

La ricezione della cultura cinematografica italiana nel Giappone del dopoguerra: neorealismo e post-neorealismo nella riflessione critico-teorica

GIULIO TOSI

1. Introduzione

Tra la fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta il cinema italiano è una presenza familiare sulle riviste cinematografiche giapponesi. Sfogliando le pagine dei periodici dell'epoca i riferimenti a film, registi e divi italiani sono continui: su una rivista di taglio critico-teorico, a tratti accademico, come *Eiga hyōron* vengono pubblicati lunghi articoli-saggio dedicati all'essenza del cinema italiano, analisi di forme e modelli del neorealismo o approfondimenti su industria e registi; su *Shinario*, dedicata alla scrittura cinematografica, si discutono invece i dialoghi e la costruzione narrativa dei film italiani; su pubblicazioni popolari come *Screen* o *Eiga no tomo* l'attenzione è rivolta agli attori e, soprattutto, alle attrici del cinema italiano. In queste riviste spesso il cinema italiano è raccontato dalle immagini prima che dai testi: immagini dal set, foto divistiche in primo piano o a figura intera, foto di scena, disegni e caricature. Sulle riviste cinematografiche popolari dive e divi italiani – e per riflesso i film di cui sono protagonisti – contribuiscono a diffondere un'immagine dei film italiani come prodotti meno sofisticati di quelli hollywoodiani ma più “calorosi”, di buona qualità artistica e capaci di emozionare e commuovere. Se è vero che fra le pagine di queste riviste i divi del nostro paese tendono a restare in secondo piano rispetto a quelli statunitensi e a confondersi con quelli di altre nazioni europee, la Francia *in primis*, altre volte gli articoli cercano di evidenziare l'italianità di questi attori. Interpreti come Anna Magnani o, più avanti, Giulietta Masina diventano modelli divistici differenti, incarnando agli occhi della critica modelli attoriali alternativi all'irraggiungibile *star system* hollywoodiano. E, talvolta, anche in queste pagine si ritrovano echi delle discussioni sul realismo del cinema italiano presenti sulle pubblicazioni più prestigiose. Infine, fra i rigori di *Eiga hyōron* e i colori di *Eiga no tomo* si situa *Kinema junpō* che – simile all'italiana *Cinema* – mantiene con successo una duplice natura di rivista portavoce dell'*establishment* critico e di coloratissimo caleidoscopio di articoli, reportage, rubriche miscellanee, foto e disegni in grado di raggiungere ogni fascia di pubblico, dai cinefili agli spettatori occasionali. In *Kinema junpō* tutti gli aspetti del cinema italiano sopra elencati sono discussi da ogni tipo di collaboratore: dai teorici più insigni e severi, fino agli articolisti anonimi intenti a riferire di seconda mano gossip e notizie, passando per i grandi nomi della critica classica che dedica-

no al cinema italiano recensioni, articoli di approfondimento e tavole rotonde per tutti gli anni Cinquanta.¹

Scopo di questo articolo è provare a individuare alcuni dei motivi della fortuna critica nel Giappone del dopoguerra della cultura cinematografica italiana – termine scelto per indicare, accanto ai film, anche un insieme variegato di testi e paratesti comprendente assunti teorici, pubblicazioni ed eventi legati al cinema italiano. L'articolo è suddiviso in due parti: la prima cerca di chiarire le ragioni dell'attenzione (e della fascinazione) che il cinema italiano provoca in questi anni nel campo critico concentrandosi sulla ricca riflessione critico-teorica che si sviluppa attorno al neorealismo; la seconda discute successivi sviluppi nella ricezione del cinema italiano nel corso degli anni Cinquanta individuando due casi studio rappresentativi (un evento cinematografico molto discusso e un film divenuto fenomeno culturale) capaci di riorientare i discorsi sul cinema italiano introducendo in Giappone la produzione post-neorealista e di genere. Il periodo scelto è particolarmente significativo per la storia della circolazione di cinema italiano in Giappone. Dopo una prima espansione nel mercato giapponese intorno alla metà degli anni Dieci (Ishida, 2023, pp. 269-270), il cinema italiano torna in auge nel paese solo dopo la Seconda guerra mondiale grazie soprattutto all'attività di Giuliana Stramigioli e della casa di importazione ed esportazione cinematografica Italfilm, di cui Stramigioli è fondatrice nel 1949 e dirigente fino al 1961 (Ishida, 2023, p. 289; Yoshimura, 2005, p. 8). Inizialmente sola casa autorizzata all'importazione di film italiani in Giappone, la Italfilm introduce sull'onda del successo internazionale del neorealismo una selezione di opere chiave che, per alcuni anni, costituisce di fatto per la critica il canone del cinema italiano postbellico. Anche quando il mercato inizia a cambiare nella seconda metà degli anni Cinquanta, con variazioni nel numero e nella tipologia dei film italiani importati, la critica continua a guardare al cinema italiano attraverso le lenti del realismo, ricorrendo a categorie interpretative già rodiate nell'immediato dopoguerra. Data la vastità dell'argomento, a sua volta fase della lunga storia della circolazione del cinema italiano in Giappone, l'articolo si concentrerà sulla ricezione critica dei film italiani, sull'elaborazione teorica ispirata alla loro visione e su alcuni casi esemplificativi, in un periodo circoscritto fra due anni chiave: il 1949, anno in cui i critici (ri)scoprono il cinema italiano grazie a *Paisà*, e il 1957, anno in cui l'uscita di *La strada* sugli schermi giapponesi annuncia la nascita di un nuovo cinema.

¹ L'articolo è basato sullo spoglio delle annate 1945-1959 di *Kinema jumpō*, *Eiga hyōron* ed *Eiga geijutsu*, i periodici che ospitavano le firme più illustri della critica e della teoria cinematografica del tempo, e su un esame delle raccolte di saggi e delle monografie pubblicate in quegli anni dai medesimi autori. In aggiunta allo spoglio dei tre periodici citati, sono stati esaminati contributi occasionali sul cinema italiano scritti da membri dell'*establissement* critico per altre pubblicazioni. La ricerca è stata svolta presso la Biblioteca della Dieta Nazionale del Giappone e le biblioteche dell'Università Waseda nel corso di due soggiorni a Tokyo (2022 e 2024). Ringrazio Morita Norimasa, Ishida Satoko e Doi Hideyuki per i loro preziosi consigli.

