (*Rashomon*, 1950) di Kurosawa Akira, riconoscimento bissato dall'Oscar per il miglior film straniero. Lungo il suo corso, essa è stata inevitabilmente influenzata da luoghi comuni, verità parziali ed equivoci che sono stati al contempo frutto e motore dei processi (spontanei o promossi a livelli istituzionali, coinvolgenti il luogo d'origine o quello di destinazione) di selezione delle opere, al punto che, come si cercherà di dimostrare, l'elenco dei pochi film che, a fronte di una copiosa e variegata produzione nazionale², sono riusciti a passare le maglie delle barriere culturali, può essere di per sé un dato indicativo sugli stereotipi che ne hanno condizionato la scrematura. Questi luoghi comuni, inevitabilmente legati a doppio filo con mutamenti culturali, sociali, economici e politici³, riguardano di norma il paese di provenienza e l'immagine che ne traspare (o che si è vuole far trasparire, o che è lo stesso pubblico a cercare) all'interno delle opere. Nell'ambito degli studi specialistici, essi giungono tuttavia a investire anche i discorsi intorno al cinema giapponese stesso, non solo a livello di contenuti, ma anche di forme. In entrambi i casi, a volte, questa immagine "essenzializzante" (Said 2013) del Giappone è andata a coincidere con quella promossa in patria attraverso forme di auto-orientalismo⁴ identificate con termini quali *Nihonjin-ron* (teorie sui Giapponesi) e *Nihonbunka-ron* (teorie sulla cultura giapponese), espressioni di un nazionalismo culturale inteso a dimostrare i caratteri di peculiarità e uniformità del popolo giapponese e della sua cultura, assolutizzandone determinati elementi e trascurandone altri, anche attraverso la riappropriazione di quell'immagine di alterità che si era formata in un

¹ In particolare, nel 1928 Kinugasa Teinosuke, noto principalmente per il suo *Kurutta ippeiji* (*A Page of Madness*, 1926) e per il successivo *Jigokumon* (*The Gate of Hell*, 1953), si recò personalmente in Europa per promuovere *Jūjūro* (*Crossroad*), ottenendo il plauso della critica tedesca e francese, mentre in epoca fascista il patto tripartito favorì la presenza di film giapponesi a Venezia.

² Cf. http://www.eiren.org/statistics_e/index.html.

³ Limitandoci a un esempio banale, si pensi a cosa significò, per la storia del *jidai-geki* (termine con cui ci si riferisce ai film d'ambientazione storica, più precisamente quelli ambientati nel Giappone precedente l'era Meiji, 1868-1912) e, di conseguenza, per l'idea di cinema giapponese che campeggiò in Europa negli anni Cinquanta, la rimozione dei veti imposti dallo SCAP su quel determinato filone.

⁴ Al riguardo si vedano per esempio Iwabuchi 1994; Ghilardi 2008; Befu 2009.

Occidente ridotto a sua volta, secondo un principio di opposizioni dicotomiche, a un'essenza.

Se ci proponiamo di indagare quanto sia cambiato nella contemporaneità il bacino di luoghi comuni riferiti al cinema giapponese, e come, e perché, sia cambiato, occorre prima accennare ad almeno due momenti che hanno inciso particolarmente sull'immaginario comune nella storia della ricezione estera di questa cinematografia. Il primo coincide con la breve ma intensa stagione di nipprofilia che soffì nei principali festival internazionali⁵ negli anni Cinquanta e, in minor misura, Sessanta. Insieme a cineasti come Kobayashi Masaki, Ichikawa Kon, Kinugasa Teinosuke e Inagaki Hiroshi, i principali destinatari di riconoscimenti furono lo stesso Kurosawa e Mizoguchi Kenji, "due registi – associati, confrontati o contrapposti – [che] avrebbero simboleggiato per un decennio praticamente in solitudine l'insieme del cinema giapponese agli occhi dei cinefili occidentali" (Prédal 2009, 179). Indipendentemente dalla qualità dei film e dal fatto che proprio le opere di Kurosawa e Mizoguchi si siano prestate, a seconda dei casi, a letture che ne mettevano in luce i caratteri di tradizione o viceversa di modernità (Prédal 2009), la selezione operata dai festival e, a monte, dalle case produttrici, restituì un'idea di cinema giapponese e un'immagine di Giappone (soprattutto a livello di ambientazioni, riferimenti culturali e corredi iconografici) nettamente sbilanciate verso la classicità. Eclissando una vasta produzione ambientata nel Giappone contemporaneo, infatti, la maggior parte dei film premiati ai festival e, di conseguenza, distribuiti nelle sale nostrane, erano pellicole d'ambientazione storica, e a fornire a quei film uno speciale 'lasciapassare' per la scena internazionale furono evidentemente quegli stessi caratteri esotici (opportunosamente sottolineati dai distributori locali e coltivati – dopo le prime esitazioni – dai produttori giapponesi interessati all'esportazione)⁶, che riportavano il Giappone a un immaginario ottocentesco⁷, di fatto cancellando gli ultimi decenni di storia del paese, pur segnati da eclatanti sviluppi, con l'effetto di collocarlo in un immaginario congelato, già visto e vagheggiato, familiare eppure ridotto, in forma addomesticata, all'alveo dell'alterità. Ne risultava "un monde à la fois dépayçant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle, qui renvoie à une série familière de conventions" (Moura 1992, 100): un immaginario costituito da *samurai* virili, *geisha* pudiche (o in alternativa, sensualmente fatali), profonda spiritualità, lealtà feudale, suicidi

⁵ Per un elenco dettagliato dei passaggi ai festival e un'analisi della ricezione europea del cinema giapponese in quegli anni si veda quanto scritto da Le Minez (2009).

⁶ Sulla complicità giapponese in questi processi si veda anche Iwabuchi 1994.

