



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Dal romanzo al grande schermo: *Manji*

Analisi dell'opera di Tanizaki Jun'ichirō e delle
diverse trasposizioni cinematografiche di Liliana
Cavani e Masumura Yasuzō

Relatore

Ch. Prof. Maria Roberta Novielli

Correlatore

Ch. Prof. Paola Scrolavezza

Laureando

Sara Navarini
Matricola 854552

Anno Accademico

2016 / 2017

要旨

文学作品を映画に変換するプロセスは非常に困難である。しかし、現在に至るまで谷崎潤一郎の著作から四十以上の映画が作られたのである。その中から、この論文が中心とするのは二つである。一番目はリリアーナ・カヴァーニというイタリアの女性映画監督の『ベルリン・アフェア』（原題: *Interno Berlinese*）という 1985 年製作のイタリア・ドイツ合作映画である。そして、二番目は増村保造という日本の監督の『卍』という 1964 年製作の映画である。両方とも谷崎の『卍』という小説の翻案であるけれども、二つの映画はお互いに非常に異なっている。この論文の目的は、この二つの作品における共通の特徴と相違点を強調するために、二つの映画を原作と比較することである。そのため、内容は四つの段階に分かれている。

まず最初に、第一章では谷崎の小説を分析する。『卍』という長編小説は『改造』という総合雑誌の 1928 年から 1930 年に断続的に連載され、単行本は翌 1931 年に刊行された。題名に関しては、卍とはヒンドゥー教や仏教で用いられる吉兆の印であるとともに、日本では仏教を象徴する記号としてよく知られている。しかし、記号の宗教的な意義に加え、卍の形は四人の登場人物の象徴である。粗筋については、女らしく魅惑的な大阪弁を使う、柿内園子という登場人物による氏名不詳の「先生」に対する告白のような形で話は語られており、徳光光子という両性愛の女性と関係を結ぶ男女の愛欲の物語である。園子は通い始めた美術学校で光子と知り合い、そこでは「二人が同性愛の関係にあるそう」という悪質な噂が広まった後、二人は友達になる。しかし、当初は根も葉も無い噂に過ぎなかったが、程なく二人の親密度は増して行き同性愛関係を結ぶ。遂に、園子の夫の柿内孝太郎は妻が他の女性と関係を持ち、自分は裏切られたことに気がつく。とかくするうちに、光子と婚約していた綿貫栄次郎が現れ、光子との関係から除外されていないために、園子に誓約書にサインするように強いる。こうして、孝太郎もねじれた関係に関わった後、その誓約書が新聞記事を通して晒されてしまうのである。ついては、悲劇的な結末は予測可

能で不可避である。光子の提案に従って、光子・孝太郎・園子の三人が心中することに決める。ところが、結局園子は目を覚まし、彼女が生き残った唯一の人であることがわかる。プロットの以外に、この物語では、エロスと死のテーマとして男を破滅させる悪女のテーマに密接に関連している。どういうふうに二人の映画監督はそのねじれた小説を映画化できたのたろう。それは第三章と第四章の焦点とする。

第二章では谷崎が映画業界に果たした役割や文学と映画の関係について議論する。子どもの頃から映画芸術に引き込まれた谷崎は 1920 年に大正活映の映画撮影所で脚本を作るための相談をする文学者として働き始めた。そうして、その短い経験の後、谷崎のスタイルが前よりも映画的になったと言える。それから、映画化論と「忠実さ」の概念について考えてみる。要するに、「たとえ映画が原作と違うところがあるにしても、翻案で文学作品の真髄を失わないようにする」ということである。

第三章では、『ベルリン・アフェア』という映画について分析する。小説に比べるとその翻案は全く違うように見える。なぜなら、大体同じプロット以外に、さまざまな特徴が違うからである。リリアーナ・カヴァーニ監督は「日本っぽい映画じゃなく、自由な翻案を作りたかったんだ」と言ったそうである。実際に、場所はベルリンに設定され、ルイーズというドイツ人女性とミツコという日本人女性の同性愛関係の話である。けれど、相違点にも関わらず、登場人物の性格描写・宗教的な基礎・エロスと死のテーマが残っており、西洋文化に由来する新しい意味が含まれている。

最後に、第四章では増村保造の『卍』という映画について熟考する。以前のものと異なり、小説と比べるとこの翻案は全く同じように見える。実は、原作と相違点が少しも無いわけではなく、文学作品への忠実さがプロットを超え、重苦しい雰囲気やごまかしの織りを再現に導いている。それは、監督が登場人物と作者と同じ文化的背景を共有しているためであるかもしれない。増村が心中のような日本文化の典型的な行動の隠された意味を示すことができたのはそのためである。

結論として、この論文の目的は、二つの映画においてよりよい作品を選ぶことではなく、異なる文化的背景を持つ二人の映画監督がどのように同じ話を映画化したかを理解することである。

Indice

要旨

| | |
|---|----|
| Introduzione | 1 |
| | |
| 1. L'opera letteraria: il vortice di passioni e intrighi di <i>Manji</i> | 5 |
| 1.1 <i>Manji</i> : la trama | 6 |
| 1.2 Analisi critica dell'opera: caratteristiche | 7 |
| 1.2.1 La lingua | 7 |
| 1.2.2 Il <i>sensei</i> | 9 |
| 1.2.3 Verità e finzione | 10 |
| 1.2.4 Il titolo | 12 |
| 1.3 Analisi critica dell'opera: temi | 13 |
| 1.3.1 Occidente e Oriente, Kantō e Kansai | 13 |
| 1.3.2 Donna contro uomo | 15 |
| 1.3.3 La ricerca della bellezza | 16 |
| 1.3.4 Le donne di Tanizaki | 16 |
| 1.3.5 Il simbolismo religioso | 18 |
| 1.3.6 La morte | 22 |
| 1.3.7 L'erotismo | 25 |
| 1.4 Analisi dei personaggi e delle relazioni | 26 |
| | |
| 2. Dalla letteratura al cinema: Tanizaki e la settima arte | 32 |
| 2.1 Il legame tra letteratura e cinema | 33 |
| 2.2 Tanizaki e il cinema | 34 |
| 2.2.1 Il primo incontro | 34 |
| 2.2.2 Discorso teorico: opinione e saggi | 36 |
| 2.2.3 L'esperienza diretta: Tanizaki alla Taikatsu | 39 |
| 2.2.4 Il cinema nelle opere di Tanizaki | 41 |
| 2.2.5 Elementi "cinematografici" nella narrativa e nello stile di Tanizaki | 42 |
| 2.3 Teoria dell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria | 45 |
| 2.4 Tanizaki e gli adattamenti cinematografici | 49 |
| 2.5 Le opere di Tanizaki sul grande schermo | 51 |

| | |
|--|-----|
| 3. Da Ōsaka a Berlino: Interno Berlinese di Liliana Cavani | 55 |
| 3.1 Il cinema di Liliana Cavani | 56 |
| 3.2 <i>Interno Berlinese</i> : la trama | 59 |
| 3.3 Analisi del film | 60 |
| 3.3.1 La “psicologia degli interni” | 63 |
| 3.3.2 Religione, simbolismo e dittatura | 64 |
| 3.3.3 Dalla croce buddhista alla svastica nazista | 66 |
| 3.3.4 Passione privata e dimensione politica | 67 |
| 3.3.5 Eros e Thanatos | 71 |
| 3.3.6 La tecnica narrativa e cinematografica | 72 |
| 3.4 Analisi delle relazioni e dei personaggi | 74 |
| 3.5 Un film occidentale con elementi nipponici | 82 |
| | |
| 4. Donne forti e sensualità velata: <i>Manji</i> di Masumura Yasuzō | 89 |
| 4.1 Il cinema di Masumura Yasuzō | 90 |
| 4.1.1 Masumura e Tanizaki | 93 |
| 4.1.2 Una particolare idea di cinema | 95 |
| 4.2 <i>Manji</i> : la trama | 98 |
| 4.3 Analisi del film | 99 |
| 4.3.1 Il titolo | 100 |
| 4.3.2 La lingua | 100 |
| 4.3.3 La figura del <i>sensei</i> | 101 |
| 4.3.4 Erotismo e sostrato religioso | 102 |
| 4.3.5 La morte | 103 |
| 4.3.6 Donne forti e uomini deboli | 104 |
| 4.3.7 La tecnica narrativa e cinematografica | 106 |
| 4.4 Analisi delle relazioni e dei personaggi | 109 |
| 4.5 <i>Manji</i> : la trasposizione perfetta? | 113 |
| | |
| Conclusion | 117 |
| | |
| Bibliografia e Sitografia | 121 |
| | |
| Indice delle figure | 133 |
| | |
| Glossario | 134 |

Introduzione

Il legame tra la letteratura e il cinema è sempre stato tanto forte quanto contraddittorio sin dagli albori della settima arte. Quest'ultima ha spesso preso spunto dalle opere letterarie per trasportarle sul grande schermo, rischiando però sempre di essere criticata e giudicata inferiore rispetto all'arte scritta, più antica e autorevole. In particolar modo, nel caso di un film tratto da un romanzo o da una pièce teatrale, il giudizio sul prodotto cinematografico è spesso severo, soprattutto riguardo al tema della "fedeltà" all'opera da cui ha tratto ispirazione. Il dibattito su quanto un film possa riprodurre fedelmente un'opera scritta è lungo quanto la storia del cinema stessa e non ha ancora trovato una risposta definitiva. I pareri, ovviamente, sono discordi in quanto non si può considerare un adattamento cinematografico solo in base alla sua capacità di trasportare temi, personaggi e situazioni dell'opera originale. In fin dei conti, trasposizione o meno, rimane innanzitutto un film, pertanto la fedeltà può essere considerata uno degli elementi da valutare per definirne la qualità e il successo, ma di certo non l'unico.

Già dai primi, brevissimi filmati proiettati in Giappone a partire dal 1897 quando furono introdotti simultaneamente il cinematografo dei Fratelli Lumière e il Vitascope di Edison, il cinema diventò una parte essenziale della vita moderna del paese. Oltre all'ispirazione letteraria di molti film, un altro elemento lega il cinema alla letteratura: il fascino che la settima arte esercitò su alcuni dei grandi scrittori del tempo. Molti tra loro vi si dedicarono attivamente entrando a far parte nell'industria cinematografica come sceneggiatori o "consulenti letterari". Altri, come per esempio Akutagawa Ryūnosuke,¹ esaltarono le caratteristiche di questa arte nascente elogiandola nelle proprie opere:

Avevo probabilmente cinque o sei anni quando ho visto per la prima volta un film. Ero andato con mio padre, se ricordo bene, a vedere questa meravigliosa novità al Nishuro a Okawabata. I film non venivano proiettati sul grande schermo come adesso. Le dimensioni dell'immagine erano piuttosto ridotte, un metro e venti per

¹ Secondo l'uso giapponese, il cognome precede il nome; al contrario, i nomi occidentali seguono l'uso consueto nome-cognome.

un metro e ottanta circa. E poi non c'era una vera e propria storia e nemmeno erano complessi come i film d'oggi.²

Come si evince dalle parole di un affascinato giovane Akutagawa, nonostante l'arretratezza dei primi filmati, il cinema colpì un'intera generazione che rimase affascinata dalle sue meraviglie.

In questo lavoro verrà analizzata un'opera letteraria, il romanzo dello scrittore giapponese Tanizaki Jun'ichirō *Manji* (『卍』, *La croce buddista*). È la storia di un *affaire* tra una ricca donna di Ōsaka e una sua compagna dell'istituto d'arte. Tuttavia, dietro l'apparente semplicità della storia dell'amore saffico e della passione che nasce tra le due donne, c'è un mondo ben più profondo e oscuro. Nell'opera vi sono simbolismi religiosi insiti nelle basi stesse su cui si fonda l'intreccio, riferimenti a temi delicati quali la morte e il suicidio e una massiccia dose di erotismo, inganni e perversioni, che nelle opere dell'autore non mancano mai. Come molte altre delle sue creazioni, questa storia di intrighi e passioni ha ispirato diversi adattamenti cinematografici. In questo lavoro ne verranno analizzati due: il primo è *Interno Berlinese*, il libero adattamento del 1985 della regista italiana Liliana Cavani; il secondo è l'omonimo film del 1964, *Manji* (『卍』, *La croce buddista*, distribuito in Italia con il titolo *La casa degli amori particolari*), del noto regista giapponese Masumura Yasuzō. Lo scopo è di paragonare i due lungometraggi all'opera originale per evidenziarne i tratti in comune e le differenze, in modo particolare le modalità attraverso cui due registi provenienti da culture diverse hanno saputo trasporre a modo proprio la stessa storia.

Il lavoro si suddividerà in quattro capitoli. Nel primo si analizzerà l'opera letteraria in tutte le sue sfaccettature, partendo dalla trama per arrivare alle caratteristiche principali e ai temi più importanti, senza tralasciare un'approfondita analisi dei vari personaggi e delle loro peculiarità. Il secondo capitolo sarà dedicato al rapporto spesso conflittuale tra letteratura e cinema, alla relazione che legava lo stesso Tanizaki alla settima arte e al ruolo attivo che lo scrittore assunse nell'industria cinematografica. Inoltre, sarà affrontato il cosiddetto concetto di "fedeltà" di un film al libro da cui trae ispirazione. I capitoli terzo e quarto, infine, saranno dedicati

² AKUTAGAWA Ryūnosuke, *Tsuyoku* (1926), citato in NOVIELLI, Maria Roberta, SCROLAVEZZA, Paola, *Lo schermo scritto: letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012, p. 23-24.

rispettivamente all'analisi dei due film sopra citati: si partirà con l'analizzare il background dei due registi per poi soffermarsi nello specifico sulle due trasposizioni, partendo dalla trama e procedendo, come per il romanzo, nell'analisi di caratteristiche, temi, e personaggi, ovviamente evidenziando similitudini e differenze con l'opera letteraria.