2. *Eiga rondan* e cinema italiano: la ricezione critico-teorica

Il cinema italiano del dopoguerra gode di una grande fortuna presso la critica giapponese, in particolare fra i membri dell'*eiga rondan*, l'*establishment* della critica giapponese formato dai critici attivi nelle maggiori riviste della capitale.² Benché sia soprattutto il neorealismo a colpire i critici, quella italiana resta per tutti gli anni Cinquanta una delle cinematografie straniere più discusse e ammirate.³ In particolare, il neorealismo attira l'attenzione di quei critici che già nell'anteguerra erano stati fautori del realismo cinematografico, ritenendolo l'approccio più vicino all'essenza di un medium capace di creare opere d'arte e, al contempo, di riprodurre meccanicamente la realtà (Yamamoto, 2020). L'arrivo dei film di Rossellini, De Sica o De Santis stimola nuovamente i critici che iniziano a vedere nel neorealismo italiano l'ambasciatore di un nuovo modo di fare cinema che, sperano, influenzerà le cinematografie di tutto il mondo, compresa quella giapponese. Sulle riviste aumentano gli articoli sul realismo cinematografico nel cinema giapponese e si tentano confronti con cineasti nazionali, come Imai Tadashi o Yoshimura Kōzaburō. Testimonianza di questa popolarità sono anche le prestigiose classifiche annuali dei *Best ten* di *Kinema junpō*, che accolgono in questi anni diversi film italiani e conferiscono il primo posto a *Paisà* nel 1949 e a *Ladri di biciclette* nel 1950. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, in concomitanza con un progressivo ricambio generazionale interno all'*eiga rondan* e con cambiamenti a livello produttivo e distributivo, i critici estendendo le proprie analisi al cinema italiano di genere⁴ e cominciano a interessarsi al lavoro di registi emergenti come Fellini e Antonioni.

Nel dopoguerra la produzione italiana non solo stimola la riflessione critica sul nuovo cinema, ma si inserisce in vecchie discussioni e diatribe, risalenti all'anteguerra, dando loro nuovo slancio. Se negli anni Trenta e nella prima metà dei Quaranta il cinema sovietico era visto da molti critici come esempio migliore e più avanzato di settima arte, oggetto ideale per le loro teorizzazioni sul realismo e l'essenza del mezzo cinematografico (Yamamoto, 2020, pp. 77-84; Fedorova, 2018, pp. 103-116), nel dopoguerra i film neorealisti riescono per alcuni anni a riattivare queste discussioni

² Il termine è usato dagli stessi critici del tempo. L'*eiga rondan* è un gruppo ristretto ed elitario «often looking down on popular modes of film criticism such as newspaper film reviews [...] and establishing a hierarchical distinction between professional film criticism and outsider film criticism» (Gerow, 2014, p. 64). All'inizio degli anni Sessanta «a new generation of film critics replaced the old ones [...] the classification of film as 'art' or 'entertainment' lost its validity. The types of film criticism as art-oriented, moralistic, ideological and the likes, lost influence» (Iwamoto, 1987, p. 139).

³ Nel dopoguerra la produzione hollywoodiana resta la più vista e discussa fra i membri dell'*eiga rondan*, seguita a una certa distanza da quella di Francia e Italia. L'influenza hollywoodiana sulla cultura cinematografica giapponese del dopoguerra è discussa in Kitamura (2010). Per una panoramica dei fecondi rapporti cinematografici tra Francia e Giappone si rimanda a Pugsley e McCann (2023).

⁴ In Italia, come in Giappone, il dibattito critico sulla fine del neorealismo si lega a quello sulla legittimità artistica della crescente produzione di genere (il comico e la commedia, il melodramma, il cosiddetto 'neorealismo rosa', il film musicale e operistico, il peplum). Sul tema si rimanda a Noto (2011).

conquistando parte dello spazio discorsivo che era stato occupato dai film sovietici.⁵ Critici come Iwasaki Akira (1951, pp. 255-258; 1952, pp. 202-210), Imamura Taihei (1953; 1954) e Uryū Tadao (1951, pp. 127-129; 1955, pp. 176-186) scorgono nel cinema italiano del dopoguerra lo stesso slancio verso il reale, la stessa attenzione per le questioni sociopolitiche e la stessa capacità di innovazione formale che erano proprie del cinema sovietico che tanto avevano ammirato prima della guerra. Anche critici meno interessati alle questioni teoriche o ideologiche, come Iijima Tadashi (1953; 1954) o Tsumura Hideo (1950, pp. 59-80; 1951, pp. 73-79), non possono non ammettere gli aspetti di novità portati dal neorealismo sul piano stilistico e tematico o non fare parallelismi tra le macerie che compaiono nei film italiani e quelle del proprio paese.⁶ Dalla fine degli anni Quaranta fino alla metà dei Cinquanta nomi di registi e titoli di film italiani appaiono quasi immancabilmente negli articoli o nei saggi che teorizzano e speculano attorno al cinema contemporaneo e futuro. Oltre alle singole recensioni e agli speciali sulla produzione italiana, il neorealismo diviene oggetto teorico e pietra di paragone nelle discussioni della critica classica alle prese con le trasformazioni in atto nel cinema mondiale. Queste riflessioni vengono declinate da alcuni dei critici già menzionati secondo due orientamenti teorici differenti: ideologico-sociale ed essenzialista-scientifico. Il primo orientamento, che ha origine nei movimenti cinefili e intellettuali di sinistra degli anni Trenta, è rappresentato da Iwasaki e Uryū; il secondo è stato principalmente promosso da Imamura e ripreso da altri critici di orientamento formalista.