⁷ Il riferimento è ovviamente alla stagione dello *japonisme*.

rituali, sete, lacche, crisantemi, spade, *kimono*, ventagli, paraventi, bambù, fiori di ciliegio, viste del monte Fuji, sensibilità per il susseguirsi dei cicli stagionali, maschere *nō* e recitazione in stile *kabuki*. Insomma, la versione estremorientale delle palme da cocco, dei cammelli, delle spezie, delle onde e delle isole incantate che coloravano la letteratura di stampo coloniale (Segalen 2012), basata su un'immagine di Giappone avulsa dalla realtà del tempo, popolata da "personaggi anacronistici" che appartenevano "più al sistema 'film giapponese', che non al Giappone" (Barthes 1984, 113) e per questo oggetto di qualche perplessità da parte della critica cinematografica tanto giapponese⁸ quanto estera⁹. Il fenomeno si ridusse fisiologicamente nel corso degli anni Sessanta, alla fine dei quali la fortunata stagione del film in costume si esaurì mentre, parallelamente, studi più approfonditi sul cinema giapponese avrebbero corretto il tiro e dischiuso scenari inediti. Il *jidai-geki*, almeno nelle sue forme più classiche, è oggi un filone a uso essenzialmente interno, e altri sono diventati gli emissari culturali del Giappone, ma è interessante rilevare come quell'aroma senza tempo sopravviva intatto in alcune produzioni statunitensi¹⁰ che sin dal titolo evocano ancora oggi un Giappone alla Pierre Loti.

Il secondo momento cui si accennava consiste in una più impalpabile questione di stile, e prende le mosse proprio dallo studio approfondito di quella porzione di cinematografia prima ignorata, e in particolare quella del cineasta considerato, a partire dagli stessi connazionali, "il più giapponese dei registi" (Richie 1974, I), addirittura "troppo giapponese" per essere compreso all'estero (Burch 1977, 184). La scoperta postuma del cinema di Ozu Yasujirō recò con sé un'immagine 'più vera' del Giappone, ossia più vicina alla normale quotidianità, ma allo stesso tempo la produzione del regista si sposò felicemente con una visione ugualmente essenzializzante della cultura giapponese, alimentata dal successo che, negli anni Sessanta, pratiche e discipline spirituali asiatiche avevano incontrato presso gli ambienti della controcultura e gradualmente verso un contesto più generalizzato. Da qui l'utilizzo di un lessico che attingeva al complesso bagaglio estetico e filosofico del buddhismo, e in particolare dello *zen*, per parlare del cinema del regista e analizzarlo, con un certo dogmatismo, mantenendone intatti

⁸ È per esempio il caso di *Jigokumon* di Kinugasa, premiato a Cannes ma in patria considerato un film di scarsa rilevanza (Anderson and Richie 1982, 233).

⁹ Spiccano i nomi di Georges Sadoul, François Truffaut e Éric Rohmer (Le Minez 2009, 169).

¹⁰ Per esempio *The Last Samurai* (*L'ultimo samurai*, 2003) di Edward Zwick, *Memoirs of a geisha* (*Memorie di una geisha*, 2005) di Rob Marshall, *47 ronin* (2013) di Carl Rinsch e *Kubo and the Two Strings* (*Kubo e la spada magica*, 2016) di Travis Knight.

i caratteri di alterità: termini quali *mu*¹¹ e *mono no aware*¹², spesso ridotti della loro complessità ed estensione semantica (e quindi sovrapponibili solo in parte allo stile di Ozu e ai suoi temi prediletti)¹³ e reiterati alla stregua di ‘parole d’ordine’, presero a essere adottati da alcuni studiosi e promotori del cinema del regista a sostegno di una ‘giapponesità’ impenetrabile fatta coincidere con una tradizione estetica e filosofica improntata alla trascendenza (Schrader 2010, 13). Se da un lato tale bagaglio concettuale permise di formulare stimolanti interpretazioni del cinema di Ozu da una prospettiva culturale, dall’altro c’è chi ha rilevato come l’abuso di un simile inquadramento teorico rischiasse di scadere nel *cliché* (Bordwell 1988, 1-2) piegando il cinema del regista ad alcuni aspetti per ignorarne altri (come la personalità artistica e il contesto sociale e produttivo, ma anche la vena umoristica). Del resto, l’accentuata stilizzazione del cinema di Ozu ha dato adito a interpretazioni contrapposte tra chi lo riteneva la massima espressione della tradizione applicata al cinema giapponese e chi invece ne esaltava gli aspetti di modernità e universalità. Investire il cinema di Ozu di uno status di superiore ‘giapponesità’, identificata sul piano formale nella sua consapevole infrazione dei codici della grammatica hollywoodiana, sul piano dei contenuti nell’adesione a concetti filosofici di matrice buddhista, sembrerebbe implicare che il Giappone ‘è così’ (tradizionale, *zen*, spirituale, minimalista) e che un cinema pienamente giapponese ‘dovrebbe essere così’. Questo ridurre la società, la storia, la cultura e l’estetica giapponese a un’essenza autonoma e immutabile che, nei contenuti e nelle forme del cinema di Ozu, resisterebbe all’omologazione occidentale e, a livello formale, a quella dello stile classico hollywoodiano, significa ignorare tutta la complessità e la varietà di una cultura e di un cinema, non solo epurandoli delle loro diversità interne e degli aspetti più prosaici, ma dimenticando soprattutto quanto il Giappone sia “una cultura complessa e stratificata” (Ghilardi 2008, 213) che già all’epoca aveva alle spalle decenni di relazioni con l’Europa e gli Stati Uniti, sfociate in prestiti culturali, tecnici e tecnologici ormai pienamente assimilati¹⁴. Da notare infine il fatto che lo stesso Ozu, la cui fama sia in Giappone che all’estero, nel corso dei decenni, ha superato nell’immaginario collettivo quella di Kurosawa e Mizoguchi, sia diventato non solo un punto di riferimento per studiosi e cineasti di tutto

¹¹ Il nulla, l’assenza, il vuoto.

¹² Il sentimento di malinconia suscitato dalla transitorietà delle cose terrene.