Questo lavoro non si pone lo scopo di porre in risalto una delle due trasposizioni rispetto all'altra, né tantomeno di elevare la letteratura ad arte superiore rispetto al cinema, o viceversa. L'idea è di presentare la stessa storia e analizzare come venga narrata non solo attraverso due mezzi comunicativi molto diversi tra loro, il romanzo e il film, ma anche da punti di vista differenti e lontani a livello geografico, culturale, temporale e storico. Il background culturale e artistico di Tanizaki, Masumura e della Cavani è diverso, come differisce anche il contesto in cui la storia è stata ambientata e presentata al pubblico. Alcuni degli elementi originali, insiti non solo nella storia, ma nella cultura giapponese stessa e nella personalissima visione artistica ed estetica dello scrittore, possono perdersi nelle due trasposizioni o esser lasciati troppo in sospeso per permettere al pubblico di comprenderli. Come hanno affrontato i due registi il tema dell'amore lesbico e quello della morte? Come hanno reso la rete di inganni e bugie, l'atmosfera soffocante di sospetto attraverso un mezzo comunicativo diverso? Come hanno preso vita i vivaci personaggi di Tanizaki? A queste e altre domande si cercherà di dare risposta nelle pagine successive.

Andare al cinema è per me come andare a comperare un bel sogno. Ci vado in compagnia di una donna perché desidero farla vivere nel sogno.³

³ TANIZAKI Jun'ichirō, *Ave Maria*, in *I piedi di Fumiko. Ave Maria*, trad. italiana di Bienati L. e Campagnol L., Venezia, Marsilio, 1995, p. 88, citato in NOVIELLI, SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 23.

CAPITOLO UNO

L'opera letteraria: il vortice di passione e intrighi di *Manji*

«Noi non siamo prigioniere delle convenzioni come te. Non hai mai trovato bello il nudo di un'attrice cinematografica, non hai mai provato per lei una viva ammirazione? In quei momenti mi sento incantata e, non so perché, persino felice e contenta di vivere, e alla fine mi spuntano le lacrime, proprio come se guardassi un bel paesaggio. Ma tanto è inutile spiegarlo a chi non sa percepire la “bellezza”.»

«Che c'entra la bellezza? Questa è solo perversione sessuale!»

«Come sei antiquato!»

«Non dire scemenze! Leggi in continuazione insulsi romanzetti d'amore: sei drogata di letteratura.»¹

Quando comparve per la prima volta sulle pagine di una rivista letteraria, *Manji* fece non poco scalpore sia tra la critica sia tra il pubblico di lettori. Anche attraverso il breve scambio di battute sopra riportato, appaiono chiari ai fedeli lettori di Tanizaki i consueti elementi dell'opera e dello stile dell'autore, presenti nel romanzo. Da un lato, la protagonista Sonoko che, al pari del suo creatore, elogia un ideale di bellezza supremo, che va al di là di ogni altro principio o virtù. Dall'altro, suo marito il quale cerca di riportarla alla realtà, accusandola di rifugiarsi in mondi alternativi irreali e depravati, fomentati dalla letteratura, posizione non molto distante da quella dei critici dell'autore.

Da sempre etichettato come *shisō no nai sakka*,² uno “scrittore senza spessore intellettuale”, Tanizaki Jun'ichirō non si smentì con la pubblicazione di quest'opera dal fascino spudorato. Tuttavia, lungi dall'essere anti intellettuale Tanizaki semplicemente disprezzava, o non comprendeva, la figura dello scrittore sofferente che si fa voce della “coscienza del popolo giapponese” narrando problematiche ed eventi di tutti i giorni.³ A questo, l'autore preferiva di gran lunga scrivere dei piaceri più torbidi dell'animo

¹ TANIZAKI Jun'ichirō, *La croce buddista [Manji]*, trad. italiana di Origlia Lydia, Guanda, Parma, 1999, p. 39.

² BOSCARO, Adriana, “Il grande vecchio” in Tanizaki Jun'ichirō, *Opere*, Milano, Bompiani, 1988, p. XXXIV.

³ KEENE, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era – Fiction*, Vol. 3, Columbia University Press, 1998, p.738.

umano, di storie ricche di “mystery, exoticism and a heavy dose of eroticism”.⁴ Come dichiarò infatti:

I am sure that truthful stories are also valid, but in recent years I have come to prefer the devious to the straightforward and the noxious to the innocuous; and I like complicated things that are embellished with maximum intricacy.⁵

Egli sosteneva che tutto “ciò che non è una menzogna, non è interessante”⁶ e *Manji* è la perfetta rappresentazione di questa concezione. In un’epoca in cui la censura limitava la libertà di parola, Tanizaki non cedette alle pressioni e continuò a scrivere alla consueta maniera,⁷ mostrando quasi un temperamento asociale e indifferente ai grandi avvenimenti intorno a lui e sfidando il potere politico con uno stile che esprime ipersensibilità e temi impudenti quali l’amore omosessuale e le gelosie, rivalità e morti che ne conseguono.⁸

1.1 *Manji*: la trama

La storia narra dell’*affaire* lesbico tra le due protagoniste Kakiuchi Sonoko e Tokumitsu Mitsuko, partito da un pettegolezzo diffuso presso l’accademia d’arte frequentata da entrambe, ancor prima che le dirette interessate si rivolgessero la parola. L’origine delle malelingue è un dipinto: Sonoko, intenta a dipingere la divinità buddhista Kannon,⁹ non si rende conto di aver inconsciamente utilizzato il viso di Mitsuko come modello. Quello che era solo un pettegolezzo infondato diviene realtà quando Sonoko invita Mitsuko a casa sua, nella sua stanza da letto e, per terminare il dipinto, le chiede di posare nuda per lei. Da qui ha inizio la loro storia segreta, la quale poco a poco coinvolgerà altre persone nel suo vortice devastante di gelosie e inganni. La prima di queste è Watanuki Eijirō, il fidanzato che Mitsuko ha sempre avuto al suo

⁴ SEAMAN, Amanda C., *Bodies of evidence: women, society, and detective fiction in 1990s Japan*, University of Hawaii Press, 2004, p. 4.

⁵ Citato in HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, “Tanizaki’s Art of Storytelling” in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, p.101.

⁶ 「うそのことでないと、おもしろくない」, *Tanizaki Jun’ichirō zenshū* (d’ora in avanti abbreviato in *TJZ*) 『谷崎潤一郎全集』 (Raccolta completa delle opere di Tanizaki Jun’ichirō), vol. XX, p. 72, Citato in HIJYA-KIRSCHNEREIT, “Tanizaki’s Art...”, cit., p.

⁷ Tuttavia, nonostante l’atteggiamento conciliante di Tanizaki nei confronti della censura, le sue opere non si salvarono dall’opera di controllo delle pubblicazioni letterarie del periodo, subendo omissioni e revisioni. Cfr. BOSCARO, “Il grande vecchio”, cit., pp. XVII-XXIII.

⁸ SEAMAN, *Bodies of evidence...*, cit., p. 105.

⁹ Questa figura sarà analizzata nel dettaglio nel corso del capitolo.

fianco all'insaputa di Sonoko. Quest'ultima, dopo un iniziale rifiuto, cede nuovamente alle trame escogitate da Mitsuko e, fingendo di credere a una gravidanza inesistente, aiuta i due fidanzati a fuggire da una situazione di pericolo. In seguito, la relazione passa da tre a quattro elementi quando subentra anche il marito di Sonoko, l'avvocato Kakiuchi Kōtarō, il quale nonostante i continui sospetti fino ad allora non aveva ceduto all'idea che sua moglie potesse tradirlo con un'altra donna. Tuttavia, davanti all'evidenza inconfutabile, decide di unirsi al già complicato rapporto. Da qui al tragico finale il passo è breve: escluso Watanuki dai suoi intrighi grazie all'aiuto dell'avvocato, Mitsuko convince Sonoko e Kōtarō a suggellare con un ultimo, plateale gesto la loro insolita relazione. Sopraffatti dalla vergogna conseguita allo smascheramento dei loro segreti, ormai di dominio pubblico a causa di un articolo, i tre decidono di suicidarsi prendendo una dose letale di sonnifero. Tuttavia, le trame ordite da Mitsuko non sono finite: Sonoko si risveglia dal suo sonno per accorgersi di esser stata ingannata dall'amata un'ultima volta e di essere l'unica sopravvissuta della sua intricata storia, che decide di narrare a una misteriosa figura da lei chiamata *sensei*¹⁰ in una lunga e quasi ininterrotta confessione-flashback.

1.2 Analisi critica dell'opera: caratteristiche

1.2.1 La lingua

Come già accennato, *Manji* fu inizialmente pubblicato in forma seriale sulla rivista letteraria *Kaizō* dal 1928 al 1930.¹¹ Solo in un secondo momento l'autore, apportando alcune modifiche, decise di pubblicarlo sotto forma di volume unico. Per alcuni questo romanzo, insieme a *Tade kuu mushi* (『蓼喰う蟲』, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, 1928-29) scritto da Tanizaki nello stesso periodo sempre in forma seriale, rappresenta l'emblema del cosiddetto *Nihon he no kaiki* (日本への回帰), il “ritorno al Giappone”, e il definitivo distacco dell'autore dal modernismo e dall'occidentalismo, temi fondamentali del suo primo periodo.¹² Uno degli elementi che sostiene questa teoria è la decisione dell'autore di ambientare entrambi i romanzi nello Hanshin, una

¹⁰ Termine utilizzato come appellativo per persone che hanno acquisito un elevato livello di esperienza o conoscenza. Più avanti si riaffronterà la questione riguardante questa figura e la scelta di lasciare la parola in trascrizione all'interno dell'elaborato.

¹¹ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 757.

¹² Ibidem.

regione situata tra Ōsaka e Kōbe. In aggiunta, un'altra scelta operata da Tanizaki pone *Manji* su un altro livello rispetto alle opere precedenti: quella di scrivere in dialetto, per la precisione quello di Ōsaka. Capricciose, egoiste, autoritarie e arroganti con i loro sottoposti, pacchiane nei gusti e appariscenti nell'ostentare la loro ricchezza e superiorità, le due protagoniste, Sonoko e Mitsuko, sono esponenti della classe benestante della città e mostrano una sorta di ricercatezza che, nella sua esagerazione, a tratti scade nel ridicolo.¹³ La scelta di questa lingua, pertanto, non solo pone la storia in uno specifico spazio territoriale, ma la rende se possibile ancor più verosimile, adattandosi alla perfezione ai personaggi creati.¹⁴ La variante dialettale non è qui utilizzata per ambientare le vicende nel passato come in altri romanzi, ovviamente, ma piuttosto per radicare la narrazione in un contesto tutto giapponese.¹⁵ Tuttavia, le due donne – in particolare Sonoko – non parlano il dialetto tradizionale ma quella che la studiosa originaria di Ōsaka Kōno Taeko definisce una “strana, elegante ed esotica variante dialettale”; scelta particolare, aggiunge la studiosa, per uno scrittore nativo di Tōkyō.¹⁶ Come Tanizaki stesso ammise, infatti:

Sebbene sia nato originariamente a Tōkyō, ho stabilito la mia residenza a Okamoto, nel distretto di Hanshin. A lungo affascinato dai toni mellifluidi della parlata del Kansai, proveniente dalle labbra cremisi delle donne della regione, ho voluto provare a scrivere una storia in cui sia la parte del dialogo, sia quella della narrazione, fossero rese nel dialetto di Ōsaka. Così, assunte due laureate dell'Istituto Femminile della città di Ōsaka come assistenti per il dialetto, impegnai poco più di un anno per completare il mio lavoro.¹⁷

Grazie all'aiuto delle due studiose, infatti, Tanizaki riuscì a riprodurre la tipica parlata delle donne appartenenti alle ricche famiglie di mercanti della città, influenzata dall'inglese e dai toni sensuali del Teatro *Takarazuka*.¹⁸ Tuttavia, la decisione di utilizzare il dialetto non fu così netta come si potrebbe credere. I primi capitoli del

¹³ ITO Ken K., *Visions of desire: Tanizaki's fictional worlds*, Stanford University Press, 199, p.116.

¹⁴ In questo modo l'autore poté anche difendersi dall'accusa di essersi ispirato a un'opera letteraria francese e di aver creato un mero adattamento.

Cfr. KEENE, *Dawn to the West...*, cit., pp. 757-8.

¹⁵ PELUSO, Alessandra, "Tanizaki tra letteratura e cinema. Dalla Croce Buddista di Ōsaka alla Svastica di Berlino.", *Il Giappone*, 39, 1999, p. 138.

¹⁶ Kōno Taeko 河野 多恵子, ŌKUBO Norio 大久保 典夫, “Manji: josei dōseiai no oku ni aru mono” 「卍 (まんじ): 女性同性愛の奥にあるもの (Cosa si cela dietro l'omosessualità femminile), *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 (Letteratura giapponese: interpretazione e critica), vol. LVII, n. 2 第 57 卷 2, Tōkyō 東京, Sibundo 至文堂 編, Febbraio 1992, p. 74.

¹⁷ *TJZ*, vol. XXIII, p. 137. Citato in PELUSO, "Tanizaki...", cit., pp. 138-9.