Le riflessioni dei teorici e critici di sinistra si basano sull'assunto che la realtà che si trova di fronte a chi aziona la cinepresa per registrarla può essere successivamente mostrata allo spettatore quasi come se lui stesso vi si trovasse davanti. Il cinema è osservato per la sua capacità di riproduzione della realtà *sociale*, e quindi pensato soprattutto come eccezionale strumento di propaganda ideologica; uno strumento che, nelle mani giuste, è capace sia di mostrare realisticamente le ingiustizie e le disuguaglianze sociali, sia di far esperire una situazione problematica agli spettatori "in prima persona" al fine di spronarli a intervenire per cambiarla (Iwasaki, 1952, 158-159; Uryū 1956, pp. 190-214). Secondo i promotori di questa concezione di realismo cinematografico – un realismo *nōdōteki* (attivo) – la coscienza di chi guarda può essere risvegliata "politicamente" e arricchita grazie alla possibilità del cinema di riprodurre la realtà come se la si vedesse con i propri occhi (Iwasaki, 1953, pp. 38-39). Per Iwasaki, che dedicherà spazio al neorealismo in molti interventi teorici e in volumi di storia del cinema (1951; 1958), in Italia anni di controllo fascista sulla produzione cinematografica, devastazioni belliche e un retroterra antifascista

⁵ La ricezione del cinema e della teoria cinematografica sovietici presso l'*eiga rondan* è stata esaminata da Fedorova (2018).

⁶ «Ho guardato il film italiano *Caccia tragica* e, nel guardarlo, ho avvertito una somiglianza profonda con la vita dei giapponesi, anzi, mi è proprio sembrato che venisse mostrata la vita nel Giappone nel dopoguerra. [...] entrambi i paesi hanno subito immani devastazioni dalla guerra e si sono ripresi dopo aver perso tutto» (Tsumura, 1950, pp. 61-62).

condiviso da molti cineasti hanno favorito l'emergere di un cinema realista con forti componenti pacifiste e ideologiche (Iwasaki, 1951, pp. 255-256). La nascita del neorealismo sia per Iwasaki che per Uryū è quindi strettamente legata alla resistenza contro il fascismo e a un desiderio comune di reagire riappropriandosi della realtà nazionale, di impegnarsi per diffondere ideali di democrazia nel paese e di scongiurare un ritorno del passato regime. Per questi critici, il realismo "resistenziale" italiano è potuto emergere grazie alla volontà di registi «accomunati da una stessa sensibilità [...] una stessa vicinanza all'ambiente circostante» (Uryū, 1951, p. 127) una sensibilità sviluppata «durante la vita precaria e tesa della Resistenza. Il neorealismo è la sublimazione artistica della Resistenza» (Uryū, 1951, p. 128). Stilisticamente⁷ e tematicamente il neorealismo appare loro come una sintesi riuscita fra antifascismo e arte realista (Iwasaki 1951, pp. 232-234).⁸ L'entusiasmo iniziale per il cinema con tematiche resistenziali – che in Giappone, oltre ai due citati film di Rossellini, è rappresentato soprattutto da *Vivere in pace* e *Caccia tragica* – si affianca presto a quello per film dedicati alla vita delle classi popolari come *Ladri di biciclette*, *Sciucchià o Riso amaro*. I due critici salutano il successo nazionale e internazionale del neorealismo e la nascita di tendenze simili in altri paesi come un segnale di un cambiamento nelle preferenze del pubblico, che sembra dimostrare una vera e propria «brama di realismo» (Iwasaki, 1950), un desiderio per un cinema socialmente consapevole e diverso dall'escapismo hollywoodiano (Uryū 1955, pp. 178-181).

Non tutti i critici si concentrano sugli aspetti ideologico-sociali del cinema italiano, altri si mostrano più attenti alle novità formali che esso introduce e a come queste possano contribuire a definire l'essenza del medium. In questi anni le riviste dell'*eiga rondan* ospitano innumerevoli articoli che uniscono attenzione per gli aspetti tecnici del cinema a riflessioni di natura estetica, nel tentativo di individuare gli elementi che fanno o possono fare del cinema un'arte. Critici come Shimazaki Kiyohiko (1949), Togawa Naoki (1948) o i già menzionati Imamura, Tsumura e Iijima discutono il realismo cinematografico soprattutto dal punto di vista formale. Particolarmente attento al neorealismo è Imamura, che scrive numerosi articoli e una monografia sul tema (1953). Mentre, come si è visto, Iwasaki si concentra sull'*iden-*

⁷ Per i due critici, il forte desiderio di 'cruda' realtà dei registi italiani ne influenza lo stile. Iwasaki descrive *Paisà* e *Roma città aperta* come «due film che, eliminata ogni teatralità, fanno quasi pensare a dei cinegiornali, con il loro realismo duro, concreto, non affetto da sentimentalismi» (Iwasaki, 1951, p. 256), mentre Uryū definisce lo stile neorealista come «unione di documentario e fiction» (Uryū, 1951, p. 127). Il carattere brusco e crudo dello stile neorealista è sottolineato anche da Tsumura (1950, p. 62) e dal regista Yoshimura Kōzaburō (1954, p. 45).

⁸ Secondo Iwasaki solamente il cinema realista è arte. Benché – sostiene il critico – fino al dopoguerra il cinema di successo sia stato tendenzialmente escapismo, un coacervo di «sogni rosei» che ha rigettato il realismo come qualcosa di spiacevole, «la raffigurazione della realtà e il perseguimento della verità attraverso la realtà sono come un fuoco che, in ogni epoca e in ogni società, arde in fondo all'animo degli artisti. [...] Anche tra coloro che realizzano film ci sono artisti». Con il successo di critica e pubblico del neorealismo, il cinema mostra di aver imboccato «finalmente e chiaramente la strada verso il realismo», di aver compiuto «il primo, risoluto passo per diventare arte» (Iwasaki, 1950, p. 23).

tità fra lo sguardo umano e quello cinematografico, per Imamura c'è uno *scarto* tra ciò che si vede a occhio nudo e ciò che in grado di vedere la cinepresa. Grazie a fattori tecnici come la base fotografica e la potenza delle lenti impiegate, sostiene il critico, il cinema permette di vedere cose che esistono nella realtà ma che l'occhio umano non è capace di cogliere (Imamura, 1957, pp. 15-18). Per il teorico, la mobilità e l'impareggiabile versatilità della cinepresa la rendono il miglior strumento per esplorare la realtà contemporanea e rivelarne la bellezza:

Con una cinepresa noi voliamo sull'Africa profonda e osserviamo dall'alto le zebre e le giraffe. Guardiamo attraverso un'elica rotante il terreno che si avvicina, guardiamo le rotaie scorrere dal fianco dei cilindri di una locomotiva. La cinepresa si immerge nell'acqua e scala l'Everest e il Manaslu, vola su Artide e Antartide. La cinepresa esamina cose e paesaggi con raggi X e infrarossi, mostra l'invisibile con microscopi e telescopi. La cinepresa può osservare un fiore che sboccia per una settimana senza sbattere le palpebre, può vedere un proiettile che vola e persino invertire il rapporto di causa ed effetto. [...] Le nuove forme di espressione possibili con la cinepresa non sono semplici trovate ma forniscono una bellezza e una conoscenza nuove [...]. Il cinema è il miglior strumento per trasmettere questa bellezza e questa conoscenza. (Imamura, 1957, pp. 16-17)

Queste caratteristiche esclusive definiscono l'essenziale qualità documentaria del medium, che per Imamura può divenire arte solo quando l'intervento umano non nasconde ma valorizza le tracce di realtà impresse su pellicola (Imamura, 1950, 32-33). A partire da questi assunti, Imamura individua nel neorealismo un passo decisivo verso un'arte cinematografica pienamente realista. Per il critico, nei film neorealisti più riusciti espressioni o gesti spontanei, «senza significato» (Imamura, 1950, p. 33), che nel cinema di ispirazione statunitense sarebbero stati tagliati in quanto non manifestamente utili alla narrazione, rappresentano preziose tracce di realtà rimaste impresse sulla pellicola. Un film come *Paisà* rispetta e valorizza la natura documentaria del medium poiché conserva la «registrazione» di tracce incidentali di realtà e contemporaneamente è «arte», poiché per realizzarlo è stato fondamentale l'intervento soggettivo umano di organizzazione del materiale filmato (Imamura, 1950 e 1957, pp. 241-242).

Nonostante l'entusiasmo dei critici e l'impatto sulla riflessione teorica, la ricezione giapponese del neorealismo è frammentaria e dilazionata nel tempo e sia i critici che il pubblico possono accedere solo ad alcuni lavori selezionati e spesso distribuiti con molto ritardo.⁹ Il dibattito giapponese sul neorealismo segue quindi tempi diversi rispetto a quello italiano, dove voci sulla fine di questo «movimento» emergono già dalla fine degli anni Quaranta in concomitanza con il suo progressivo stemperarsi in fenomeni ibridi, come il cosiddetto 'neorealismo rosa' o la 'commedia neorealista', e con una sempre più marcata divisione dei critici in opposte fazioni interpretative che riflettono le scissioni ideologiche del campo culturale dopo le elezioni del 1948.

⁹ Informazioni e date relative alla distribuzione del cinema italiano in Giappone sono raccolte negli annuari *Eiga nenkan*, pubblicati annualmente da Jiji tsūshinsha fra il 1950 e il 1970.

Se quindi nel 1953 in Italia «ormai il fronte unitario è irrimediabilmente disgregato, i maggiori registi hanno già intrapreso nuove strade e gli assunti neorealisti sono divenuti una ricetta commerciale alla base dei film di genere» e nel 1954 «del neorealismo si parla ormai al passato» (Parigi, 2014, p. 271 e p. 273) in Giappone la critica in modo quasi unanime persiste nel parlare del neorealismo come di un fenomeno vivo e attuale, una grande conquista da parte dei cineasti italiani e, per i più ottimisti, un modo di fare cinema destinato a diffondersi sempre più anche fuori dei confini italiani. Solamente dalla metà degli anni Cinquanta, come sarà illustrato sotto, anche nel campo critico giapponese si inizia a discutere della fine dello slancio neorealista e a prestare maggiore attenzione al nuovo corso intrapreso dal cinema italiano grazie all'apparire di nuovi registi e al successo dei film di genere.

3. Dopo il neorealismo

Nel tentativo di mostrare le trasformazioni nelle modalità di ricezione e circolazione di cultura cinematografica italiana in Giappone dalla metà degli anni Cinquanta, e nell'impossibilità di esaminare l'intera gamma delle reazioni ai film importati, saranno brevemente illustrati due casi studio significativi tematicamente interrelati e coincidenti con l'ultima fase di attività dell'*eiga rondan* classico.

Sarà presentato innanzitutto un evento istituzionale organizzato a Tokyo dall'ambasciata italiana in Giappone e da Unitalia (Unione nazionale per la diffusione del cinema italiano all'estero)¹⁰ dedicato alla promozione del cinema italiano. Il primo *Festival del cinema italiano* a Tokyo, che ha una certa eco sia sulle riviste specializzate che su quelle di cinema popolare, funge da apripista a una vasta gamma di opere, generi e autori che arricchiscono e complicano il discorso critico sul cinema italiano. Presentato in anteprima al primo di questi eventi, e lavoro emblematico per studiare le trasformazioni nei discorsi attorno al cinema italiano nella seconda metà degli anni Cinquanta, è il film *La strada*, il cui grande successo di pubblico e critica aiuta a rafforzare in Giappone una nuova immagine del cinema italiano d'autore non più confinato al solo neorealismo. *La strada*, il suo regista Federico Fellini e la sua protagonista Giulietta Masina saranno in breve tempo salutati con entusiasmo come segnali di un nuovo corso intrapreso dal cinema italiano.

¹⁰ Unitalia nasce nel 1950 su iniziativa di Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini) e con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione Generale dello Spettacolo con l'obiettivo di contribuire alla diffusione del cinema italiano nel mondo. Sotto la guida di Eitel Monaco, Unitalia organizza all'estero eventi promozionali, facilita la distribuzione estera di film italiani e il la loro partecipazione a festival internazionali, collabora alla redazione di accordi di scambio e coproduzione, pubblica bollettini, cataloghi e la rivista *Il film italiano* in cinque lingue. Per una panoramica delle attività di Unitalia negli anni Cinquanta, comprese le diverse *Settimane* (o *Festival*) del cinema italiano si rimanda a Caserta e Ferraù (1960, pp. 28-32).