¹³ Cf. Hammond 2015.

¹⁴ Per una più esaustiva e puntuale analisi sulle complessità che si celano dietro i caratteri di ‘giapponesità’ stilistica attribuiti alla produzione precedente la fine della seconda guerra mondiale, si rimanda a Bordwell 1995.

il mondo (come Wim Wenders, Aki Kaurismaki, Abbas Kiarostami, Jim Jarmusch e Hou Hsiao-hsien), ma anche, come vedremo, un vero e proprio ‘luogo comune sul cinema giapponese’: un nome da spendere, non sempre a proposito, quando si parla di film nipponici, con l’effetto, ancora una volta, di adombrare la reale complessità di una cinematografia e di un paese.

2. PERSISTENZA DELLA TRADIZIONE E GERMI DEL CAMBIAMENTO: IL GIAPPONE DELLE PICCOLE COSE

L’attenzione dei grandi festival verso il cinema giapponese, scemata nel corso degli anni Settanta e Ottanta a eccezione di un pugno di grandi autori, come Kurosawa, Ōshima e Imamura, il cui proseguimento delle carriere continuava a destare un certo interesse, rinasce verso la metà degli anni Novanta nel lavoro del più noto dei ‘padrini’ del cinema giapponese contemporaneo: Kitano Takeshi. Anche nella produzione di Kitano a cavallo tra i due millenni si ritrova spesso, in versione aggiornata, il Giappone da cartolina¹⁵ sopra evocato, e nelle recensioni dei suoi film non mancano riferimenti al cinema di Ozu, in questo caso più che giustificati dall’alto livello di stilizzazione formale che accomuna le opere dei due cineasti. Al contempo, tuttavia, si trova già in nuce qualcos’altro: nel suo guardare alla tradizione da una prospettiva a metà strada tra lo sfacciato ammiccamento al gusto per l’esotico, il distacco ironico e lo spirito dissacratorio, nel suo interrogarsi sull’identità giapponese nel quadro della contemporaneità e, infine, nel suo prestarsi ad accostamenti a una ‘giapponesità’ diversa e rinnovata, come un codice estetico e iconografico che richiama, per esempio, il *manga* (si pensi alla fissità raggelata dei piani, alla bidimensionalità degli inserti disegnati, alle strutture paratattiche che richiamano un incedere ‘a vignette’, all’uso in chiave grafica di una violenza parossistica), il cinema di Kitano ha fatto da ponte verso una generazione di cineasti e di appassionati i cui riferimenti spostano l’immaginario collettivo dal Giappone della cultura ‘alta’ a quello della cultura ‘bassa’. Sarà spesso infatti attraverso nuove parole d’ordine riferite al contesto popolare e contemporaneo che verranno misurati i film di Kitano e il Giappone che essi ci mostrano. Al contempo, tuttavia, la persistenza dei consueti richiami ai luoghi comuni della tradi-

¹⁵ Come osserva Tomasi, “Il monte Fuji, il giardino zen, il tempio buddista, ma anche i costumi tradizionali, le danze e il sumo di *Sonatine*, o il pachinko e il karaoke di *Boiling Point*, i film di Kitano sono pieni di tutto ciò che fa Giappone, sia del suo passato che del suo presente” (1998, 57). Sull’argomento si veda anche quanto scritto da Davis (2001).

zione, si direbbe sintomatica di un certo grado di sedimentazione di immaginari sostanzialmente immutabili.

Volgendo lo sguardo all'odierna situazione delle sale italiane, infatti, ci troviamo di fronte a un'idea di Giappone e di cinema giapponese evolutasi solo in parte. Per esempio, nel 2015 in Giappone sono stati prodotti 581 film, tra cinema *live action* e d'animazione, a conferma del fatto che la cinematografia giapponese, almeno a livello produttivo, è tutt'oggi tra le più attive al mondo. Si tenga inoltre conto del fatto che il cinema giapponese contemporaneo vanta, ancora più che in passato¹⁶ una ricchissima gamma di generi al fianco di opere di matrice più autoriale. Se guardiamo al contesto italiano, lasciando da parte il vasto discorso del cinema di animazione¹⁷, notiamo innanzitutto che sinora, della prolifica annata presa in esame, solo due film sono usciti in sala, dopo il passaggio a Cannes¹⁸: *An (Le ricette della signora Toku*, letteralmente: Marmellata di *azuki*) di Kawase Naomi e *Umimachi Diary (Little Sister*, letteralmente: Diario di una città di mare) di Koreeda Hirokazu. Un discorso a parte, come vedremo, meriterebbe *Sayōnara Kabukichō (Tokyo Love Hotel*, letteralmente: Addio, Kabukichō) di Hiroki Ryūichi, distribuito da Tucker Film.

Kawase e Koreeda sono certamente tra i registi giapponesi più noti nell'ambiente dei grandi festival europei, in particolare quello di Cannes che tende a coltivare i propri cineasti prediletti. Tuttavia, non sempre ciò garantisce l'uscita nelle sale italiane a cinematografie giudicate geograficamente e culturalmente 'lontane', soprattutto quando il film in questione non ottiene premi significativi. Inoltre, sebbene gli esordi dei due cineasti risalgano ai primissimi anni Novanta, sinora nessun loro film era già stato distribuito in Italia, a eccezione del lavoro immediatamente precedente di Koreeda, *Soshite chichi ni naru (Father and Son*, letteralmente: E così diventerò padre), destinatario del Premio della Giuria nell'edizione del 2013. Curiosa, quindi, questa doppia uscita ravvicinata, rispettivamente per BIM e Cinema, quando, se si escludono le peculiari e coraggiose iniziative della Tucker Film (giovane casa direttamente connessa con il Far East Film Festival¹⁹ e quindi per sua intima natura propensa a promuovere, secondo criteri propri, *cult* asiatici rivolti a un pubblico di nicchia), l'ultimo film giapponese uscito nelle sale italiane era del 2010: *Jūsannin no shikaku*

¹⁶ Ovvero rispetto a quando il panorama produttivo giapponese era basato su un sistema a concentrazione verticale in mano a poche grandi case.