¹⁸ Forma di teatro eseguito da sole donne.

romanzo furono pubblicati utilizzando il giapponese standard: l'introduzione della variante dialettale procedette gradualmente durante la pubblicazione seriale sulla rivista, andando di pari passo con l'intensificarsi del tema dell'*affaire* lesbico, in quanto, per utilizzare le parole di Praz, "ideale esotico e ideale erotico vanno di pari passo [...] [e] l'esotismo è solitamente una proiezione fantastica di un bisogno sessuale".¹⁹ Lo stile fu reso omogeneo solo dopo la pubblicazione dell'opera sotto forma di libro. Sfortunatamente, sottigliezze quali l'intensa femminilità e la forte esoticità della parlata di Sonoko si perdono in traduzione, essendo quasi impossibili da replicare in un'altra lingua, e il lettore straniero, sebbene guidato dalla voce della protagonista attraverso tutta la vicenda, non può goderne. I rari casi in cui questa voce è interrotta e il giapponese standard torna sulle pagine del romanzo corrispondono alle cosiddette "note dell'autore", interventi del *sensei* aggiunti a posteriori al momento della trascrizione: commenti, dettagliate descrizioni dei documenti "allegati" dallo stesso *sensei* – ad esempio le lettere d'amore scambiate tra le due donne – e informazioni che, a suo parere, aiuterebbero un lettore esterno a comprendere meglio la vicenda.²⁰

1.2.2 Il *sensei*

A questo proposito, vale la pena spendere qualche parola per analizzare questa figura misteriosa e piuttosto problematica. In primo luogo, non si sa di preciso chi sia questo *sensei*:²¹ non viene presentato in alcun modo al lettore, il quale si accorge della sua presenza solo quando Sonoko gli si rivolge direttamente nel narrare la sua storia – facendo sembrare il tutto quasi un dialogo, più che un monologo – e quando egli stesso "irrompe" nel racconto con una delle sue note. Grazie al suo lavoro, la storia delle due donne non solo può essere raccontata da chi l'ha vissuta realmente e non finire nel dimenticatoio, ma acquisisce una sorta di autorevolezza e autenticità. Tuttavia, questa

¹⁹ PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1986, p. 172., Citato in PELUSO, "Tanizaki...", cit., p. 139.

²⁰ ITO, *Visions of desire...*, cit., pp. 118-121.

²¹ Si intuisce dalle prime parole di Sonoko che egli l'abbia già consigliata e aiutata in passato per un'altra spinosa vicenda che coinvolgeva un uomo, pertanto alcuni hanno supposto che possa essere una sorta di psichiatra. Sebbene nella versione italiana venga tradotto "maestro", il diverso uso che si fa in italiano e in giapponese dei due termini ha influenzato la decisione di lasciare la parola originale, in trascrizione. La protagonista, confessando di aver pensato di suo pugno la storia per poi sottoporla al giudizio del *sensei*, lascia supporre che questi sia un docente o un esperto di letteratura, tanto più perché ella alla fine rinuncia e si affida alle sue mani, più esperte delle proprie, per mettere la sua vicenda per iscritto. Nella traduzione inglese di Hibbett, inoltre, anche se Sonoko si rivolge a questa figura direttamente, senza utilizzare alcun appellativo, lascia intendere che questi sia uno scrittore "busy [...] with [his] own writing".

nebbiosa figura che potremmo definire un “non-personaggio”, il quale dovrebbe essere un semplice e invisibile trascrittore ma che in realtà si fa sentire più del dovuto, pone un altro quesito, e cioè se la sua identità corrisponda o meno allo stesso Tanizaki. La parola utilizzata nel testo originale per “note dell’autore” è *sakushachū* (作者註), laddove i primi due ideogrammi, *sakusha*, si traducono letteralmente “autore” ma hanno al loro interno quella connotazione di “creazione originale” data dal primo carattere che ha per l’appunto il significato di “creare, produrre”; pertanto, se il *sensei* si riferisce a sé stesso con questo termine, pone il dubbio che la storia non sia la mera trascrizione del racconto della Signora Kakiuchi, bensì una sua opera originale e che quest’ultima sia un personaggio creato dalla sua immaginazione, rendendo tutta la vicenda un enorme e fumoso paradosso.²² Se Tanizaki avesse voluto evitare questa confusione, avrebbe potuto utilizzare altre parole per “autore” e ciò dimostrerebbe, secondo alcuni, che questa scelta sia del tutto volontaria e che i commenti del *sensei* siano effettivamente pensieri dello stesso scrittore sulla sua opera e sui suoi personaggi, nonché uno dei tanti mezzi utilizzati per mettere in discussione, paradossalmente, le basi su cui si fonda tutta la finzione del romanzo.

1.2.3 Verità e finzione

Questo porta a un’altra caratteristica dell’opera: il costante spostarsi della linea che separa verità e menzogna. È stata già accennata la passione dell’autore per le trame complesse e ricche falsità e, come ci fa notare Ito,²³ Tanizaki utilizza diversi elementi d’inaffidabilità narrativa per raccontare questa storia di malintesi e manipolazioni. Tra questi, si può citare innanzitutto l’appellativo di “vedova” attribuito dal *sensei* a Sonoko, il quale anticipa sin dal principio il finale, in altre parole la morte dell’avvocato e la sopravvivenza della donna. Allo stesso modo, la scelta di presentare il romanzo sottoforma di un lunghissimo flashback raccontato in prima persona dalla protagonista, oltre a complicare il tutto grazie alla presenza di ulteriori flashback antecedenti all’interno di quello più lungo costituito dal racconto stesso,²⁴ crea diversi “livelli temporali”: il passato in cui si è svolta la storia, il presente di Sonoko, ossia il momento

²² ITO, *Visions of desire...*, cit., p. 123.

²³ ITO, *Visions of desire...*, cit., pp. 130-2.

²⁴ Ad esempio la storia con l’uomo misterioso che Sonoko presenta nelle prime righe del romanzo o l’incontro tra Watanuki e Mitsuko.

in cui la narra al *sensei* e il presente di quest'ultimo, il momento in cui la trascrive aggiungendo i suoi interventi. Contrariamente a come ci si potrebbe aspettare da un racconto trascritto da un personaggio estraneo ai fatti, la storia non è narrata in maniera distaccata attraverso un narratore onnisciente. Al contrario, il lettore vive la vicenda attraverso gli occhi di Sonoko, in un flusso di coscienza che ricorda quasi quello della Molly Bloom di Joyce, venendo a conoscenza dei fatti nello stesso modo in cui l'ha fatto la protagonista, cadendo negli stessi inganni e rimanendo deluso o scioccato insieme a lei la quale però, narrando a posteriori, sa già l'esito degli eventi e si diverte a giocare con coloro i quali conoscono la vicenda per la prima volta.²⁵ Tuttavia, sebbene il lettore sia messo in guardia sulla veridicità delle sue parole dalla stessa narratrice, è spinto in ogni caso a fidarsi di lei poiché unica fonte di notizie. Maestro nel confondere le idee del lettore, nell'essere convincente e rinnegarsi dopo poche righe, velando tutto di una pungente ironia, Tanizaki amava lasciare spazio al suo lettore per spaziare con l'immaginazione, per scegliere la conclusione a suo parere più idonea ed entrare quasi a far parte delle opere come uno dei personaggi.²⁶ Leggendo sempre dei nuovi inganni e complotti dei quattro protagonisti, chi legge si chiede costantemente quale tranello lo aspetti, ma per quanto tenti di scoprirlo sarà nuovamente ingannato dall'autore e dai suoi personaggi, i quali lo trascinano in un mondo in cui verità e menzogna cessano di avere importanza, diventando così complice consapevole del raggiro. Per dirlo con le parole di Sonoko:

Avevo capito che quanto succedeva era soltanto una farsa. Ad essere sincera, me n'ero accorta già da prima, ma fingevo di non aver capito e Mitsuko, pur avendo intuito che fingevo, aveva continuato imperterrita la sua commedia. Perciò ci ingannavamo a vicenda.²⁷

²⁵ Velando la sua storia di sarcasmo e affidandosi a una narratrice "inaffidabile" l'autore lancia una stoccata maliziosa ai suoi colleghi naturalisti e interpreti dello *shishōsetsu* (私小説) il "romanzo confessionale" o "romanzo dell'io".

Cfr. HIBBETT, Howard, "Comic Mischief", in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, p.158.

²⁶ BOSCARO, "Il grande vecchio"..., cit., p. XVI.

²⁷ TANIZAKI, *La croce buddista*, cit., p.66.

1.2.4 Il titolo

In giapponese *manji* 卍 è la croce gammata con le braccia piegate in senso antiorario a formare angoli retti, simbolo buddhista dell'equilibrio degli opposti, dell'amore e dell'infinita compassione. Tuttavia, insiti nel titolo e nella sua immediatezza visiva ci sono significati nascosti che vanno oltre l'evidente simbolismo religioso – presente in tutto il romanzo e che sarà affrontato nel dettaglio più avanti. A questo proposito, possono essere d'aiuto i termini inglesi con cui vari studiosi hanno deciso di rendere il titolo originale: *whirlpool*, “vortice”, o il più noto *quicksand*, letteralmente “sabbie mobili”. In effetti questi termini, soprattutto il primo, sono stati utilizzati spesso per riferirsi al romanzo, definito “Tanizaki’s most contrived work”²⁸ ed entrambi, sebbene distanti dalla traduzione letterale della parola giapponese,²⁹ rendono perfettamente l'immagine del turbine di passione, ossessione e inganno che trascina i protagonisti verso il tragico finale.³⁰ Non solo, ma la scelta narrativa operata dall'autore fa sì che lo stesso evento venga presentato più volte da punti di vista diversi, ripetendosi in ciclo come in un vortice, per l'appunto: ad esempio, il pettegolezzo diffuso nella scuola d'arte e origine del moto devastante, ci viene inizialmente presentato come conseguenza di un'osservazione fatta dal preside dell'accademia, solo per scoprire poi che questi era stato pagato dalla stessa Mitsuko per mettere in giro la voce e sganciarla da un matrimonio combinato indesiderato.³¹ Parallelamente a questa interpretazione c'è quella, condivisa da molti, secondo cui le quattro braccia della croce, ognuna rivolta in direzione diversa, rappresentino i quattro personaggi principali: Sonoko, Mitsuko, Watanuki e Kōtarō, uniti solamente dall'ossessione per il corpo femminile, nello specifico quello di Mitsuko.³²

²⁸ SEIDENSTICKER, Edward, "Tanizaki Jun'ichirō, 1886-1965." *Monumenta Nipponica*, 21, no. 3/4, 1966, p. 261.

²⁹ La traduzione italiana scelta da Origlia, “La croce buddista”, rimane la più fedele all'originale in quanto letterale e mantiene indubbiamente il simbolismo religioso (seppur di più difficile comprensione al lettore italiano, il quale è più distante dalla religione buddhista di quello giapponese), tuttavia non trasmette i messaggi secondari del titolo originale evocati dai termini inglesi sopra citati.

³⁰ NOVIELLI, Maria Roberta, "Translating Imaginary into Images: Manji", in Bienati, Luisa; Ruperti, Bonaventura (a cura di) *The Grand Old Man and the Great Tradition: Essays on Tanizaki Jun'ichirō in Honor of Adriana Boscaro*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 2009, p. 126.

³¹ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 758.

³² NOVIELLI, "Translating...", cit., p. 126.

1.3 Analisi critica dell'opera: temi

1.3.1 Occidente e Oriente, Kantō e Kansai

Sebbene possa sembrare che l'amore tra le due donne sia il tema principale del romanzo, sarebbe riduttivo pensare che l'autore abbia voluto realizzare quest'opera formalmente perfetta solo al fine di narrare la storia delle due amanti la quale è, di fatto, solo una facciata.³³ Come fa notare Peluso, spesso nelle sue opere Tanizaki ci presenta temi attraverso delle dicotomie.³⁴ Ad esempio, quella già accennata tra Occidente e Oriente, e per estensione quella tra Kantō e Kansai, le due regioni in cui si trovano rispettivamente Tōkyō e Ōsaka. L'infatuazione di Tanizaki per l'Occidente inizia sin dalla gioventù, quando scopre che “as a modern Japanese, there were fierce artistic desires burning within me that could not be satisfied when I was surrounded by Japanese”.³⁵ Pertanto, come si evince anche da queste poche parole, l'ammirazione per questi ideali estetici provenienti delle lontane terre a ovest del mare è da sempre stata per l'autore in contrasto con la propria cultura, come una delle due metà di un unico concetto, espresso al meglio solo se messa in contrapposizione all'altra: i riferimenti a questo mondo lontano sono sempre bilanciati da quelli al proprio mondo culturale. Pertanto, quello che da molti viene visto come un imprevisto cambio di rotta non fu poi così improvviso: se è pur vero che dopo il Grande Terremoto del Kantō del 1923 Tanizaki si trasferì dal Kantō nella regione del Kansai, il cosiddetto “Ritorno al Giappone” era, in realtà, già in atto e la riscoperta delle radici della cultura tradizionale giapponese giaceva in un angolo della sua ispirazione in attesa di essere riportata alla luce.³⁶

Sono stato profondamente colpito dall'odierna Kyōto perché mi ricorda la città di Tōkyō dieci anni fa. Vecchi usi e costumi che non si trovano più a Tōkyō, cose dimenticate, sopravvivono ancora a Kyōto e attirano la nostra attenzione, anche quando non le stiamo cercando.³⁷

³³ ŌKUBO, “Manji: josei...”, cit., p. 75.

³⁴ PELUSO, “Tanizaki tra...”, cit., p. 141.

³⁵ *TJZ*, vol. III, p. 215, citato in KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p.744.

³⁶ A questo proposito, alcuni ritengono che questo passaggio da occidentale a orientale sia di fatto più graduale e non segnato da un anno preciso, visione che evita di falsare la continuità delle tematiche affrontate dall'autore che, pur alternandosi e modificandosi, rimangono più o meno costanti.

Cfr. BOSCARO, “Il grande vecchio”..., cit., pp. XII-XIII.

³⁷ *TJZ*, vol. XXII, p. 182-3, citato in PELUSO, “Tanizaki tra...”, cit., p. 140.