3.1. Il Festival del cinema italiano a Tokyo (1955)

Nel dopoguerra in Giappone iniziano a essere organizzati rassegne e festival cinematografici dedicati alla produzione cinematografica straniera. Negli anni Cinquanta l'attenzione dei critici giapponesi è rivolta soprattutto a due festival sul cinema francese (*Furansu eigasai*, ottobre del 1953 e giugno 1959) e due su quello italiano (*Italia eigasai*, aprile 1955 e aprile 1959), manifestazioni patrocinate dalle ambasciate dei due paesi e organizzate rispettivamente da Unifrance e Unitalia, enti nati nel dopoguerra per promuovere nel mondo il cinema nazionale. I quattro festival, che mostrano chiari fini pubblicitari e commerciali, presentano una selezione di film di vario genere in numerose proiezioni gratuite ed eventi aperti alla stampa e a possibili acquirenti giapponesi. Attenzione particolare è data dalla critica alle prime edizioni di questi festival, considerate preziose occasioni per aggiornarsi e riflettere sulle cinematografie dei due paesi.

Se il *Festival del cinema francese* del 1953 non soddisfa la critica e i film presentati sono considerati di basso livello artistico e non esemplari del cinema francese contemporaneo (Futaba *et al.*, 1953), un'accoglienza migliore è riservata al primo *Festival del cinema italiano*, noto anche come *Settimana del cinema italiano*. Il *Festival* è organizzato da Unitalia con l'assistenza di Stramigioli, che ne è la rappresentante in Giappone, e si svolge presso il Teatro Imperiale e il Teatro Takarazuka di Tokyo dal 7 al 13 aprile 1955, con 7 film proiettati e la presenza dell'attrice Silvana Pampanini e di Mario Gromo, critico e presidente della giuria della Mostra di Venezia (Shimizu, 1955). Il *Festival* colpisce i critici giapponesi per il suo programma eterogeneo, che unisce film di autori conosciuti, cinema popolare e opere di esordienti o giovani poco noti – in un assortimento eclettico che offre loro un angolo di visuale nuovo sul cinema italiano.¹¹

Il *Festival* è elogiato sia per *La strada*, dell'ancora poco conosciuto Fellini, sia per *Umberto D.* di De Sica, film considerato dalla critica giapponese un esempio di arte neorealista portata all'estremo delle sue possibilità espressive, sia per opere più commerciali come *Carosello napoletano* o *Pane amore e fantasia*. Nonostante Shindō Kōta ricordi qualche anno dopo che «al *Festival* c'erano film eccellenti come *La strada* e *Umberto D.*, ma anche film così noiosi da far addormentare» (Shindō, 1959, 114), altri critici sono più favorevoli nei confronti dell'iniziativa. Shimizu Shunji, che presenzia al *Festival* per *Kinema junpō*, elogia il carattere equilibrato di un programma composto da opere che ben esibiscono la qualità e la varietà del cinema italiano. Anche se non tutti i film sono capolavori, scrive Shimizu, essi «mostrano diversi aspetti dell'Italia e del cinema italiano contemporaneo» e aiutano a promuovere la cultura italiana. Per Shimizu, un festival di questo tipo «non deve avere il

¹¹ Le opere proiettate sono *Umberto D.* (De Sica, 1952), *Pane, amore e fantasia* (Comencini, 1953), *Carosello napoletano* (Giannini, 1954), *La strada* (Fellini, 1954), *Sesto continente* (Quilici, 1954), *Casa Ricordi* (Gallone, 1954) e *La grande speranza* (Coletti, 1954).

solo intento di mostrare uno dietro l'altro i lavori migliori. I festival sono anche un evento finalizzato alle pubbliche relazioni mediante il cinema» (Shimizu, 1955, 28).

La critica guarda con interesse anche a film più commerciali, ben accolti non tanto per le loro qualità artistiche bensì per quelle turistico-folcloristiche che aiutano i critici a rafforzare l'idea di un'Italia risorta dalle macerie, un paese solare, romantico, ricco di cultura e di tradizioni popolari. *Carosello Napoletano*, scelto dagli organizzatori per aprire il *Festival*, è quindi descritto da Shimizu come «gioioso [...], colorito e festoso», un film «piacevole, giocoso» dove protagonista è «la stessa Napoli» (Shimizu, 1955, p. 29). Allo stesso modo è accolta la commedia musicale in Technicolor di Carmine Gallone *Casa Ricordi*, sulla scena musicale milanese nel diciannovesimo secolo. Il film annoia molti critici, ma viene definito da Shimizu «adatto al carattere [di promozione culturale] del *Festival*» e approvato non per il suo valore artistico ma in quanto “promotore culturale” per la musica italiana, che definisce «patrimonio del popolo italiano» (Shimizu, 1955, p. 30). Tra i film popolari presentati fa discutere *Pane, amore e fantasia*. Se in Italia il film di Comencini è considerato in quegli anni una delle «opere che contribuiscono allo sfaldamento del neorealismo» (Brunetta, 2014, p. 151), i critici giapponesi sono incuriositi dalla presenza di elementi neorealisti e di critica sociale in una commedia. Per Iijima Tadashi, ad esempio, il film è una efficace combinazione di «gag umoristiche e descrizioni neorealistiche. [...] un esempio riuscito di neorealismo applicato al cinema commerciale» (Iijima, 1957, p. 248).