¹⁷ Per approfondimenti sulla storia della sua ricezione in Italia e sui luoghi comuni che l'hanno circondata, si rimanda a quanto scritto da Pellitteri (1999 e 2008).

¹⁸ Cf. <http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&where=2&type=54>.

¹⁹ Festival del Cinema Popolare Asiatico organizzato dal Centro Espressioni Cinematografiche di Udine.

(*13 assassini*, 2010) di Miike Takashi, un *jidai-geki* di impostazione relativamente classica (almeno per gli standard del regista) firmato da un cineasta già noto per motivi che tratteremo in seguito.

A sorprendere sono i punti in comune che emergono dalla visione dei film di Kawase e Koreeda, e soprattutto da quanto rilevato dalla critica, al di là del riscontro più o meno favorevole da essi ottenuto²⁰. L'immagine che ne risulta è quella, e non siamo così distanti da Ozu, non a caso evocato qua e là (Manassero 2015; Bertolé 2016, 35; Morreale 2016, 90; Pedroni 2016, 61; Veronesi 2016, 45), di un Giappone delle piccole cose (Paganelli 2015; Piccino 2015), del recupero delle tradizioni (Manassero 2015; Tomasi 2016, 57), dell'intimo rapporto con i cicli della natura e delle stagioni (Piccino 2015; Veronesi 2016, 45), dei sentimenti trattenuti (D'Agostini 2015; Manassero 2015; Veronesi 2016), di una spiritualità quotidiana esperita anche nel rapporto con la vecchiaia e con la morte (Paganelli 2015; Bertolé 2016, 33; Morreale 2016, 90; Tomasi 2016, 67), della propensione a formare nuclei familiari fondati sulle affinità sentimentali più che sui legami di sangue (Manassero 2015; Bertolé 2016, 33; Veronesi, 2016, 44), di una cura amorevole nei rituali e nelle cose di tutti i giorni (Piccino 2015; Pontiggia 2015; Veronesi 2016, 44), in particolar modo – e qui siamo in piena contemporaneità *slow food* ma la memoria va anche a celebri titoli dello stesso Ozu²¹ – per ciò che concerne il cibo (Paganelli 2015; Pontiggia 2015; Bertolé 2016, 33). Tutti aspetti, propri ai due film, che alcuni recensori evocano come elementi di oggettivo rilievo, altri portano a sostegno del proprio giudizio favorevole, altri ancora denunciano come stucchevoli luoghi comuni, specialmente quando essi trovano rappresentazione in un Giappone per turisti fatto di ciliegi e susini in fiore, fuochi d'artificio in riva al mare e ricette della nonna (Rossi 2015, 76-77; Zerbinati 2015), un Giappone “spirituale e panico come una brossura di Expo 2015” (Manassero 2015). Significativo è inoltre il fatto che le recensioni di due specialisti di cinema giapponese, Mark Schilling (“Director Naomi Kawase has finally made a ‘real Japanese Film’”, Schilling 2015) e Dario Tomasi (“un film [...] che è davvero dentro la grande tradizione umanistica del cinema giapponese”, Tomasi 2016, 67), rilevino come il film di Kawase, al di là dei limiti oggettivi e dei personali giudizi di merito, si collochi a pieno titolo nel solco della più genuina tradizione cinematografica nipponica o quanto-

²⁰ In generale, il film di Koreeda ha ottenuto un buon consenso critico, mentre il film della Kawase, pur apprezzato dalla stampa quotidianistica, ha destato perplessità presso la critica specializzata.

²¹ *Ochazuke no aji* (*Il sapore del riso al tè verde*, 1952) e *Sanma no aji* (*Il gusto del sake*, letteralmente: Il gusto della costardella, 1962).

meno di una parte di essa. Da notare tuttavia che, laddove Schilling spiega la sua concezione di “vero film giapponese” descrivendolo nei termini di un’opera “aimed squarely at the domestic audience, especially folks looking for a good cry”, la stessa regista, come a confermare i sospetti circa la consapevole presenza di un certo esotismo da esportazione nel film, dichiara, secondo quanto riportato in un articolo apparso su *Metro Magazine*: “Of all the films I’ve made to date, this is the one with the biggest scope for a release to the world at large [...]. We’ve started to sell to North America and other places where we’ve never sold before” (Carew 2015, 48).

Se ignorassimo l’impatto di internet e dei *social network* sulla circolazione delle informazioni, così come gli effetti dell’avvenuta digitalizzazione dei prodotti culturali e di intrattenimento, il quadro sopra descritto si potrebbe dire pressoché immutato rispetto al passato, ovvero basato sulla presenza nelle sale di un pugno di film che trasmettono un’immagine del Giappone come luogo che custodirebbe una “iper-tradizione”²², riscoperta dopo qualche decennio di selvaggia e alienante modernizzazione (intesa, con un certo grado di arbitrarietà, come distorsione dei valori ‘occidentali’ mal trapiantati in ‘Oriente’). Questa versione contemporanea di un immaginario antico, lievemente saccarina e agnosticamente spirituale, valida tanto per le esigenze ideologiche interne (la riaffermazione di un’immagine compatta e immutabile del Giappone) quanto per l’esportazione in un contesto globalizzato (la presentazione dell’immagine accattivante e *glocal* di un paese diversamente moderno, culturalmente accessibile ma non per questo privo di identità), si porta dietro tracce più trasparenti sia delle “icone familiari” (Miyake 2011, 178) del Giappone da immaginario ottocentesco (ri)scoperto negli anni Cinquanta, sia di quello armonioso, malinconico e minimalista associato al cinema di Ozu, andando a costituire un’etichetta di Giappone perfetta per il supermercato del terzo millennio.