Come già accennato, *Manji* è considerato da molti critici uno dei due romanzi emblema di questo cambio di prospettiva e il contrasto tra Oriente e Occidente si traduce, nell'opera, innanzitutto nel contrasto tra Kansai e Kantō, più volte affrontato dall'autore anche in altri lavori. Il Kansai, il “vero Giappone”, per Tanizaki era un mondo idealizzato, soprattutto se messo in contrapposizione con il mondo moderno, freddo e distante dalla natura di Tōkyō.³⁸ Sebbene Tanizaki fosse un *edokko*, un “figlio di Tōkyō”, nato e cresciuto in questa città, sentiva una sorta di attaccamento nei confronti di Ōsaka. La delusione provata dal constatare che la capitale non fu devastata quanto pensasse dalla catastrofe si trasformò, pertanto, nella convinzione per cui le tradizioni del suo paese fossero più forti di quanto credesse, capaci di resistere alla natura e agli attacchi esterni della modernità e dell'Occidente, e quindi ricche di bellezza e degne di essere narrate.³⁹ Nel romanzo, la differenza tra Ōsaka e Tōkyō è rappresentata dalla distanza che separa Sonoko e il *sensei*, a partire dalla lingua per arrivare ai loro atteggiamenti diametralmente opposti. Com'è stato già osservato, quest'ultimo non solo usa il giapponese standard, ma non si preoccupa di velare i suoi commenti di una leggera ironia: quando descrive le lettere scambiate tra le due amanti non dimentica di analizzare nessun dettaglio, dalla carta utilizzata alla diversa calligrafia delle due donne, restando a tratti rapito dalla carica di erotismo e sensualità che emanavano, altre volte quasi disgustato dalla loro vistosa volgarità, molto distante dai suoi gusti da “uomo di Tōkyō”. Allo stesso modo, di tanto in tanto descrive l'atteggiamento di Sonoko, senza astenersi dall'aggiungere commenti personali:

Nota dell'autore: la vedova Kakiuchi, nonostante l'inusitata esperienza non mostrava quasi alcuna traccia di sofferenza: sia l'abbigliamento che l'atteggiamento erano vivaci e brillanti come l'anno precedente. Più che una vedova pareva una signorina, era la tipica giovane signora del Kansai.⁴⁰

Nonostante Sonoko e Mitsuko non cerchino un mondo alternativo nell'idealizzazione del lontano Occidente, come altri personaggi di Tanizaki, la

³⁸ Ancor più che in *Manji*, questo si percepisce in *In'ei raisan* (『陰翳礼讃』, *Libro d'ombra*, 1933) e *Sasameyuki* (『細雪』, *Neve sottile*, 1942).

Cfr. CHAMBERS, Anthony Hood, *The secret window: ideal worlds in Tanizaki's fiction*, Vol. 167. Harvard University, Asia Center, 1994, p. 87.

³⁹ MIURA Tokuhiko 三浦徳弘, “Tanizaki and the tradition”, in Ara Masato (a cura di) 荒正人編, *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū* 谷崎潤一郎研究 (Ricerche su Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Yagi Shoten 八木書店, 1972, pp. 643-4.

Cfr. KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 750-2.

⁴⁰ TANIZAKI, *La croce buddista*, cit., p. 10.

dicotomia Occidente - Oriente non si evince nel romanzo solo attraverso il contrasto tra Tōkyō e Ōsaka, ma anche nell'opposizione delle due personalità molto diverse delle due protagoniste femminili: come sarà approfondito in seguito, infatti, Sonoko rappresenta la tipica donna giapponese che indossa *kimono* mentre Mitsuko è tutt'altro che tradizionale, moderna e anticonformista con i suoi abiti e atteggiamenti occidentali. Non solo, i riferimenti all'Occidente sono presenti, anche se in scala minore, attraverso dei velati rimandi. Le due protagoniste vivono in una dimensione alternativa creata dai loro desideri, ma non è un caso che uno dei primi rapporti delle due amanti avvenga proprio nella stanza da letto in stile occidentale dei coniugi Kakiuchi, che un libro americano sui metodi contraccettivi e sull'aborto sia la prova attorno alla quale Mitsuko costruisce la sua finta gravidanza, o che il narcotico utilizzato per simulare il finto suicidio sia prodotto da una casa farmaceutica tedesca. Non solo, ma non sono rari i casi in cui le due donne, in particolare Sonoko, decidano di colorare i loro discorsi utilizzando parole in inglese, le quali spiccano all'interno della loro sensuale parlata dialettale giapponese come una macchia rossa su un foglio bianco.

1.3.2 Donna contro uomo

Un'altra delle dicotomie costanti dell'autore presente nel romanzo è quella tra donna forte e uomo debole. Le donne di Tanizaki sono dominatrici belle e crudeli, le quali rendono succube i propri partner e si nutrono della sofferenza di uomini vili, i quali provano quasi una gioia masochistica nell'essere inferiori alle loro amate e che, con la loro meschinità e perfidia, esaltano la sfolgorante bellezza delle protagonista in una mistione di amore, ammirazione e piacere carnale da una parte e dolore, crudeltà e umiliazione dall'altra.⁴¹ In queste categorie opposte ricadono perfettamente i personaggi di Watanuki e Mitsuko: il primo, spregevole e inetto, cospira contro la sua amata e non si fa scrupolo a usare ogni mezzo possibile per il suo guadagno; la seconda, sensuale e crudele, fa impazzire donne e uomini, irraggiungibile e da adorare come Kannon, alla quale viene paragonata. Nei romanzi di Tanizaki, pertanto, la vittoria della donna corrisponde a una distruzione totale dell'uomo, più emotiva e psicologica che prettamente fisica – anche se non è da sottovalutare la forte componente carnale, e

⁴¹ CICCARELLA, Emanuele, "L'estetica empirica di Tanizaki Jun'Ichirō." *Il Giappone*, 32, 1992, pp. 129-136.

nonostante inizialmente possa sembrare il contrario, alla fine di ogni sua storia il ciclo si ripete e la donna prende potere per imporsi sul suo rivale. La dominatrice tanizakiana ha modo di esercitare il suo potere anche grazie all'uomo masochista che glielo permette, il quale però nella maggior parte dei casi non ama la donna reale ma la figura idealizzata di quest'ultima, costruita dalla sua stessa fantasia.⁴²

1.3.3 La ricerca della bellezza

Questo conduce a un altro tema amato da Tanizaki: la costante e ossessiva ricerca della bellezza, esemplifica spesso dal corpo muliebre. Infatti:

Unico scopo dei personaggi delle sue opere è venerare la bellezza suprema di questo mondo incarnata dalle forme scultoree di un corpo femminile, immergersi nell'estasi della sensualità che quella bellezza sprigiona fino a perdervisi totalmente, sottomettendosi anima e corpo alla "divinità" prescelta.⁴³

Come si può facilmente notare, ancora una volta torna l'immagine della donna accostata a una sorta di essere divino, come accade per Mitsuko e Kannon. L'ideale della bellezza, infatti, era quasi una religione per l'autore,⁴⁴ e la sua ricerca compulsiva il fine ultimo dell'esistenza: l'arte veniva prima della vita stessa e trovava la sua perfetta realizzazione nel corpo sinuoso di una crudele donna. Bellezza e distruzione, pertanto, andavano di pari passo per lo scrittore e Mitsuko, fatale nel suo fascino, rappresenta l'incarnazione perfetta di questo ideale.

1.3.4 Le donne di Tanizaki

Come risulta evidente, la donna è il centro attorno al quale ruota tutta l'opera e l'estetica di Tanizaki. Pertanto, non deve meravigliare che una delle più famose dicotomie dell'autore, forse la più inconciliabile, ruota tutta attorno alla figura femminile. Tuttavia, la critica non è unanime a questo proposito. Ad esempio, Hibbett individua due tipologie generali in cui tutte le donne tanizakiane, bene o male, ricadono: la "squisita e alquanto spettrale" donna tradizionale giapponese e la moderna e sensuale

⁴² BOSCARO, "Il grande vecchio"..., cit., p. XXIV.

⁴³ CICCARELLA, "L'estetica empirica...", cit., p. 130.

⁴⁴ La venerazione del corpo femminile alla stregua di una religione e la ricerca costante della bellezza sono entrambi ideali che il giovane Jun'ichirō apprese dal nonno, Tanizaki Kyūemon.

bellezza contaminata dall'esotismo occidentale.⁴⁵ Inoltre, c'è un nutrito gruppo di critici, sia giapponesi sia occidentali, i quali ritengono che questa dicotomia possa essere rappresentata da due figure diametralmente opposte: la madonna, madre pura e compassionevole, e la puttana, spregevole e corrotta seduttrice.⁴⁶ Tuttavia, se è pur vero che la figura della Vergine Madre abbia influenzato Tanizaki per la stesura del suo *Ave Maria*,⁴⁷ e che alcuni dei *bodhisattva* a cui le sue protagoniste vengono spesso paragonate – si veda, per l'appunto, l'esempio di Mitsuko e Kannon – siano vicini all'immagine della Vergine Maria,⁴⁸ secondo alcuni questa visione è prettamente di stampo occidentale, eccessivamente influenzata dal cristianesimo, e poco si addice allo spirito di Tanizaki “scevro da implicazioni del tipo verginità uguale purezza, e per il quale divinità non vuol mai dire redenzione”.⁴⁹ Una teoria più coerente con la visione dell'autore fu proposta dallo scrittore Mishima Yukio, noto estimatore di Tanizaki, in un suo brillante saggio: suddivise le donne tanizakiane in due categorie, *jibo*, la “madre compassionevole” e Kishimojin, una leggendaria e demoniaca figura materna della tradizione buddhista.⁵⁰ Questo condurrebbe a un altro tema molto caro all'autore e cioè la figura della madre e la ricerca instancabile del suo ricordo, tematica che, sebbene non sarà approfondita in quanto assente nel romanzo preso in analisi in questo lavoro, non può essere non menzionata seppur di sfuggita.

Pertanto, sebbene la visione di Mishima, affondando le sue radici nella tradizione giapponese, proponga una comprensione più approfondita dell'universo femminile tanizakiano, manca di un elemento fondamentale: l'erotismo. Le donne per Tanizaki, per quanto possano assumere sembianze diverse e contrastanti, hanno sempre in sé una carica erotica più o meno forte, minima nel caso delle figure materne, estremamente forte nel caso delle voluttuose dominatrici, le quali però non scadono mai nel volgare e sono sempre esempi perfetti di quella bellezza che l'autore cercava in ogni cosa.⁵¹ Di conseguenza, com'è difficile far rientrare Tanizaki nelle consuete

⁴⁵ HIBBETT, Howard, “Tanizaki and the fatal woman”, in Ara Masato (a cura di) 荒正人編, *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū* 谷崎潤一郎研究 (*Ricerche su Tanizaki Jun'ichirō*), Tōkyō 東京, Yagi Shoten 八木書店, 1972, p. 652.

⁴⁶ MCCARTHY, Paul, “The Madonna and the Harlot: Images of Woman in Tanizaki”, *Japanese Journal of Religious Studies*, 9, 2-3, 1982, p. 235.

⁴⁷ Racconto breve del 1923.

⁴⁸ MCCARTHY, “The Madonna...”, cit., p.248.

⁴⁹ BOSCARO, “Il grande vecchio”..., cit., p. XXVIII.

⁵⁰ MCCARTHY, “The Madonna...”, cit., p.249.

⁵¹ Al contrario, ad esempio, di alcune delle “prostitute” di Baudelaire, al quale è stato spesso paragonato l'autore giapponese. (segue nota)

correnti letterarie le quali potrebbero ingabbiarlo in definizioni ed etichette che non descrivono a pieno il suo stile e la sua visione estetica, allo stesso modo una categorizzazione netta e precisa delle sue protagoniste femminili sembra altrettanto complicata da effettuare.

In *Manji*, si incontrano due figure molto diverse le quali, sebbene non ricadano nelle categorie di madre e puttana, in quanto entrambe peccatrici a modo loro, hanno sicuramente alcune delle caratteristiche delle donne sopra analizzate. Mitsuko, com'è stato già visto in relazione alla dicotomia uomo-donna, è un'esperta ingannatrice che gode nel sottomettere gli altri ai suoi desideri, sessuali e non. Sonoko, al contrario, sebbene altrettanto falsa, è totalmente persa nella sua attrazione verso Mitsuko e nella sua quasi venerazione, tanto da giustificarla fino alla fine nonostante tutto il male che le abbia causato. Sebbene dipinte con tonalità più tenui rispetto alle figure contrastanti delle tradizionali e sottomesse donne giapponesi e le occidentalizzate e ribelli *modern girl* dei suoi romanzi precedenti,⁵² le due donne di *Manji* ci propongono la stessa dicotomia, che ricade perfettamente nella suddivisione proposta da Hibbett: Sonoko richiama la “donna classica che indossa un *kimono*”, emblema un passato sfocato, e Mitsuko la sua controparte sensuale e distruttiva, moderna e che sfida la tradizione.⁵³

1.3.5 Il simbolismo religioso

Com'è stato più volte accennato in precedenza, sebbene la religione, nello specifico il buddhismo, non abbia rilevanza per l'effettivo sviluppo della trama, il simbolismo religioso permea quest'opera in tutte le sue parti. Partendo proprio dal titolo, che ora sarà preso in esame più nel dettaglio. Come già brevemente esposto, *manji* è la croce con le braccia di uguale lunghezza piegate nello stesso senso, orario o antiorario, altrimenti nota come svastica⁵⁴ o croce gammata.⁵⁵ Si pensa che l'origine di questo simbolo risalga alle civiltà dell'antica Mesopotamia, nell'odierno Iran, e che il suo

Cfr. MCCARTHY, “The Madonna...”, cit., pp. 249-53.

⁵² *Modan gāru* (モダンガール), “ragazze moderne” che, seguendo gli esempi dell'occidente, vogliono rompere il sistema di regole e tradizione del Giappone. Tipico esempio è la Naomi di *Chijin no ai* (『痴人の愛』, *L'amore di uno sciocco*, 1924) che ha dato vita a un vero e proprio movimento chiamato Naomismo, un misto di modernità, bellezza e diabolicità.