In generale, il primo *Festival del cinema italiano* di Tokyo segna un importante momento di svolta nei processi di ricezione del cinema e della cultura cinematografica italiana fra la critica giapponese. Con questo evento – ripetuto nel 1959 – e con l'arrivo di nuovi e più vari film dall'Italia i critici fanno direttamente i conti con la fine del neorealismo, di cui *Umberto D.* è descritto come ultimo grande esempio, e osservano un passaggio di testimone fra generazioni di registi, con Fellini e il suo *La strada* a rappresentare un nuovo corso in atto nel cinema italiano. Soprattutto, i critici giapponesi devono affrontare, non sempre volentieri, la più vasta produzione popolare e di genere in arrivo dall'Italia. Se da un lato le categorie interpretative impiegate anche troppo rigidamente dall'*eiga rondan* perdono credibilità, e quindi i critici fanno fatica a collocare i film di Comencini o Fellini entro griglie collaudate, dall'altro il cinema italiano non è più analizzato e commentato in quanto esempio di realismo, ma osservato in tutta la sua gamma e ricchezza di generi e approcci, dagli ambiziosi film storici, alle commedie, ai film di nuovi autori.

3.2. *La strada* (1957): l'annuncio di un nuovo cinema italiano

Tra i film proiettati al primo *Festival del cinema italiano*, *La strada* è quello che colpisce maggiormente i critici presenti. Durante una conversazione di gruppo con Mario Gromo, arrivato in Giappone per il *Festival*, i critici sono concordi nel definire

La strada il film più interessante (Anon., 1955, p. 58), un film che, afferma Iijima, «da un punto di vista artistico ha mostrato una nuova tendenza nel cinema italiano» e che apporta «qualcosa di positivo» al cinema italiano e mondiale (Gromo e Iijima, 1955, pp. 157-158). Sempre Iijima, in un altro scritto dedicato all'evento, riporta alcune annotazioni dal proprio diario di visione:

L'ho trovato un lavoro ammirevole, di una freschezza inedita. Con *La strada* mi sono reso conto che di recente il cinema italiano è molto cambiato [...] ho la sensazione che si sia decisamente discostato dal neorealismo dei primissimi anni di dopoguerra. [...] *La strada* è l'esempio di una nuova corrente nel cinema italiano che accosta realismo e simbolismo (Iijima, 1957, p. 246).

Dopo l'anteprima del 1955, passano ancora due anni prima che *La strada* arrivi in Giappone con una distribuzione regolare, successiva al trionfo ottenuto dal film in Europa e alla vittoria di un Oscar come miglior film straniero nel marzo del 1957. Se nel 1955 solamente un gruppo ridotto di spettatori aveva potuto vederlo, nel 1957 la distribuzione è estesa, la risposta della critica è entusiasta e *La strada* diventa il film italiano post-neorealista di maggior successo in Giappone.¹² Sulle riviste appaiono recensioni e speciali, è pubblicata la sceneggiatura in traduzione e si tiene persino una lunga tavola rotonda fra critici e spettatrici.¹³ Il consenso critico è unanime: *La strada* è visto come punto di svolta positivo per il cinema italiano, occasione per uscire dalla crisi o stagnazione del modello neorealista senza tradirlo, anzi, integrandolo con nuovi stimoli e rinnovandolo. *La strada* ottiene inoltre i due premi principali conferiti dalla stampa di settore: il *Blue Ribbon Award* assegnato dai critici di cinema dei quotidiani giapponesi e, per la prima volta a un film italiano dopo *Ladri di biciclette*, il riconoscimento come miglior film straniero dell'anno nella *Best ten* di *Kinema junpō*.

La discussione critica sulle riviste giapponesi attorno a *La strada* è particolarmente vivace e si concentra sugli aspetti di novità rappresentati dal film per il cinema, non solo italiano. Ad esempio, il cinema realistico-melodrammatico di Kinoshita Keisuke è accostato al realismo lirico di *La strada* e Kinoshita è indicato come un primo esempio di un regista giapponese in qualche modo “felliniano” (Fukuda, 1958, p. 23). Altri articoli spaziano dallo stile visivo di Fellini, agli ambienti scelti, ai due personaggi principali, alle questioni sociali e culturali sollevate. A livello stilistico e tematico, la critica cerca soprattutto di sottolineare gli elementi innovativi del film di Fellini rispetto ai film italiani “d'arte” degli anni precedenti. Per i critici giapponesi, che avevano amato il neorealismo, il film di Fellini appare un riuscito

¹² Stando all'annuario *Eiga nenkan*, nell'elenco dei film stranieri con i maggiori incassi dal gennaio 1957 al giugno 1958, in una classifica dominata dal cinema hollywoodiano, *La strada* si posiziona all'ottavo posto, con 21 copie che circolano in 727 sale in tutto il Giappone (Jiji tsūshinsha, 1959, p. 54).

¹³ La sceneggiatura in giapponese è pubblicata su *Kinema junpō* nel giugno del 1957; la tavola rotonda, dedicata a Masina e alle figure femminili da lei interpretate esce su *Eiga geijutsu* nel dicembre dello stesso anno.

tentativo di unire al realismo inediti elementi simbolici, di non rinnegare il retaggio neorealista ma di contribuire all'evoluzione del linguaggio cinematografico verso l'interiorità e l'ambiguità (Sasaki, 1957a e 1957b; Tayama 1957 e 1958; Fukuda 1958). Se gli ambienti del film (scenari rurali, immagini di miseria) e le questioni socioculturali che esso solleva (difficoltà del dopoguerra, povertà delle classi popolari, ineguali rapporti uomo-donna) possono far pensare al neorealismo, la caratterizzazione dei personaggi è interpretata dai critici come fortemente simbolica e riferita tanto a situazioni reali quanto a questioni più intime (Uryū, 1957; Okada, 1958b). Colpisce inoltre l'interpretazione dell'attrice protagonista, Giulietta Masina, descritta sulla stampa come donna asessuata, con un volto candido, innocente e infantile e un corpo gracile (Komori, 1957, pp. 146-148); una figura lontanissima dagli stereotipi di femminilità italiana vivace e popolaresca che altre dive avevano contribuito a popolarizzare in Giappone negli anni precedenti.¹⁴

Anche se l'arrivo in Giappone di *La strada* avviene in due tempi e con un leggero ritardo, il film conquista la critica e il pubblico locali e lascia un impatto duraturo nei discorsi attorno al cinema italiano. Tanto il suo regista quanto la sua interprete sono oggetto di articoli e citazioni a vari livelli,¹⁵ contribuendo a trasformare e arricchire l'immagine che il pubblico giapponese si era fatto del cinema italiano. Distribuito nel 1957, in un periodo in cui il cinema italiano stava perdendo credito presso la critica, *La strada* annuncia un "nuovo" cinema italiano, fatto di registi giovani come l'ancora sconosciuto Fellini, capace di rinnovare l'eredità del neorealismo e desideroso di proporre modelli attoriali alternativi. Il film agisce quindi come potente catalizzatore di discorsi sul cinema italiano, oggetto culturale che si inserisce in un ambiente critico già ricettivo e che contribuisce in maniera fondamentale ad arricchire e complicare.