3. IL CINEMA GIAPPONESE RILOCATO: TECHNO, POP ED ESTREMO

Parallelamente all’offerta *top-down* costituita dalla selezione attuata dalle case distributrici di destinazione, scrematura di quella già operata dai festival internazionali e solo occasionalmente ampliata dal mercato *home video* e dai palinsesti di trasmissioni televisive di impronta cinefila come *Fuori Orario*, e a dispetto della timidezza un po’ miope tradizionalmente mostrata dalle case cinematografiche giapponesi nei confronti del mercato internazio-

²² Con cui si indica “la selezione e l’enfasi unilaterale posta sui suoi aspetti tradizionali o passati, articolati per contrasto con la modernità occidentale” (Miyake 2011, 178).

nale, in tempi recenti il cinema nipponico ha tuttavia saputo raggiungere gli spettatori di tutto il mondo passando per altre vie e migrando su altri schermi²³, e lo ha fatto anche appoggiandosi a nuovi luoghi comuni che, a sua volta, ha contribuito a diffondere, consolidare e sviluppare. Pur collocandosi in una posizione tutto sommato periferica rispetto a essa, salvo casi di eccezionale successo come quello del *J-Horror*, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta il cinema giapponese, rifiorito dopo un periodo di crisi, è entrato a far parte della galassia della cosiddetta *J-Culture*, una nube di prodotti legati a forme di intrattenimento squisitamente pop, fortemente debitorie verso il bagaglio estetico e contenutistico di *manga*, *anime* e videogiochi, che in ambito postmoderno hanno acquisito una crescente dignità rispetto alla cultura considerata 'alta', consentendo al Giappone di "recuperare il ritardo" (Martel 2010, 245-259) accumulato nel campo dell'esportazione di contenuti culturali negli anni in cui era considerato unicamente una superpotenza economica. Caratteristica di questo "soft power"²⁴ con cui il Giappone ha colonizzato gli immaginari occidentali attraverso processi di globalizzazione culturale, veicolando un'immagine di sé, non più solamente distopica²⁵, come paese "iper-moderno" (Miyake 2011, 178), coloratissimo, 'carino', "superflat"²⁶ e tecnologico in senso opposto, complementare e dialogante rispetto all'iper-tradizione sopra descritta, è la sua natura anzitutto convergente (Jenkins 2007), intermediale e transmediale, fruita inizialmente tramite dinamiche di tipo *bottom-up* e in seguito oggetto di rivalutazioni e adozioni a livelli istituzionali tramite l'apposizione dell'etichetta "Cool Japan" (McGray 2002), frutto di sinergie tra governo e industria culturale dei *media* (Iwabuchi 2010), che ne ha strategicamente sancito lo status di moderno emissario culturale. Da un lato, come nota ancora Iwabuchi, questi immaginari sono "culturally odorless" e "stateless"²⁷ quanto un *walkman*

²³ A tal proposito, si rimanda ai concetti di "rimediazione" (Bolter e Grusin 2003) e "rilocazione" (Casetti 2015, cap. 1).

²⁴ Termine coniato da Joseph Nye, secondo cui il potere d'attrazione di una nazione non si esprime soltanto attraverso la sua forza militare ed economica (*hard power*), ma anche tramite il consenso risultante da un'oculata diffusione della propria cultura e dei propri valori di riferimento.

²⁵ Si parla in questo senso di "tecno-orientalismo" (Morley and Robins 1995), concetto che racchiude il misto di ansie, panico e fascinazione relative alla supremazia tecnologica del Giappone vista come minacciosa e disumanizzante.

²⁶ Termine coniato dall'artista Murakami Takashi.

²⁷ "The characters of Japanese animation and computer games for the most part do not look 'Japanese'. Such non-Japaneseness is called *mukokuseki*, literally meaning 'something or someone lacking any nationality', but also implying the erasure of racial or ethnic characteristics or a context, which does not imprint a particular culture or country with these features" (Iwabuchi 2002, 28). Sull'argomento si veda anche Mouer and Norris 2009.

o una *playstation*, poiché in larga parte smussati del corredo iconografico che nella tradizione distingueva la ‘giapponesità’. Dall’altro, essi sono innegabilmente destinatari di un nuovo e più aggiornato *japonisme* dalla doppia faccia, in quanto sempre più familiari ai consumatori di tutto il mondo (almeno alle generazioni cresciute dagli anni Ottanta in poi) e al contempo connotati da una diversa alterità, quella di un ‘Occidente-altro’, caso ‘unico’²⁸ e singolare in Asia, caratterizzato dai suddetti tratti più che da quelli di un Oriente classicamente inteso, il quale esercita una forte incidenza – anche lessicale, si pensi a termini quali *cosplay*, *otaku*, *bikikomori*, *moe*, *yōkai*, *idol*, *shōjo*, *yaoi*, *kawaii*, usati con dimestichezza dalle fasce giovanili dell’utenza internauta – sulla cultura e sull’industria dell’intrattenimento globali, oltre che sull’immagine che il Giappone sancisce di sé. Nelle parole di Miyake, che si domanda se abbia “ancora senso parlare di orientalismo/ auto-orientalismo e delle sue dinamiche distanzianti [...] in un villaggio globale, interconnesso in un’unica rete telematico-digitale e avviato all’eliminazione delle distanze culturali”, ci troveremmo di fronte a “un nuovo auto-orientalismo di inizio secolo, che assume lo sguardo occidentale per riformulare la propria nipponicità” (Miyake 2011, 188-189, 195).