⁵³ NOVIELLI, “Translating...”, cit., p.

⁵⁴ La parola “svastica” deriva dal sanscrito e significa “che esiste da sé”.

⁵⁵ FREED, Stanley A.; FREED, Ruth S., “Swastika: A new symbolic interpretation”, *Ritual, symbolism and the native view*, vol. II, 66.1, Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 1980, p. 88-90.

diffondersi attraverso le migrazioni lo abbia portato in India, in Cina e in Tibet dove il buddhismo lo assimilò e lo utilizzò come emblema di buon augurio, trasmettendolo anche in Giappone quando questa religione vi approdò; parallelamente, esso arrivò in Grecia, dove fu ribattezzato *gammadion*,⁵⁶ fino a essere ritrovato persino nelle catacombe cristiane, in iscrizioni in cui era definito “simbolo della vita”.⁵⁷ In effetti, alcuni studiosi sostengono la teoria secondo cui la svastica sia uno dei simboli più antichi al mondo il cui significato originale è proprio quello di “fortuna propizia”.⁵⁸ Nelle varie religioni che l’hanno utilizzato, ha assunto una variegata gamma di significati: sole, luna; punti cardinali; eternità e infinito; fuoco, luce e acqua; unione dei sessi, fertilità, equilibrio degli opposti, amore e infinita compassione; nonché emblema di svariate divinità appartenenti ai pantheon più diversi.⁵⁹ Spesso era assimilato anche alla figura della donna e in alcune civiltà era utilizzato nelle cerimonie di nozze e nascita dei bambini, come negli antichi riti Hindu.⁶⁰

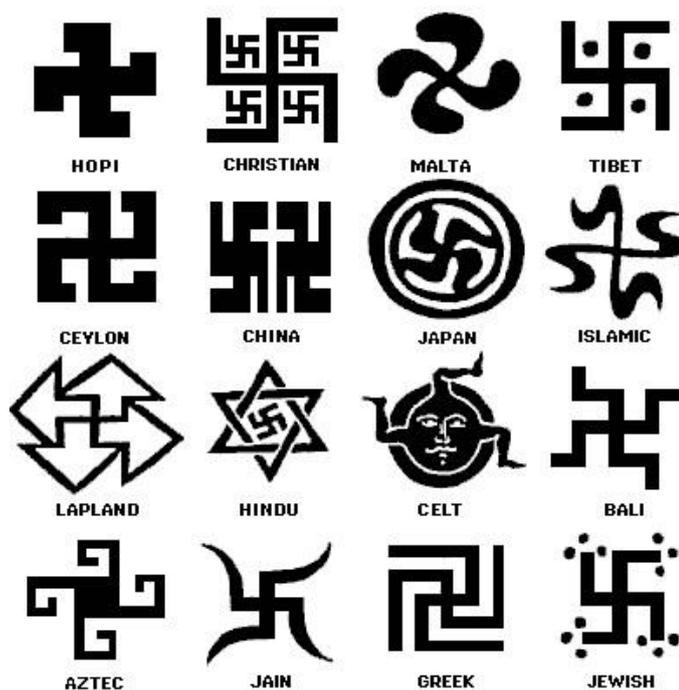


Figura 1. Rappresentazioni della svastica in diverse culture.

⁵⁶ Questa parola deriva dalla somiglianza della svastica a quattro lettere *gamma* dell’alfabeto greco (in maiuscolo: Γ) unite tra loro. Da qui proviene l’aggettivo “gammata” riferito a questo tipo di croce.

⁵⁷ PARKER, M. D.; THORTON, William. *The Swastika: A Prophetic Symbol*. The Open Court, 1907, pp. 540, 542.

⁵⁸ FREED, FREED, “Swastika: A new...”, cit., p. 87.

⁵⁹ FREED, FREED, “Swastika: A new...”, cit., p. 94.

⁶⁰ Ibidem.

A questo punto, la domanda sul perché Tanizaki abbia deciso di dare al suo romanzo questo titolo sorge spontanea, tuttavia non c'è risposta certa. Se è pur vero che i riferimenti al buddhismo sono evidenti e numerosi, non sembra esserci un legame preciso tra il significato della croce buddhista e i personaggi, le loro relazioni, la trama. Al contrario, questi ultimi se analizzati attentamente, sono in netto contrasto con alcuni dei significati attribuiti a questo simbolo. Se da una parte l'unione dei sessi può rimandare alla relazione tutta a sfondo sessuale da cui sono coinvolti e uniti i quattro protagonisti, non si può affermare che la storia di Mitsuko e dei suoi amanti sia un esempio di amore puro e infinita compassione. Allo stesso modo sembra essere debole il riferimento al matrimonio (poiché quello di Sonoko viene quasi desacralizzato nell'opera) o alla nascita (la presunta gravidanza di Mitsuko, la quale alla fine però si rivela inesistente). Pertanto, tra i tanti significati attribuiti a questo simbolo, sono due quelli che si possono ricollegare al romanzo: la figura centrale della donna e l'equilibrio degli opposti. Da una parte c'è Mitsuko, colei attorno alla quale ruota tutto il vortice di passioni e inganni. Dall'altra, ci sono i quattro personaggi i quali, con le loro personalità contrastanti, rappresentano come già accennato le quattro braccia della croce, legate le une alle altre in un forte legame distruttivo solo apparentemente indissolubile. Non appena l'equilibrio di questa instabile relazione è alterato con l'esclusione di Watanuki da parte di Mitsuko e degli altri due, infatti, l'armonia si perde e l'epilogo tragico risulta imminente e inevitabile. Paradossalmente, quando Sonoko si risveglia dal sonno che credeva mortale, riporta in asse il bilanciamento della croce la quale, con le due braccia rimaste di Mitsuko e Kōtarō unite nella morte per l'eternità, ritrova il suo equilibrio, escludendo però l'unica che forse aveva creduto sinceramente in quella complicata e alquanto anormale relazione.

Il secondo riferimento palese al buddhismo è ovviamente il paragone tra Mitsuko e Kannon. Nel Buddhismo giapponese Kannon 觀音 è la *bodhisattva*⁶¹ della grande compassione, equivalente dell'indiano Avalokiteśvara. Il nome giapponese, a volte trascritto come Kwannon, deriva in realtà dalla lettura cinese degli ideogrammi che lo compongono (in cinese letti *guānyīn*), e significa “colui/colei che vede e sente

⁶¹ Un *bodhisattva* (in giapponese *bosatsu*, 菩薩) è un essere che possiede l'essenza della *bodhi*, in altre parole ha raggiunto la l'illuminazione, e motivato da infinita compassione genera il *bodhicitta*, l'intenzione di raggiungere l'illuminazione, e quindi la salvezza, per tutti gli essere senzienti. Cfr. DAYAL, Har. *The bodhisattva doctrine in Buddhist Sanskrit literature*. Motilal Banarsidass Publ., 1999, p. 4.

tutto”.⁶² La sua figura, descritta in dettaglio nel Sutra del Loto,⁶³ non solo è una delle divinità buddhiste più famose in Giappone ma il suo culto è praticato in diverse sette e scuole della religione: la sua compassione è alla portata di tutti coloro che la invocano, in quanto “wherever there is a heart groping in the dark, Kannon will not fail to extend her embracing arms”.⁶⁴ Un elemento interessante è rappresentato dal fatto che in origine la figura di Avalokiteśvara sia rappresentata al maschile mentre quella di Kannon al femminile, sebbene nella dottrina buddhista il sesso del *bodhisattva* non sia rilevante ma per lo più riconducibile a differenze collegate esclusivamente alle rappresentazioni artistiche religiose. Secondo alcuni studiosi il cambio di sesso è dovuto a una certa confusione e commistione di elementi provenienti non solo da più religioni presenti nell’arcipelago giapponese ma anche da diverse sette all’interno dello stesso buddhismo: ad esempio, alcuni sostengono che la figura di Kannon sia spesso stata confusa con quella di Tārā, *bodhisattva* femminile del Buddhismo Tibetano; un’altra ipotesi è quella secondo cui l’idea della “compassione” sia più associabile a una figura femminile che maschile e, sebbene la tradizione giapponese abbia idealizzato alcune figure muliebri come portatrici di male, il fatto che Kannon sia una donna dimostrerebbe la concezione alla base del Buddhismo Mahayana secondo cui tutti gli esseri senzienti, senza distinzione di sesso, abbiano la capacità di illuminarsi.⁶⁵



Figura 2. Rappresentazione di Kannon.

⁶² GUMP, Steven, *Kannon: Figure of the Bodhisattva in Japanese Buddhism*, Corenll University Press, 1995, p. 5.

⁶³ In sanscrito *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra*.

⁶⁴ GUMP, *Kannon...*, cit., pag.6.

⁶⁵ GUMP, *Kannon...*, cit., pag.9-10.

Il fatto che Mitsuko sia associata a questa figura, emblema di amore e compassione, è volutamente contraddittorio. La protagonista di *Manji* non ha altre intenzioni se non l'appagamento dei propri desideri ed è disposta a sottomettere chiunque pur di raggiungere i suoi scopi, beandosi della loro venerazione nei suoi confronti. È ben lontana, pertanto, dall'immagine della divinità buddhista la quale rinuncia all'illuminazione pur di poter condurre tutti gli esseri senzienti a quella stessa condizione di beatitudine. Un altro elemento degno di nota si riscontra nella scena finale del suicidio. I tre personaggi si posizionano davanti al dipinto di "Mitsuko Kannon", come Sonoko stessa lo definisce, e nel posizionarsi sul letto della camera dei coniugi Kakiuchi, si dispongono in modo ben preciso: Mitsuko al centro, Sonoko e Kōtarō ai suoi lati, come i due *wakibotoke*, *bodhisattva* i quali solitamente nell'arte buddhista vengono raffigurati, in piedi o riverentemente in ginocchio, ai lati del Buddha.⁶⁶ Questa scena rappresenta la chiusura del cerchio, la conclusione della storia che trova la sua fine davanti al dipinto da cui era stata generata.

1.3.6 La morte

Proprio dalla scena finale, si può far partire un altro grande tema, rimasto sotteso per tutto il romanzo come un *fil rouge* che lega eventi e personaggi tra loro, e che ha nell'epilogo il suo esempio più importante: la morte, e in particolare il cosiddetto "doppio suicidio d'amore", lo *shinjū* 心中. Sebbene esistano diversi tipi di suicidio volontario in Giappone,⁶⁷ solitamente, quello a cui fa riferimento questo termine è l'atto

⁶⁶ Dalle parole di Sonoko si intuisce che questa definizione provenga dagli stessi coniugi che, sottomessi del tutto a Mitsuko, non disdegnano di esserle inferiori, se questo vuol dire poter essere al suo fianco.

⁶⁷ Solitamente in Giappone il suicidio è una conseguenza di una colpa da espiare, come nel caso del *seppuku* (切腹, detto anche *harakiri* 腹切り) – i termini sono equivalenti, la differenza è data unicamente dall'ordine inverso degli ideogrammi di cui sono composti), il suicidio rituale tipico dei *samurai* che prevedeva il taglio del ventre, luogo dove, secondo le credenze, risiede l'anima di un individuo. Altre volte è il senso di vergogna nei confronti della società che spinge a compiere il gesto, come nel caso dello *inseki jisatsu* (引責自殺), il suicidio dovuto a uno scandalo. Per quanto riguarda i doppi suicidi, inoltre, ne esistono diverse categorie oltre alla classica dei due amanti, detta anche *jōshi* (情死, letteralmente "morte per amore"): lo *oyako shinjū* (親子心中), l'omicidio-suicidio di uno o più genitori insieme ai figli, oppure il più recente *netto shinjū* (ネット心中), suicidio di gruppo organizzato grazie a internet.

Cfr. MAEDA Aya, "How suicide has been conceived in Japan and in the Western World: Hara-kiri, Martyrdom and Group Suicide" in Berendt, Erich A. (a cura di), *Facing Finality: Cognitive and cultural studies in death and dying*, Louisville, The Institute for Intercultural Communication, 2012, p.103.

Cfr. TAKAHASHI Yoshitomo; BERGER, Douglas. "Cultural dynamics and the unconscious in suicide in Japan", *Suicide and the Unconscious*, Northvale: Jason Aronson, 1996, p. 248-255.