4. Conclusioni

In questo articolo sono state presentate alcune delle modalità di ricezione della cultura cinematografica italiana nel Giappone postbellico e delineate le questioni cardinali che hanno orientato il dibattito critico-teorico in proposito. Come sottolineato dagli studi sulla circolazione transnazionale nel dopoguerra di prodotti audiovisivi

¹⁴ L'impressione che Fellini rappresenti una novità nel panorama cinematografico italiano è confermata dal successo critico del suo *Le notti di Cabiria*, distribuito in Giappone nel novembre del 1957 (Uekusa, 1957; Ozaki, et al. 1957; Okada, 1958a).

¹⁵ Ha grande successo *Jerusomina* (o *Jerusomīna*), canzone dai toni melodrammatici basata su temi musicali del film e dedicata al personaggio interpretato da Masina. Viene inciso da molti artisti – compresi Miyagi Mariko, Carmen Maki, il duo *The Peanuts* e Miwa Akihiro – e, stando a Uryū (1957, p. 160), viene trasmesso giorno e notte per radio nel periodo di uscita del film nelle sale giapponesi. *La strada* diverrà in seguito una presenza costante nelle retrospettive dedicate al cinema italiano, ispirerà un singolo giapponese di Teresa Teng (*Jerusomīna no aruita michi*, 1981) e sarà adattato come spettacolo teatrale (*Jerusomīna*, Bungakuza, 1984) e musicale (*Michi*, Nissei Gekijō, 2018).

italiani (Giovacchini e Sklar, 2012; Fadda e Noto, 2020), il cinema italiano viaggia nel mondo postbellico con alterne fortune, talvolta aiutato da congiunture favorevoli a livello nazionale e internazionale, altre volte per effetto di incontri fortuiti o grazie all'iniziativa di singoli individui. A differenza di controparti come gli Stati Uniti o la Francia, mete importanti di ricezione per ragioni industriali e culturali, il Giappone resta ai margini dei flussi distributivi italiani e degli sforzi di Anica e Unitalia. Idee, immagini e immaginari associati al cinema italiano, che si riverberano nei discorsi attorno all'Italia e agli italiani, circolano in maniera diseguale e frammentaria, seguendo iniziative isolate (*Itaria eigasai*), decisioni di pochi (Italifilm), simpatie di singoli critici influenti (Imamura; Iwasaki) o persino incontri o eventi propizi. Si pensi a due microstorie dei rapporti culturali fra Italia e Giappone che, per ragioni di spazio, non è possibile approfondire in questo scritto: il biennio 1952-1954 passato in Italia da Masumura Yasuzō, critico e futuro regista, dopo aver ottenuto una borsa di studio per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma; la traduzione in giapponese della pionieristica *Storia delle teorie del film* di Guido Aristarco, resa possibile da un incontro nel 1959 fra i teorici dei media Hatano Kanji e Rudolph Arnheim, amico di Aristarco che si trovava in Giappone dopo la vittoria di una borsa di ricerca Fulbright.¹⁶

Per questi motivi, il presente articolo ha voluto offrire alcune linee guida senza ambizioni di esaustività, con la consapevolezza che uno studio dell'argomento può essere realizzato solamente ricorrendo a diversi approcci di ricerca, come *periodical studies*, studi su attorialità e divismo, *festival* e *media industry studies*, lavoro d'archivio, studi sulla cultura materiale del cinema e sugli *ephemera*. Ciò che comunque è risultato chiaramente da questo parziale esame della circolazione della cultura cinematografica italiana nel Giappone del dopoguerra è la sua rilevante, e fortunata, dispersione nel vasto campo della *cultura cinematografica* giapponese coeva grazie ai critici che ne hanno discusso in libri e riviste, ai lettori dei loro scritti, ai molti spettatori di film italiani, fino ai registi che ne sono stati affascinati e ispirati.

Riferimenti bibliografici

- Anon. (1955). "Itaria eiga no wadai. Mario Gurōmo o kakonde". *Kinema junpō*, 118, 56-58.
 Brunetta, Gian Piero (2009). *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*. Bari: Laterza.
 Caserta, Gino; Ferrai, Alessandro (1961) (a cura di). *Annuario del cinema italiano. 1960-1961*, VII. Roma: Cinedizioni.

¹⁶ Oltre a scrivere un *Profilo storico del cinema giapponese* (1955) per *Bianco e Nero*, Masumura pubblica al suo ritorno diversi contributi in giapponese sul cinema italiano e, come regista, se ne dichiara influenzato. La traduzione giapponese (1962) del pionieristico volume di Aristarco, che introduce in Giappone il pensiero di molti teorici italiani del cinema, trova una buona accoglienza da parte dell'*eiga rondan*, a cominciare da Iwasaki.