Per quanto, come si diceva, il cinema giapponese rappresenti ancora un aspetto periferico della galassia della *J-Culture*, il suo farvi parte, e la natura transmediale della stessa²⁹, insieme alla reperibilità dei prodotti garantita dai mezzi legali e illegali forniti dal web, ha indubbiamente contribuito a portarlo all’attenzione di fasce di utenza non strettamente cinefile, attratte dai legami intertestuali che intercorrono tra molti film e media di natura diversa. Ciò avviene non solo nel caso delle trasposizioni cinematografiche di fumetti di successo, che del resto rappresentano uno dei fenomeni numericamente più significativi per quanto concerne il cinema giapponese dell’ultimo decennio, ma anche in quello dei film basati su soggetti originali, grazie a richiami di tipo tematico (film sulle sottoculture delle aree di Akihabara o Harajuku, per esempio), linguistico (film nei quali disegno animato e fotografia, e i rispettivi modelli espressivi, sconfinano l’uno nell’altro³⁰; o film che plasmano la propria grammatica sui modelli del

²⁸ Si rammenta che i supposti caratteri di ‘unicità’ attribuiti al popolo, alla società e alla cultura giapponese rappresentano una delle principali rivendicazioni dell’auto-orientalismo giapponese.

²⁹ Per un’analisi delle dinamiche transmediali che coinvolgono il cinema giapponese, in particolar modo quelle che esso instaura col *manga*, si vedano i due *Manga Movies Project* (Joo, Denison, and Furukawa 2013).

³⁰ Del resto, come scrive Manovich, il cinema odierno, grazie alla maggiore enfasi che il *digital turn* ha posto sui processi di post-produzione, potrebbe essere considerato alla stregua di un “sottogenere della pittura” (Manovich 2002, 363).

fumetto o del videogioco) o paratestuale (la presenza di *idol* tra gli interpreti, citazioni dei film su *social media* affini) in grado di raggiungere, tramite i legami ipertestuali caratteristici della rete e il passaparola dei *social network*, un'utenza genericamente interessata a quella galassia giapponese. Come riflesso di ciò, è confluito nel cinema anche il bagaglio di archetipi, tratti iconografici e *cliché* di ogni tipo afferenti alla sfera dei fumetti giapponesi, che di questa galassia costituiscono il centro, e con loro tutta una gamma di generi consolidati estranei alla tradizione cinematografica (Calorio 2014). Una parte del cinema giapponese si è così riplasmata in una immagine nuova ma assolutamente peculiare che vorrebbe il Giappone non più, o almeno non solo, come luogo deputato alla tradizione, ma anticipatore ed esasperatore di tendenze *pop*. Nell'immaginario comune, così, la *shōjo* (la ragazza adolescente) si sostituisce alla *geisha*, la divisa alla marinaretta prende il posto del *kimono*, le criniere dei cantanti *J-Pop* quello del *chonmage* dei *samurai*, le aule scolastiche quello delle stanze della casa in stile tradizionale, le risse tra teppisti in divisa liceale quello delle scene di *chanbara*, e via dicendo.

A livello generale, questo nuovo immaginario è così intenso e radicato che ne risulta la sensazione che la cultura giapponese contemporanea tutta, cinema compreso, sia *essenzialmente pop*, o per lo meno che sia motivo di interesse in quanto tale, come suggerisce anche la ricorrenza, diretta o parafrasata, del termine associato al Giappone stesso in varie formulazioni (Japop, Jappop, Nippop...), nell'ambito di pubblicazioni sia autorevoli che di carattere divulgativo, programmi televisivi, nomi di siti, associazioni e manifestazioni culturali dedicati al Giappone contemporaneo. Se questa tendenza coglie bene un inevitabile e necessario cambio di paradigma che intende sottolineare il recupero di una realtà prima ignorata a unico vantaggio della cultura 'alta', è pur vero che, nell'opinione di chi scrive, si corre il rischio opposto di adombrare oggetti culturali di natura diversa, o di ricondurli a forza in territori che non necessariamente appartengono alla cultura popolare. In ambito strettamente cinematografico, questo significativo sbilanciamento rispetto a un passato per il quale l'unica cultura giapponese era quella classica, e pertanto era quasi esclusivamente questa a essere esportata³¹, trova espressione per esempio nel successo riscosso dai *pastiche* postmoderni di autori, peraltro ambigualmente iconoclastici rispetto alla cultura tradizionale, quali Miike Takashi e Sono Sion, tra i più corteggiati dalle organizzazioni festivaliere e particolarmente amati dai giovani appassionati di cultura giapponese, cinefili e non; ma anche nelle

³¹ Una particolare eccezione è rappresentata da *Godzilla*, protagonista di una lunga serie di film inaugurata da Honda Inoshirō nel 1954, nonché icona *pop* di fama planetaria.

forme fieramente *trash* e *low-budget* del cinema di registi estranei ai festival più istituzionali, come Iguchi Noboru, che strizza chiaramente l'occhio ai *downloader* globali, più che alle platee domestiche, nel solleticarne il gusto del bizzarro e la ricerca dell'alieno tramite la formulazione di sintesi grottesche e inaudite di tutti i possibili *cliché* iper-tradizionali e iper-moderni relativi al Giappone, quali le *geisha* robotiche di *Robogeisha* (2009) e il *sushi zombie* di *Dead Sushi* (2012).

Gli eccessi dei film di Miike, Sono e Iguchi conducono a un altro termine che, parallelamente a *pop*, troviamo spesso associato all'idea attuale di cinema giapponese sebbene sia retaggio di stereotipi più antichi e radicati: l'aggettivo 'estremo', talvolta formulato attraverso il gioco di parole 'Estremo Oriente / Oriente Estremo' e rievocato di recente tramite strategie di *branding* che "in part rely on the Western audiences' perception of the East as weird and wonderful, sublime and grotesque" (Shin 2009, 86-87). Esempi calzanti ne sono pubblicazioni come *Eros in Hell: Sex, Blood & Madness in Japanese Cinema* (1998) di Jack Hunter, uno dei primi libri sul cinema giapponese contemporaneo usciti in Italia³², o il caso di Tartan Film, distributore londinese il quale, all'inizio degli anni Duemila, lanciò una collana di DVD che, sotto l'astuta etichetta "Asian Extreme", tanto efficace quanto riduttiva, racchiudeva diverse produzioni più o meno pretestuosamente legate al *boom* del *J-Horror*, genere nato per il mercato *home-video* autoctono la cui eco internazionale era esplosa spontaneamente e dal basso grazie alle prime forme di cultura partecipativa (Jenkins 2007) e di digitalizzazione dei supporti (Wada Marciano 2009 e 2012). L'inaspettato successo internazionale del genere, dopo aver destato l'attenzione dell'industria hollywoodiana, avrebbe infine interessato gli stessi produttori giapponesi e di altri paesi asiatici che, tramite iniziative quali l'*omnibus* "Three... Extremes" (2004)³³ e la serie pensata appositamente per l'esportazione, *J-Horror Theater*³⁴, si riappropriarono di queste forme di "eterorappresentazione" nate in Occidente allo scopo di autorappresentarsi "in termini altrettanto essenzialistici, in modo da poter configurare per contrasto binario una propria *essenza* giapponese" (Miyake 2011, 183).