Cfr. ROBERTSON, Jennifer. "Dying to Tell: Sexuality and Suicide in Imperial Japan." *Signs*, vol. 25, no. 1, 1999, pp. 14-15.

di due amanti che decidono di morire insieme perché i loro sentimenti (*ninjō*, 人情) sono in conflitto con i loro obblighi sociali (*giri*, 義理), pertanto l'unico modo di stare insieme è quello di morire, per poter vivere il loro amore nella vita che li aspetta dopo questa.⁶⁸ Utilizzando i caratteri di “cuore/mente” e “dentro”, la parola ha il significato intrinseco di “due cuori in uno” e sin dal diciassettesimo secolo questo gesto non solo è socialmente accettato e, diversamente da come potrebbe esser visto in un'ottica occidentale, non considerato un crimine di omicidio-suicidio, ma per di più tradizionalmente visto come dimostrazione di assoluta fedeltà degli amanti ed emblema del vero amore che accetta la morte pur di potersi realizzare.⁶⁹

Nella tradizione letteraria giapponese questa tematica è stata frequentemente trattata, in particolar modo nelle teatro: una delle opere più famose, infatti, è la pièce *Shinjū ten no Amijima* (『心中天網島』, *Doppio suicidio d'amore a Amijima*, 1721) di Chikamatsu Monzaemon, alla quale *Manji* è stato spesso paragonato. Le due opere in effetti presentano alcune somiglianze indiscutibili: il triangolo amoroso dei personaggi, il doppio suicidio, la relazione tra due donne e la narrazione dal punto di vista di un singolo personaggio.⁷⁰ Tuttavia, un elemento del tutto assente nell'opera di Tanizaki, soprattutto in *Manji*, è quello che è stato definito in precedenza *giri*: nei mondi di fantasia e irrazionalità creati dallo scrittore gli oneri sociali non sono mai menzionati e l'unico “obbligo” che i suoi personaggi sentono è nei confronti dei propri desideri, anche quelli più anormali e perversi. I doveri sociali si trasformano in dominazione e dipendenza psicologica e, se da una parte l'autore nasconde un velato richiamo alla tradizione letteraria a lui precedente, dall'altro propone un punto di vista nuovo che allontana l'opera dai modelli classici, lasciando al lettore una sensazione di familiarità ma sorprendendolo al contempo con elementi del tutto nuovi.⁷¹ Inoltre, il Giappone degli anni venti, l'epoca in cui è ambientato *Manji*, non era noto per essere particolarmente incline alla violenza, né tantomeno è presente nel romanzo una ferrea logica che costringerebbe i personaggi a commettere il suicidio: a differenza dell'opera di Chikamatsu, e in generale del concetto di *shinjū*, pertanto, qui la morte è trattata con ironia dall'autore, come se ridesse dei suoi stessi personaggi. Se Tanizaki avesse voluto

⁶⁸ BOSCARO, Adriana (a cura di) , *Letteratura Giapponese Vol. I: Dalle origini alle soglie dell'età moderna*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005, p. 24.

⁶⁹ MAEDA, “How suicide...”, cit., pp. 100-104.

⁷⁰ GANGLOFF, Eric J., “Tanizaki's Use of Traditional Literature: A Comparison of *Manji* and *Shinjū Tenno Amijima*.”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. 11, no. 2/3, 1976, p.226.

⁷¹ GANGLOFF, “Tanizaki's...”, cit., p. 232.

essere ancor più anticonvenzionale del suo solito, avrebbe potuto scegliere di far morire le due protagoniste femminili e lasciare in vita Kōtarō: in questo modo, da un lato l'uomo sarebbe stato sconfitto e sottomesso ancora una volta dal genere femminile, il quale nei romanzi dell'autore è tutt'altro che "il sesso debole". Dall'altro, un doppio suicidio saffico avrebbe creato ancor più scalpore, catalizzando l'attenzione sulla sessualità delle due amanti e trattando un tema, il doppio suicidio omosessuale, esaminato di rado.⁷² Scegliendo di lasciar in vita Sonoko, invece, lo scrittore raggira il lettore e i suoi stessi personaggi e contemporaneamente fornisce la migliore delle spiegazioni per la sua scelta: la necessità di lasciar in vita la donna per permetterle di raccontare la sua storia la quale altrimenti sarebbe stata dimenticata insieme a lei con la sua morte.⁷³

A questo punto si procederà all'analisi dettagliata dei casi in cui i personaggi fanno riferimento al tema della morte. Se si esclude la volta in cui Sonoko chiede a Mitsuko di posare per lei e, alla vista del suo corpo bianco e perfetto è assalita da un misto di ammirazione e gelosia tanto da arrivare a dire di volerla uccidere, gli altri casi sono per lo più riferimenti allo *shinjū*: quando le due si promettono di esser disposte a morire l'una per l'altra se qualcuno, ad esempio il marito di Sonoko o la famiglia di Mitsuko, osasse dividerle; nel giuramento fatto firmare da Watanuki a Sonoko, dove le fa promettere di non commettere suicidio insieme a Mitsuko ed escluderlo dalla loro relazione; quando le due amanti mettono in scena il finto suicidio per convincere Kōtarō ad accettare la loro relazione; e infine, ovviamente, la scena finale in cui effettivamente Mitsuko e Kōtarō si tolgono la vita. Apparentemente, è davvero l'amore a spingere i personaggi a formulare questi pensieri ma il lettore, ormai conscio del fatto che non può fidarsi ciecamente dei protagonisti, sente l'ennesimo raggiri nascondersi dietro questa facciata. Infatti, nonostante sappia già dal principio che Sonoko non morirà nel finale, quando si trova davanti all'evidenza per cui Mitsuko è riuscita a trarre in inganno i suoi amanti ancora una volta, resta quasi deluso, provando compassione per la narratrice la quale, spinta da un amore e un'ammirazione infinita per quella donna affascinante e crudele, resta tagliata fuori, non ricambiata dei sentimenti e lasciata sola a ripensare a

⁷² Sebbene la tradizione letteraria giapponese tratti ampiamente di amori omosessuali maschili, raramente si parla di *shinjū*, e quasi mai di amori tra due donne. Cfr. ROBERTSON, "Dying to Tell...", cit., p. 13.

⁷³ Per di più, una delle scelte basilari del romanzo, quella di scrivere secondo la parlata dialettale delle donne di Ōsaka, non avrebbe avuto basi su cui fondarsi e la storia, narrata dalla voce maschile e dal punto di vista di Kōtarō sarebbe stata completamente diversa.

tutta la vicenda con addirittura una sorta di nostalgia. Pertanto, fino alla fine, resta il dubbio se il suicidio finale possa essere considerato un vero e proprio “suicidio d’amore”, un atto non disperato ma consapevole di chi non regge più la vergogna di vedere la propria vita privata sbandierata al pubblico,⁷⁴ o solo l’ennesimo gioco ideato da Mitsuko per sottomettere gli altri e appagare sé stessa.

1.3.7 L’erotismo

A stretto legame con il tema della morte c’è quello dell’erotismo o, per dirla in ottica freudiana, *eros e thanatos*. Se è pur vero che il simbolismo religioso superi d’importanza l’evidente erotismo della trama, quest’ultimo gioca comunque un ruolo fondamentale tra i temi del romanzo. Il masochismo del primo periodo dell’autore qui è riproposto in diversa fattura: più che fisico (*nikutaiteki*, 肉体的) è un masochismo mentale (*shinriteki mazohizumu*, 心理的マゾヒズム) che i vari personaggi si infliggono a vicenda.⁷⁵ Sebbene Tanizaki sia famoso per i suoi temi esplicitamente erotici e spudoratamente torbidi,⁷⁶ in questo romanzo l’autore dimostra la sua estrema abilità di scrittore descrivendo le scene, anche quelle più sensuali, in modo mai volgare. Si può quasi affermare che riproduca a suo modo una delle caratteristiche tipiche della letteratura giapponese, dando più importanza al non detto che all’esplicito.⁷⁷ Come nelle opere della letteratura classica, ad esempio il *Genji monogatari* (『源氏物語』, *Storia del Genji*, 1001),⁷⁸ anche nel romanzo di Tanizaki il taciuto supera il dichiarato in un gioco d’incastri il quale richiama indirettamente anche altri elementi della cultura passata del suo paese, come le cosiddette *shunga*,⁷⁹ le stampe erotiche giapponesi, e la tradizione delle *geisha*, dove il “velato” è di gran lunga più sensuale dell’esplicito – o del nudo.⁸⁰

⁷⁴ Si veda la nota 66 in cui si spiega il cosiddetto *inseki jisatsu*.

⁷⁵ Kōno Taeko, citata in ŌKUBO, “Manji: josei...”, cit., p. 74.

⁷⁶ Sin dal suo primo capolavoro, *Shisei* (『刺青』, *Il tatuaggio*, racconto del 1910) l’autore si rese celebre per aver trattato temi quali feticismo, masochismo, sadismo e ogni tipo di ossessioni e averli resi “letterari”.

⁷⁷ ORSI, Maria Teresa, “Lo specchio velato: Riflessi di erotismo cortese”, *Rivista Degli Studi Orientali*, Nuova Serie, 78, 2007, p. 94.

⁷⁸ Di Murasaki Shikibu, opera chiave della letteratura classica giapponese che l’autore, tra l’altro, riscrisse in una sua versione moderna nel 1938.

⁷⁹ In giapponese 春画. Le *shunga* erano le stampe erotiche in stile *ukiyo-e* (浮世絵, “immagine del mono fluttuante”) prodotte a partire dal Periodo Edo (o Tokugawa, 1603-1867). Letteralmente la parola significa “pittura della primavera”, eufemismo dell’atto sessuale.

⁸⁰ Nelle suddette stampe, il nudo era raramente presente perché non considerato né erotico né esteticamente appagante. Quando il nudo veniva rappresentato, era spesso esagerato nelle (segue nota)

Con uno stile moderno ma mai sprezzante della tradizione, una profonda analisi introspettiva dei personaggi e un linguaggio immediato Tanizaki raggiunge un livello tale da esprimersi con pochi tratti essenziali senza mai dire più del necessario.⁸¹ Diversamente dal *Genji* però, si tratta più di un “tacere” che ha, come suggerisce Orsi, “il preciso scopo di lasciar il via libera all’immaginazione del lettore, in base a una ricerca del sottinteso che trova ampio spazio proprio all’interno della letteratura classica”.⁸² Se si segue la visione di Marcuse per cui l’eros è una facoltà della mente che tramuta la sensualità in estetica, in un romanzo l’eroticità è data a maggior ragione non tanto da ciò che è descritto, ma da ciò che viene solo velatamente accennato, lasciato come stimolo per essere poi filtrato dalla mente del lettore.⁸³ Pertanto, quando Tanizaki descrive il candido corpo di Mitsuko, o quando fa intendere i rapporti tra Sonoko e la donna, non fa altro che richiamare questa tradizione consolidata. E se è vero che la sessualità può essere confessata ma non detta apertamente,⁸⁴ Sonoko con la sua “confessione” la quale narra fino all’ultimo stato d’animo senza però mai descrivere nel dettaglio, rientra perfettamente in questa definizione.

1.4 Analisi dei personaggi e delle relazioni

La rete di relazioni instaurata tra i personaggi del libro è fitta e complicata. Peluso definisce il rapporto tra i personaggi e il mondo circostante come uno schema di cerchi concentrici: al centro ci sono le due protagoniste con i loro desideri e segreti, nel successivo si trovano Kōtarō e Watanuki, “appartenenti al mondo delle formalità e delle convenzioni,” e infine in quello più esterno c’è la società, l’opinione pubblica, il mondo

dimensioni, ad accentuarne il carattere grottesco: sin dall’antichità infatti, il nudo in Giappone non era considerato sensuale, ma causa di risa. Un esempio si riscontra già nel *Kojiki* (『古事記』, *Cronaca di antiche eventi*, 712), la prima attestazione scritta della letteratura giapponese: in un episodio, una dea di nome Ame no Uzume, nel compiere una danza si scopre i genitali e il seno, causando le risa delle altre divinità e catturando così l’attenzione della Dea del Sole Amaterasu, che si era nascosta in una caverna.

⁸¹ SALVAGNINI, Anna Maria Rossi, "Uno Scrittore Contemporaneo Giapponese: Jūnichirō Tanizaki." *Il Giappone*, 5, 1965, pp. 118.

⁸² ORSI, "Lo specchio velato...", cit., p. 95.

⁸³ Secondo Orsi questo avviene non solo grazie all’immaginazione del lettore ma anche, e soprattutto, grazie al background culturale che egli ha alle spalle a cui gli scrittori fanno implicitamente riferimento nelle loro opere.

Cfr. ORSI, "Lo specchio velato...", cit., p. 93.

⁸⁴ Ibidem.

dell'apparenza e del perbenismo che uccide la passione e gli istinti, quel mondo che con un semplice articolo mette la parola fine alla storia dei protagonisti.⁸⁵

Sonoko è la tipica donna di Ōsaka, capricciosa, narcisista e volubile. Figlia di un'abbiente e potente famiglia della città, sebbene finga di essere sottomessa al marito, in realtà lo soggioga economicamente, creando squilibrio nella bilancia del matrimonio che solitamente pende a favore dell'uomo. Non solo, finge di sottostare anche alla sua amante, ma in realtà si rivela la prima a essere falsa e ingannatrice. All'inizio tenta di convincere il marito che la sua relazione con Mitsuko sia innocente, ammettendo la verità solo quando messa alle strette davanti all'evidenza; successivamente, tenta di usare la storia della gravidanza per far intendere a Kōtarō che la *liaison* con Mitsuko non abbia alcun futuro, nuovamente smascherata però di lì a poco anche a causa della messa in scena in cui le due tentando di mascherare il ventre di Mitsuko attraverso un cuscino per farla sembrare in dolce attesa. Se paragonata alla sua perfida amante però, Sonoko è una dilettante in quanto a bugie: ogni volta la debole ragnatela che costruisce con le sue menzogne viene distrutta e smascherata miseramente e, sebbene non sia l'unica a ingannare gli altri in questo gioco di sotterfugi, quando si trova spalle al muro ammette le sue colpe e torna strisciando da coloro che ha raggirato, chiedendo perdono e dimostrandosi eccessivamente accondiscendente. Se con Mitsuko però si dimostra sempre calma e ben disposta a essere manipolata e distrutta,⁸⁶ il suo atteggiamento nei confronti del marito è distaccato e quasi sprezzante: la donna lo accusa di averla sposata solo per la ricchezza e gli agganci della sua famiglia, nonché di essere un uomo all'antica, incapace di capire ciò che devia leggermente dai modelli usuali e di ingabbiarla, come spesso si lamenta con Mitsuko, in quella trappola ideata per sottomettere le donne al volere degli uomini nota come matrimonio. Kōtarō pertanto diventa la valvola su cui Sonoko sfoga la sua frustrazione e i suoi capricci, senza sapere di esser stato proprio lui ad averla spinta verso quell'incontro che avrebbe distrutto le loro vite.⁸⁷

⁸⁵ PELUSO, "Tanizaki tra...", cit., p. 144.