- Fadda, Michele; Noto, Paolo, (2020). "Miserie e nobiltà. Per una storia della distribuzione del cinema italiano all'estero". In Scaglioni, Massimo (a cura di). *Cinema Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*. Roma: Carocci.
- Fedorova, Anastasia (2018). *Riarizumu no gensō. Nisso eiga kōryū-shi (1925-1955)*. Tōkyō: Shinwasha.
- Fukuda, Sadayoshi (1958). "Ferīni no kigeki". *Eiga geijutsu*, 131, pp. 23-26.
- Futaba, Jūzaburō; Togawa, Naoki; Shimizu, Chiyota; Ashihara, Eiryō (1953). "Furansu eiga-sai o kaerimite. Zadankai". *Kinema junpō*, 78, pp. 32-37.
- Gerow, Aaron (2014). "Critical Reception. Historical Conceptions of Japanese Film Criticism". In Miyao, Daisuke (a cura di). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford UP, pp. 61-78.
- Giovacchini, Saverio; Sklar, Robert (2012) (a cura di). *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*. Jackson: Mississippi UP, 2012.
- Gromo, Mario; Iijima, Tadashi (1955). "Venisu eigasai o megutte. Taiwa". *Geijutsu shinchō*, giugno, pp. 156-160.
- Iijima, Tadashi, (1953). *Itaria eiga shi*. Tōkyō: Hakusuisha.
- Iijima, Tadashi (1954). "Itaria eiga no genjō". *Eiga hyōron*, 11 (3), pp. 23-28.
- Iijima, Tadashi (1957). *Eiga terebi bungaku*. Tōkyō: Seiwa shoin.
- Imamura, Taihei (1950). "Eiga no tokushitsu". *Kinema junpō*, 79, pp. 32-35.
- Imamura, Taihei (1953). *Itaria eiga. Sono neoriarizumu*. Tōkyō: Hayakawa shobō.
- Imamura, Taihei (1954). "Itaria eiga wa dokyumentarizumu ka". *Eiga hyōron*, 11(3), pp. 33-43.
- Imamura, Taihei (1957). *Gendai eiga ron. Kirokusei to geijutsusei*. Tōkyō: Heibonsha.
- Ishida, Satoko (2023). "Itarian supekutakuru no shōgeki". In Desantis, Giovanni; Doi, Hideyuki (a cura di). *Itaria no bunka to nihon. Nihon ni okeru Itaria gaku no rekishi*. Kyōto: Shōraisha, pp. 267-294.
- Iwamoto, Kenji (1987). "Film Criticism and the Study of Cinema in Japan. A Historical Survey". *Iconics*, 1, pp. 129-146.
- Iwasaki, Akira (1950). "Eiga mo iyoioy geijutsu ni narō to shiteiru". *Kinema junpō*, 73, p. 23.
- Iwasaki, Akira (1953). "Ikite hataraku hihyō". *Kinema junpō*, 60, pp. 38-39.
- Iwasaki, Akira (1951). *Sekai eigashi*. Tōkyō: Hakuyōsha, 4° edizione.
- Iwasaki, Akira (1952). *Atarashii eiga no mikata*. Tōkyō: Mikasa shobō.
- Iwasaki, Akira (1958). *Eiga geijutsu no rekishi*. Tōkyō: Mikasa shobō.
- Jiji tsūshinsha (1959). *Eigan nenkan 1959*. Tōkyō: Jiji tsūshinsha.
- Kitamura, Hiroshi (2010). *Screening Enlightenment. Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*. Ithaca: Cornell University Press.
- Komori, Kazuko (1957). "Sekai no sutā. Jurietta Mashīna monogatari". *Fujin seikatsu*, 11, pp. 270-276.
- Noto, Paolo (2011). *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*. Torino: Kaplan.
- Okada, Susumu (1958a). "Kabiria no yoru". *Kinema junpō*, 212, p. 86.
- Okada, Susumu (1958b). "'Dōnika naru' to Federiko Ferīni. Ferīni geijutsu no shuppatsu", *Kinema junpō*, 212, pp. 63-65.
- Ozaki, Hirotsugu; Ogi Masahiro; Toida Michizō (1957). "Ferīni no sekai. Zadan-kai. Eiga no hassō to hyōgen kotoshi no mondaisaku o chūshin ni". *Eiga geijutsu*, 122, pp. 28-31.
- Parigi, Stefania (2014). *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venezia: Marsilio.

- Pugsley, Peter C.; McCann, Ben (2023). *The Cinematic Influence. Interaction and Exchange Between the Cinemas of France and Japan*. New York: Bloomsbury Academic.
- Sasaki, Kiichi (1957a). “‘Michi’ nitsuite. Dokyumentari no hōhō ni yoru naimen byōsha”. *Kinema junpō*, 175, pp. 64-66.
- Sasaki, Kiichi (1957b). “Ferīni no sōsaku hōhō”. *Kinema junpō*, 188, pp. 54-57.
- Shimazaki, Kiyohiko (1949). “Shin satsueihō panfōkasu kōsatsu”. *Eiga hyōron*, 6 (8), pp. 15-18.
- Shimizu, Shunji (1955). “Itaria eigasai no seikaku to sono sakuhin”. *Kinema junpō*, 117, pp. 28-31.
- Shindō, Kōta, (1959) “Itaria eigasai mita mama no ki”. *Eiga story*, 8, 114-115.
- Tayama, Rikiya (1957). “Sairoku ni atatte”. *Kinema junpō*, 175, p. 133.
- Tayama, Rikiya (1958). “Jiko o kataru Ferīni”. *Kinema junpō*, 212, p. 65.
- Togawa, Naoki (1948). “Eiga kūkan no kōzō”. *Eiga hyōron*, 5 (12), p. 4.
- Tsumura, Hideo (1950). *Kyō no eiga*. Tōkyō: Yō shobō.
- Tsumura, Hideo (1951). *Zoku. Atarashii eiga bi*. Tōkyō: Sōgensha.
- Uekusa, Jin’ichi (1957). “Federiko Ferīni no eichi”. *Eiga geijutsu*, 122, pp. 41-43.
- Uryū, Tadao (1951). *Eiga no mikata*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Uryū, Tadao (1955). *Eiga enmachō*. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppankyoku.
- Uryū, Tadao (1956), *Nihon no eiga*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Uryū, Tadao (1957). “Ferīni no ‘Michi’”. *Shin Nihonbungaku*, 12, pp. 160-166.
- Yamamoto, Naoki (2020). *Dialectics without Synthesis. Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*. Berkeley: California UP.
- Yoshimura, Kōzaburō (1954). “Saikin no Rosserīni”. *Eiga hyōron*, 11 (3), p. 44-46.
- Yoshimura, Shinjirō (2005). “Tsuisō: Itarifirumusha”. *Itaria tosho - Biblioteca Italiana*, nuova serie, 33, pp. 2-8.