³² Pubblicato l'anno successivo col titolo *Erotismo Infernale. Sesso e ultraviolenza nel cinema giapponese contemporaneo*. Bologna: Mondo Bizzarro Press.

³³ Progetto collettivo di natura panasiatica presentato a Venezia nel 2004, segue un'operazione analoga del 2002 ("Three").

³⁴ Serie di sei film voluta dal produttore Ichise Takashige sull'onda del successo mondiale riscosso dal genere.

4. LA TERRA DEI CONTRASTI: UN LUOGO IMMUTABILE?

Credo che, alla luce di quanto scritto nei paragrafi precedenti e dai processi di selezione citati, emerga un'immagine del Giappone e del suo cinema che si discosta con una certa fatica dai luoghi comuni del passato. Certo, le tecnologie informatiche e i fenomeni di convergenza che hanno trovato terreno fertile in un pubblico già predisposto e preparato, ovvero le generazioni che, dagli anni Ottanta in poi, hanno assimilato prodotti della cultura popolare giapponese sin dall'infanzia, hanno offerto un'immagine più ampia della realtà giapponese e del suo cinema, affiancando ai *cliché* legati alla tradizione una nuova immagine *cool* e contemporanea. Oltretutto, secondo Jean-Michel Durafour, per il quale “la spécificité du cinéma japonais actuel réside moins dans la part de son cinéma qui s’attache à son passé ‘auteu-riste’ que dans un cinéma commercial apparemment américanisé et bien éloigné d’une esthétique japonaise traditionnelle”, il cinema ‘commerciale di genere’, cui autori come Miike e Sono possono essere almeno in parte ascritti, sarebbe “le seul cinéma aujourd’hui à pouvoir dépasser l’opposition stérile du *Nihonjinron*” (Durafour 2006, 89) poiché, incarnando esso stesso un rapporto dialettico di integrazione tra influenza esterna (nelle forme del cinema statunitense) e rielaborazione autoctona, avanzerebbe anche una riflessione sull’effettiva identità del Giappone moderno e globalizzato³⁵. Tuttavia, questa immagine bifronte di iper-tradizione e iper-modernità non esaurisce affatto l’ampiezza di sfumature dell’attuale panorama cinematografico giapponese (composto, tra le altre cose, da un’ampia produzione ‘media’ che ricalca più pedissequamente gli standard classici hollywoodiani, oltre che da numerosi autori indipendenti la cui opera, scevra di qualsivoglia ‘odore’ locale, è più facilmente accostabile a modelli europei o a tendenze cinematografiche internazionali). Ma soprattutto, questa stessa dicotomia non rappresenta necessariamente una rottura rispetto ai luoghi comuni del passato, in quanto potrebbe a sua volta essere riportata entro un immaginario antico e stereotipato già colto da Edmund Wilkinson: contesa e intrappolata in dicotomie anfibie e schizofreniche di tradizione e modernità, supremazia tecnologica e irrazionale misticismo, minimalismo ed eccesso, composta eleganza e tinte lisergiche, raffinatezza e grottesco, mitezza e crudeltà, l’immagine odierna del cinema giapponese che filtra fino a noi, così come, di riflesso, quella che esso restituisce del Giappone, parrebbe insomma ricalcare i vecchi luoghi comuni che dipingono questo

³⁵ La questione dei rapporti tra cinema contemporaneo e ‘giapponesità’ è in realtà più complessa. Ne scrive Ko, evidenziando la presenza di forme di multiculturalismo puramente “estetico” (Ko 2010, 32).

paese e il suo cinema come il luogo del crisantemo e della spada (Benedict [1946] 2009), nazione paradossale, fuori da ogni logica, terra degli estremi opposti, “paese alla rovescia” (Wilkinson 1982, 27).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anderson, Joseph L., and Donald Richie. 1982. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press.
- Barthes, Roland. 1984. *L'impero dei segni*. Torino: Giulio Einaudi.
- Befu, Harumi. 2009. “Concepts of Japan, Japanese Culture and the Japanese”. In *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, edited by Yoshio Sugimoto, 21-37. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benedict, Ruth. (1946) 2009. *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*. Bari: Laterza.
- Bertolé, Claudia. 2016. “Il gusto del liquore alla prugna. Little Sister di Kore-eda Hirokazu”. *Cineforum* 551: 33-34.
- Bolter, Jay D., e Richard Grusin. 2012. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati.
- Bordwell, David. 1988. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Bordwell, David. 1995. “Visual Style in Japanese Cinema, 1925-1945”. *Film History* 7: 5-31.
- Burch, Noël. 1977. *To a Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Calorio, Giacomo. 2014. “Man/Ei-GA. Intermedialità fumetto-cinema nel Giappone contemporaneo”. *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 5: 162-175. [12/07/2016]. <http://www.cinergie.it/?p=4104>.
- Carew, Anthony. 2016. “Art With the Right Ingredients”. *Metro Magazine* 188: 48-54.
- Casetti, Francesco. 2015. *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani.
- D'Agostini, Paolo. 2015. “Frittelle alla marmellata per unire due generazioni”. *La Repubblica*, 10 Dicembre.
- Davis, Darrel W. 2001. “Reigniting Japanese Tradition with *Hana-bi*”. *Cinema Journal* 40: 55-80.
- Durafour, Jean-Michel. 2006. “Matatabi. Vers le cinéma japonais contemporain de fiction”. *Cités* 27: 85-96.
- Ghilardi, Marcello. 2008. “Pensare l'identità in Giappone: intercultural come trasformazione”. In *Per una filosofia interculturale*, a cura di Giangiorgio Pasqualotto, 213-254. Milano: Mimesis.