⁸⁶ I momenti in cui Sonoko torna alla lucidità e si rende conto di esser usata in modo ingiusto e ingrato da Mitsuko non solo sono rari, ma subito seguiti da un ripensamento della donna a cui basta poco per dimenticare le ragioni che le avevano fatto odiare la sua giovane amante e ritornare ad amarla più di prima. Anche nel finale, dopo un primo momento di sgomento e odio per i due che l'hanno abbandonata a vivere da sola una vita di vergogna, torna sui propri passi ammettendo di non riuscire a odiare Mitsuko e addirittura di essere quasi nostalgica dei tempi in cui erano insieme.

⁸⁷ Infatti, è proprio Kōtarō a spingere la moglie, insoddisfatta di un matrimonio senza amore e senza passione, nonché della monotonia della sua vita, a iscriversi alla scuola d'arte.

Kōtarō è il personaggio che, se paragonato agli altri del romanzo, potrebbe quasi esser definito un modello di rettitudine. Calmo, riflessivo e razionale, perdona più volte Sonoko per il suo comportamento sconsiderato e adulterino e non la abbandona nemmeno dopo esser venuto a conoscenza del giuramento stretto da quest'ultima con Watanuki. Si potrebbe quasi affermare che egli sia l'unica vera vittima della storia, trascinato suo malgrado nel vortice e incapace di uscirne. Tuttavia, nel momento in cui, arrivato sul luogo del finto suicidio delle due donne, trova Mitsuko già perfettamente lucida e, cedendo alle sue *avances*, ha un rapporto con lei con Sonoko distesa al loro fianco e semi-cosciente, si mette allo stesso livello degli altri personaggi, diventando di fatto un attore attivo nel gioco d'inganni. Di lì a poco non esiterà a usare ogni mezzo per screditare Watanuki e difendere la "povera" Mitsuko dai tiri mancini del suo malefico fidanzato, abbassandosi agli infimi livelli di quest'ultimo.

Watanuki, al contrario di Kōtarō, è presentato sin dall'inizio come l'esempio lampante di cospiratore disposto a tutto, con ogni mezzo, a ottenere un vantaggio personale, anche a discapito di coloro che dice di amare. È un uomo vile, insicuro, logorato dalla paura di essere abbandonato e deriso pubblicamente, essendo impotente e pertanto incapace di dare a Mitsuko un figlio. L'omissione di questa informazione fin dai loro primi incontri è solo una delle tante bugie propinate alla donna dal suo amante pur di ottenere il suo scopo: sposarla e sistemarsi nonostante la sua "condizione". Più che di essere amato dalla donna, gli interessa raggiungere il suo obiettivo, tentativo già fallito con altre in passato. Mitsuko è solo l'ennesima sulla sua lista, ma diversamente da coloro che l'hanno preceduta, quando scopre la verità, non lo caccia via ma decide di sfruttarlo fino in fondo come un'altra pedina nelle sue mani. Tuttavia, l'uomo non si sente a suo agio finché non raggiunge il suo obiettivo, pertanto continua a ordire tranelli a tutti coloro che si frappongono alla riuscita del suo piano: prima, convince Sonoko a firmare il giuramento che attesta la loro relazione a tre con Mitsuko, con il doppio intento di tranquillizzarla della sua collaborazione e di avere una prova da portare a Kōtarō come dimostrazione dell'adulterio della moglie per far sì che questa venga allontanata da Mitsuko. In seguito, quando contrariamente ai suoi piani Kōtarō si allea con le due donne, fa di tutto per smascherare la loro relazione e renderla di dominio pubblico.

Mitsuko, figlia della famiglia di mercanti Tokumitsu, è la vera maestra dell'inganno che si dispiega nel romanzo. Il suo nome, oltre a presentare una divertente

allitterazione quando è affiancato al cognome – utilizzata dalla stessa Sonoko in una delle lettere presentate, per riprodurre il suono onomatopeico delle gocce di pioggia che cadono ritmiche – combina i caratteri di “luce, splendore” (光 *mitsu*) e “figlia” (子 *ko*, quest’ultimo spesso utilizzato in giapponese per i nomi di donna) e questo potrebbe essere indice di quanto ella riesca ad attrarre e ammaliare tutti con il suo splendore che, seppur non puro, abbaglia chiunque le sia vicino. Sebbene menta spudoratamente a tutti, lo fa con una tale maestria e con una sorta di eleganza che costringe gli altri personaggi a perdonarla, difenderla, compatirla e se possibile, ammirarla ancora più di prima. Esempio lampante sono Sonoko e Watanuki i quali, pur continuando a dubitare di essere sfruttati da Mitsuko solo per far ingelosire l’altro, continuano a starle accanto e ad amarla. Frivola e superba, ha un unico desiderio, ossia essere ammirata da tutti:

Il momento in cui mi sento più orgogliosa di me stessa è quando sono adorata, più ancora che da un uomo, da una donna. Infatti è normale che un uomo, guardando una donna, sia sensibile alla sua bellezza, ma riuscire ad incantare un’altra del mio stesso sesso mi fa pensare “Sono dunque così bella?” e mi rende pazza di felicità.⁸⁸

Pur di appagare questa sua voglia, arriva far credere a coloro i quali le sono legati di esser succube, quando invece, è lei a tenerli stretti nella sua morsa. Nonostante sia la più piccola in età dei quattro personaggi e apparentemente la più debole, nasconde dietro la facciata della fanciulla innocente e pura quanto il bianco della sua pelle,⁸⁹ una forza non indifferente e la capacità di sottomettere chiunque al suo volere: un esempio si ha quando, accecata dalla gelosia e piena di sé, riesce a costringere i coniugi Kakiuchi a prendere del sonnifero quando lei non è presente pur di impedirgli di avere rapporti in sua assenza. Ed è forse proprio l’alta considerazione che ha di se stessa, oltre al suo incredibile e indiscutibile fascino, che attira le “vittime” nella sua trappola, in particolar modo Sonoko, attraverso i cui occhi il lettore non vede Mitsuko per quella che è realmente ma la sua perfetta e candida immagine distorta dai sentimenti della narratrice.

Considerate le passate esperienze, ognuno dei personaggi inizia a dubitare degli altri, temendo tradimenti e alleanze volte a proprio svantaggio. Ognuno di loro è così concentrato a ingannare gli altri per il proprio tornaconto personale, tentando di batterli sul tempo e non cadere nelle loro trappole, da non accorgersi che l’unica di cui non

⁸⁸ TANIZAKI, *La croce buddista*, cit., p. 73.

⁸⁹ La simbologia di questo colore nell’opera di Tanizaki, anche in relazione al cinema, sarà affrontata nel dettaglio nel capitolo successivo.

temevano è proprio colei che segna la loro fine: la cameriera personale di Mitsuko, Ume, colei la quale sapeva i segreti di tutti, colei che ha assistito da dietro le quinte a tutta la sceneggiata messa in atto dai quattro attori protagonisti, colei che, alla fine, aveva ben imparato la lezione della sua padrona sull'inganno e la finzione.⁹⁰ Come fa notare Peluso, nonostante *Manji* non metta in scena la gerarchia sociale, essendo tutti i protagonisti appartenenti alla classe agiata, è interessante che la loro vita privata sia messa alla mercé dell'opinione pubblica da una persona appartenente alla classe inferiore.⁹¹ Ume non può esser considerata un personaggio principale, eppure compare spesso, sullo sfondo, mentre aiuta la sua padrona e i suoi complici in tutti i loro inganni. Sul finale, decide di entrare in scena, proprio come se facesse un passo sul palco di quel teatrino di menzogne con un riflettore puntato sul viso. Eppure, quando Sonoko e Mitsuko si rendono conto che l'unica in grado di raccontare i dettagli necessari a scrivere l'articolo che le incastrava poteva esser solo la "fedele" Ume, non la compatiscono, non pensano che lei volesse solo esser considerata e ringraziata per tutto l'aiuto dato in silenzio. Al contrario, la accusano di "mordere la mano che le dava da mangiare" e decidono, orgogliose e superbe, che sarebbe stato meglio morire piuttosto che affrontare il crollo di quel castello di carte costruito con le loro bugie.

⁹⁰ ITO, *Visions of desire...*, cit., pp.129-130.

⁹¹ PELUSO, "Tanizaki tra...", cit., p. 149.

CAPITOLO DUE

Dalla letteratura al cinema: Tanizaki e la settima arte

Wine and music are said to be the greatest wonders ever devised by humankind, but surely film is another.¹

Il legame tra Tanizaki e il cinema è da sempre rimasto in secondo piano, oscurato dalla sua brillante carriera letteraria. Quando si fa riferimento a questa parentesi della sua attività, spesso la si definisce come un esperimento momentaneo che aveva il solo scopo di provare cose che non potevano essere esperite attraverso la “semplice” letteratura.² In realtà l’interesse e la passione che legavano lo scrittore alla settima arte erano ben più profondi di quanto ci si possa aspettare e risalgono addirittura ai tempi della sua infanzia. Inoltre, nonostante l’autore trascurò la scrittura letteraria nel periodo in cui si dedicò attivamente al cinema, è anche vero che quest’ultimo non solo era da sempre stato nei suoi interessi e, in un certo senso, presente nei suoi romanzi, ma una volta che lo scrittore ritornò alla sua occupazione principale, l’esperienza diretta nel campo della settima arte gli permise di scrivere in maniera ancor più “cinematografica” di prima e il grande schermo divenne sempre più un elemento importante nei suoi romanzi.

Quando si parla di Tanizaki spesso si fa riferimento a quanto la sua scrittura sia capace di creare quelli che da molti dei suoi critici e studiosi vengono definiti “*ideal worlds*”, mondi ideali, universi paralleli e alternativi all’insoddisfacente realtà in cui vivono i suoi personaggi.³ Ma come vi si può accedere? Per esempio, attraverso l’immaginazione, attraverso un ricordo o magari, attraverso uno schermo.

¹ TANIZAKI Jun’ichirō, *Eiga zakkan*, in *TJZ*, vol. XXII, pp. 101-102, citato in LAMARRE, Thomas, *Shadows on the screen: Tanizaki Jun’ichirō on cinema and ‘oriental’ aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 2005, p. 122.

² BERNARDI, Joanne R., “The present and future of the moving pictures”, in Amy Vladeck Heinrich (a cura di) *Currents in Japanese culture*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 292.

³ LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 6.

2.1 Il legame tra letteratura e cinema

Come in molti altri paesi, anche in Giappone il cinema affonda le sue radici nella tradizione teatrale. I primi interpreti cinematografici provenivano dalle fila degli attori *kabuki* così come le tecniche sceniche, il make-up che rese iconiche alcune figure e molte delle storie riportate su pellicola, che agli esordi della settima arte erano vere e proprie performance teatrali riprese da una macchina da presa posizionata in asse rispetto al palco.⁴ Oltre che con il “predecessore” scenico, però, il cinema ha iniziato, a partire dagli anni Venti, a stringere quel rapporto forte e duraturo con la sua più naturale e vicina fonte d’ispirazione: la letteratura. Gli adattamenti letterari, che solo talvolta passavano per quelli teatrali prima di giungere sul grande schermo, sono da sempre stati un’importante fetta del panorama cinematografico giapponese e mondiale. Tuttavia, più la distinzione tra letteratura pura (*jun bungaku*, 純文学) e la “letteratura popolare” (*taishū bungaku*, 大衆文学) si faceva netta in Giappone,⁵ più gli adattamenti letterari nel cinema iniziavano a prendere strade diverse separandosi in *bungei eiga* 文芸映画, ossia i film basati su opere di “letteratura alta”, e i film di genere che ripropongono storie della letteratura popolare.⁶ Gli adattamenti tratti dai romanzi di Tanizaki fanno parte del primo gruppo, essendo egli uno degli esponenti più importanti della letteratura pura. Nonostante la forte polemica tra critici e letterati riguardo alla “contaminazione” della letteratura con la ben meno nobile arte filmica, non solo numerosi registi continuarono a prendere spunto da opere letterarie per i propri film, ma alcuni dei grandi nomi della letteratura giapponese compresero le potenzialità del nuovo mezzo cinematografico e si avvicinarono personalmente ad esso. Furono diversi, infatti, gli autori che giocarono un ruolo attivo nel mondo cinematografico, nello specifico, assunti dalle case cinematografiche come consulenti per la stesura delle sceneggiature. La presenza di queste figure di spicco dell’ambiente letterario diede una certa rispettabilità al mezzo cinematografico nascente e all’attività di sceneggiatore come mestiere a sé

⁴ NOVIELLI, SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 11.

⁵ Per approfondimenti sulla distinzione tra letteratura pura e popolare Cfr. BIENATI, Luisa (a cura di), *Letteratura Giapponese Vol. II: Dalla fine dell’ottocento all’inizio del terzo millennio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005, pp. 58-63; 101-104.

⁶ NOVIELLI, “*Lo schermo scritto...*, cit., p. 12-3.

stante, che iniziò a diventare la rispettata figura professionale che è tuttora.⁷ Tra questi nomi, quello di Tanizaki è sicuramente uno dei più importanti.