- Hammond, Jeff M. 2015. "A Sensitivity to Things: *Mono no aware* in *Late Spring* and *Equinox Flower*". In *Ozu International: Essays On the Global Influences of a Japanese Auteur*, edited by Wayne Stein and Marc Di Paolo, 77-89. New York: Bloomsbury.
- Iwabuchi, Koichi. 1994. "Complicit Exoticism: Japan and Its Other". *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture – Critical Multiculturalism* 8 (2). [14/07/2016]. <http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/8.2/Iwabuchi.html>.
- Iwabuchi, Koichi. 2002. *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Iwabuchi, Koichi. 2010. "Undoing Inter-National Fandom in the Age of Brand Nationalism". *Mechademia* 5 (*Fanthropologies*): 87-95. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jenkins, Henry. 2007. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Joo, Woojeong, Rayna Denison, and Furukawa Hiroko. 2013. *Manga Movies Project*. [14/07/2016]. <http://www.mangamoviesproject.com/free-reports.html>.
- Ko, Mika. 2010. *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. New York: Routledge.
- Le Minez, Nolwenn. 2009. *Histoire du cinéma asiatique en France (1950-1980). Étude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique*. Thèse de Doctorat, Metz, Université Paul Verlaine. [12/07/2016]. <http://www.theses.fr/2009METZ020L>.
- Manassero, Roberto. 2015. "La sorellina e la famiglia ideale". *Cineforum Web*. Ultima modifica 05/01/2016. [12/07/2016]. http://www.cineforum.it/recensione/La_sorellina_e_la_famiglia_ideale.
- Manovich, Lev. 2002. *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Olivares.
- Martel, Frédéric. 2010. *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli.
- McGray, Douglas. 2002. "Japan's Gross National Cool". *Foreign Policy* 130: 44-54.
- Miyake, Toshio. 2011. "Mostri *made in Japan*. Orientalismo e auto-orientalismo nell'era della globalizzazione". In *Culture del Giappone contemporaneo*, a cura di Matteo Casari, 165-198. Latina: Tunué.
- Morley, David, and Kevin Robins. 1995. "Techno-orientalism: Japan Panic". In *Spaces and Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, 147-173. London - New York: Routledge.
- Morreale, Emiliano. 2016. "Benvenuta, Suzu, tra le donne". *L'Espresso*, 7 Gennaio.
- Mouer, Ross, and Craig Norris. 2009. "Exporting Japan's Culture: From Management Style to *Manga*". In *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, edited by Yoshio Sugimoto, 352-368. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moura, Jean-Marc. 1992. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod.
- Paganelli, Grazia. "Le ricette della signora Toku. Come restare fedeli alla vita". *Duels*. Ultima modifica 20/12/2015. [12/07/2015]. <http://duels.it/sogni-elettrici/le-ricette-della-signora-toku-come-restare-fedeli-alla-vita/>.

- Pedroni, Federico. 2016. "Umimachi Diary: Our Little Sister". *Cineforum* 546: 61-62.
- Pellitteri, Marco. 1999. *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generazione. 1978-1999*. Roma: Castelvechi.
- Pellitteri, Marco. 2008. *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*. Roma: Tunué.
- Piccino, Cristina. 2015. "Il sentimento della vita". *Il Manifesto*, 10 Dicembre.
- Pontiggia, Federico. 2015. "Dimenticate Masterchef e tornate al pranzo di Babette, con la signora Toku". *Il Fatto Quotidiano*, 10 Dicembre.
- Prédal, René. 2009. "Scoperta tardiva di un cineasta moderno". In *Bellezza e tristezza. Il cinema di Mizoguchi Kenji*, a cura di Dario Tomasi, 175-195. Milano: Il Castoro.
- Rossi, Lorenzo. 2016. "An". *Cineforum* 546: 76-77.
- Said, Edward W. 2013. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli.
- Schilling, Mark. 2015. "Director Naomi Kawase has finally made a 'real Japanese film'". *The Japan Times*. Last modified 03/06/2015. [12/07/2016]. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/06/03/films/film-reviews/director-naomi-kawase-finally-made-real-japanese-film/>.
- Schrader, Paul. 2010. *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*. Roma: Donzelli.
- Segalen, Victor. 2002. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Durham - London: Duke University Press.
- Shin, Chi-Yun. 2009. "The Art of Branding: Tartan 'Asia Extreme' Films". In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, edited by Jinhee Choi and Mitsuyo Wada Marciano, 85-100. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Tomasi, Dario. 1998. "Tracce d'Oriente". In *Kitano Beat Takeshi*, a cura di Rinaldo Censi e Michele Fadda, 51-58. Parma: Stefano Sorbini.
- Tomasi, Dario. 2016. "Le ricette della signora Toku". *Cineforum* 551: 57-58.
- Veronesi, Micaela. 2016. "Little Sister (Umimachi Diary)". *Segnocinema* 198: 44-45.
- Wada Marciano, Mitsuyo. 2009. "J-Horror: New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema". In *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, edited by Jinhee Choi and Mitsuyo Wada Marciano, 15-38. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wada Marciano, Mitsuyo. 2012. *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Wilkinson, Endymion. 1982. *Capire il Giappone*. Milano: Longanesi & C.
- Zerbinati, Gloria. 2015. "Un certo tipo di grazia (stucchevole)". *Cineforum Web*. Ultima modifica 20/05/2015. [12/07/2016]. http://www.cineforum.it/FocusesTexts/view/Un_certo_tipo_di_grazia_stucchevole.