2.2 Tanizaki e il cinema

2.2.1 Il primo incontro

Il primo incontro tra Tanizaki e il cinema avvenne quando lo scrittore era ancora un bambino, come racconta egli stesso in *Yōshō jidai* (『幼少時代』, *Gli anni della mia fanciullezza*, 1955-6).⁸ Sebbene l'autore abbia affermato che la sua capacità di ricordare con precisione quegli eventi anche a distanza di diversi decenni fosse dovuta semplicemente alla breve durata degli spezzoni ripetuti in ciclo continuo, la straordinaria somiglianza tra il suo racconto e i resoconti ufficiali delle prime proiezioni delle pellicole di Edison e Lumière importate nel paese dimostra fino a che punto il cinema abbia fatto colpo sul giovane Jun'ichirō.⁹ Sembra che ad attrarre il giovane autore fosse stata la sensualità delle star hollywoodiane, le quali spesso hanno ispirato alcuni dei suoi personaggi femminili diventati indimenticabili.¹⁰

Nonostante la sua popolarità come scrittore, Tanizaki si trovava a un bivio della sua carriera e della sua alquanto instabile vita privata quando entrò attivamente nell'industria cinematografica, come dimostrano i due romanzi lasciati incompiuti prima di buttarsi in questa nuova esperienza (*Nageki no mon*, 『嘆きの門』, *Il cancello del dolore*, iniziato nel 1918 e *Kōjin*, 『鯨人』, *L'uomo squalo*, iniziato nel 1920). Non solo, ma al momento del suo ingresso nel mondo della settima arte, un altro fattore che giocò un ruolo fondamentale fu la sua nota passione per l'Occidente, che in quel periodo aveva raggiunto il suo picco massimo:¹¹ in *Tōkyō wo omou* (『東京をおもふ』, *Pensando a Tōkyō*, 1934) l'autore ricorda come tra il 1915 e il 1919 amasse frequentare teatri che proiettavano film d'importazione e di come diventò una sorta di *connoisseur* dei film

⁷ BERNARDI, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 142.

⁸ TANIZAKI Jun'ichirō, *Yōshō jidai*, in *TJZ*, vol. XXIX, pp. 97-8, citato in BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 143.

⁹ CHIBA Nobuo 千葉伸夫, *Eiga to Tanizaki* 『映画と谷崎』 (Il cinema e Tanizaki), Tōkyō 東京, Seiabō 青蛙房, 1989, pp. 288-306.

¹⁰ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 123.

¹¹ BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 145.

statunitensi ed europei. Tuttavia, più questo interesse aumentava, più egli riscontrava le evidenti differenze tra Oriente e Occidente, tema che come in tutta la sua opera toccò anche la sfera cinematografica. Il suo apprezzamento per i film stranieri si tradusse nella convinzione che i prodotti domestici soffrissero ancora di un'arretratezza notevole sia per quanto riguarda la tecnica sia per le tematiche:

In those days I enjoyed nothing more than going to the Teikoku and the Odeon theaters to see Western films, and I could only think that the difference between Matsunosuke's¹² films and Western films was none other than the difference between Japan and the West. Watching the perfect appearance of the cities in Western films, I increasingly disliked Japan.¹³

Tuttavia, essendo l'infatuazione per l'Occidente al suo massimo in quel periodo, non c'è da stupirsi che dopo la fine dell'esperienza quella passione subì un calo. Poco prima di abbandonare la breve carriera nel mondo del cinema, infatti, l'autore si era trasferito a Yokohama, e sebbene conducesse una vita "all'occidentale", l'interesse latente per l'estetica orientale non poteva essere ignorato nonostante la sua forte attrazione al lontano mondo hollywoodiano. Spostandosi per le riprese di uno dei film cui collaborò, Tanizaki ebbe modo di avvicinarsi al Kansai e dopo il Grande Terremoto del Kantō l'autore capì che era ora di dire addio alle sue abitudini occidentali,¹⁴ alla sua regione natia e al mondo del cinema.¹⁵ Ironia della sorte volle che lo scrittore si trasferisse poco distante dagli studi di Makino Shōzō¹⁶ a Kyōto e questo lasciò sperare in un suo ritorno al grande schermo ma nonostante Tanizaki in seguito affermò che continuare il suo lavoro di sceneggiatura non gli sarebbe dispiaciuto, ammise anche che dal momento del suo trasferimento a Yokohama l'interesse nella partecipazione attiva nel mondo cinematografico diminuì sempre più.¹⁷

¹² Matsunosuke Onoe, meglio noto come "Medama no Matchan" ("Matsunosuke dagli occhi a palla"), prima vera "star" del cinema giapponese, specializzato in ruoli da eroe nei drammi *kabuki* e famoso per la sua mimica facciale.

¹³ TANIZAKI Jun'ichirō, *Tōkyō wo omou*, in *TJZ*, vol. XXI, pp. 148-149, citato in BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 149.

¹⁴ KEENE, Donald, *Dawn to the West...*, cit. p.752.

¹⁵ BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 150.

¹⁶ Considerato il padre del cinema giapponese, colui grazie al quale la produzione assunse una connotazione più commerciale. Per approfondimenti Cfr. NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 20.

¹⁷ BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 150.

2.2.2 Discorso teorico: opinione e saggi

Durante tutta la sua carriera, Tanizaki spesso fece sentire la propria opinione attraverso il mezzo giornalistico pubblicando saggi di varia natura, e anche per quanto riguarda il cinema non fu da meno. Già diversi anni prima di entrare attivamente nell'industria cinematografica l'autore aveva le idee ben chiare sul suo ideale di cinema, come dimostra il primo dei suoi saggi sul tema, *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (『活動写真の現在と将来』, *Presente e futuro dell'industria cinematografica*) pubblicato nel 1917 sulla rivista letteraria *Shinshōsetsu*.¹⁸

Nei paragrafi iniziali, Tanizaki chiarisce la sua totale estraneità all'ambiente cinematografico professionale, definendosi un “outsider” con una grande passione per il cinema che voleva semplicemente condividere la propria visione sul futuro della settima arte in Giappone. Già dalle prime righe s'intuisce una certa insoddisfazione dell'autore per alcuni aspetti dell'industria domestica, in particolare riguardo al considerare il cinema una vera e propria arte che, al pari di teatro, poesia, pittura, scultura e letteratura, avrebbe avuto un futuro florido e duraturo.¹⁹ Tra le argomentazioni principali di quest'opera c'è proprio il riconoscimento del valore del cinema e il suo definitivo distacco dal teatro, in quanto “as long as they continue to imitate theater, moving pictures cannot ever surpass it”.²⁰

Nello specifico, lo scrittore fornisce tre ragioni a dimostrazione della sua teoria. Innanzitutto, la riproducibilità: a differenza del teatro in cui ogni performance è unica e visibile da un numero limitato di persone, i film possono essere riprodotti ripetutamente, estendendo la portata del messaggio a un pubblico più ampio. Tanizaki, infatti, non

¹⁸ Essendo apparso in un giornale letterario e per mano di un esponente della “letteratura alta”, il saggio ebbe una certa risonanza non solo sul mondo del cinema, ma anche su quello letterario e pose l'autore al centro del Movimento del Cinema Puro (*jun'eiga geki undō*, 純映画劇運動) una tendenza critica sviluppatasi tra gli anni dieci e venti che aveva lo scopo di promuovere il cinema come arte a sé stante. Nonostante non sia chiaro quali fossero le caratteristiche di un film “puro”, mancando il corrispettivo “impuro”, tra gli obiettivi primari del movimento c'erano l'eliminazione di *benshi* e *oyama*, una particolare cura della sceneggiatura, e la produzione di film più “artistici”.

Tra i nomi più importanti legati al movimento c'è Keriyama Norimasa, colui grazie al quale si abbandonò la dicitura *katsudō shashin* (活動写真, letteralmente “immagini in movimento”) in favore di quella ancora usata oggi, *eiga* 映画, film/cinema.

Cfr. LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., pp. 75-6.

Cfr. BERNARDI, *Writing in...*, cit., pp. 13; 20-38; 52-8.

¹⁹ L'intero saggio è stato tradotto in inglese da Thomas LaMarre nel capitolo 5 dell'opera già citata *Shadows on the screen*. Tutte le informazioni a riguardo fanno riferimento a questa versione.

²⁰ TANIZAKI Jun'ichirō, *Katsudō shashin no genzai to shōrai*, in *TJZ*, vol. XX, pp. 11-22, citato in LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 69.

vedeva nell'unicità della performance teatrale un pregio, al contrario, riteneva che "l'immortalità" della pellicola rendesse il prodotto cinematografico una vera e propria opera d'arte dal carattere "eterno" al pari delle sculture di Michelangelo o dei poemi di Goethe, esempi di due forme d'arte che Tanizaki riteneva si avvicinassero al cinema molto più del teatro. In secondo luogo, le "immagini in movimento" sono più adatte a rappresentare sia le storie di carattere realistico sia quelle più fantastiche, provando di essere più versatili del teatro e più "vere, sincere", capaci di arrivare con nuove tecniche ed effetti dove i drammi da palcoscenico non riuscivano. Infine, liberandosi dalle restrizioni di un palco fisico, il film riesce a superare i confini spaziali, permettendo sia allo scrittore di non imporre limiti alla propria immaginazione, sia al regista e agli attori di modificare le scene a proprio piacimento, lasciando spazio alla correzione di eventuali errori e a infinite variazioni, fino a ottenere il risultato desiderato.

Pur non essendo un esperto in materia, Tanizaki usa sempre termini specifici: tra gli esempi più importanti c'è il primo piano e la sua importanza nel film. Annullando la distanza che separa l'attore dallo spettatore – altro elemento fondamentale e degno di lode – l'opera cinematografica non può ricorrere a sotterfugi, deve essere vera. Il primo piano non solo è uno degli elementi migliori di un film, ma anche l'esempio perfetto in quest'ambito, in quanto:

The human face, no matter how unsightly the face may be, is such that, when one stares intently at it, one feels that somehow, somewhere, it conceals a kind of sacred, exalted, eternal beauty. When I gaze on faces in "enlargement" within moving pictures, I feel this quite profoundly.²¹

Tutte queste considerazioni portano lo scrittore ad analizzare la situazione giapponese. L'autore pone l'accento sull'importanza di assegnare i ruoli ad attori che meglio saprebbero renderli verosimili, attaccando apertamente l'usanza giapponese degli *oyama*, gli interpreti maschili specializzati in ruoli femminili,²² e invocando un "ritorno alla naturalezza" sia da parte degli interpreti che da parte di registi e sceneggiatori. Egli nota come alcuni lavori stranieri, pur non avendo trame eccellenti, siano diventati grandi successi e non nasconde l'entusiasmo all'idea che il cinema giapponese, facendo uso del ricco background letterario, possa raggiungere il livello dei rivali d'oltre oceano e intrigare anche il pubblico straniero, se solo riuscisse a

²¹ TANIZAKI, *Katsudō shashin ...*, cit., pp. 11-22, citato in LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 68.

²² 女形, detti anche *onnagata*.

raggiungere lo stesso livello di verosimiglianza. Infine, l'ultima considerazione su cui si esprime l'autore è una critica mossa alla figura del *benshi*,²³ da lui molto disprezzata, come da molti altri che la etichettarono come la causa che ha rallentato lo sviluppo del cinema giapponese. Più che un'abolizione drastica di questo personaggio, tuttavia, l'autore propone una limitazione dei suoi interventi sulla trama e sulla traduzione degli intertitoli,²⁴ a favore di una breve presentazione dell'opera e, solo se necessario, di una spiegazione di quei punti poco comprensibili, ad esempio elementi culturali tipici di un paese straniero sconosciuti al pubblico giapponese.

Nel Maggio del 1920, tre anni dopo la pubblicazione di quest'opera, Tanizaki iniziò il suo lavoro presso la Taikatsu e lo stesso mese pubblicò un articolo nello *Yomiuri shinbun* ribadendo le sue idee riguardo al cinema, con l'unica differenza di avere l'esperienza diretta presso la casa cinematografica a sostegno delle sue affermazioni.²⁵

Oltre alle opinioni più "tecniche" finora analizzate, una delle caratteristiche principali che Tanizaki amava del cinema era il suo essere "come un sogno": fare un film, secondo l'autore, era come utilizzare una vera e propria macchina per creare sogni più intensi e illogici di quelli generati dal nostro inconscio.²⁶ Come afferma infatti in *Eiga zakkan* (『映画雑感』, *Pensieri sparsi sul cinema*), un altro suo saggio sul tema del 1921:

In a sense, moving pictures are dreams made more vivid than ordinary dreams. People like to dream not only while asleep but also while awake. When we go to a moving picture theatre, we go to see daytime dreams. We want to experiment dreams while awake. This is probably why I prefer to go to films during the day rather than at night.²⁷

²³ 弁士, detti anche *katsuben* 活弁, letteralmente "colui che commenta", erano figure specializzate che sedevano di lato allo schermo e durante le proiezioni del cinema muto commentavano, davano voce ai personaggi, descrivevano trama e ambienti e fornivano spiegazioni di elementi culturali sconosciuti al pubblico in caso di film stranieri.

Cfr. NOVIELLI, *Storia del cinema...*, cit., pp. 20-21.

²⁴ Termine tecnico per definire le didascalie del cinema muto, collocate fra una scena e l'altra e incaricate di comunicare allo spettatore le battute pronunciate dai personaggi nel corso dell'azione o di veicolare gli interventi 'esterni' di un narratore, con funzione di denotazione spazio-temporale o di commento.

²⁵ BERNARDI, *Writing in...*, cit., pp. 203-4.

²⁶ LONG, Margherita, *This perversion called love: reading Tanizaki, feminist theory, and Freud*, Stanford University Press, 2009, p. 105.

²⁷ TANIZAKI, *Eiga zakkan*, cit., pp. 101-102, citato in LAMARRE, *Shadows on the ...*, cit., p. 121.

Lo stesso concetto viene ribadito in *Karigari hakase o miru* (『カリガリ博士をみる』, 1921, *Guardando il Dottor Caligari*), recensione del film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, che ha come tema principale la distinzione tra allucinazione e realtà tanto amata da Tanizaki e che ebbe un indiscutibile impatto sull'autore.²⁸

2.2.3 L'esperienza diretta: Tanizaki alla Taikatsu

Seppur di breve durata e spesso oscurato dalle conquiste tecnologiche di studi cinematografici rivali, il contributo di Tanizaki all'industria del cinema fu notevole. L'autore ci fornisce un dettagliato resoconto della sua prima visita alla sede della Taikatsu²⁹ in *Eiga zakkan*, narrando dell'aria esotica di Yokohama e del suo incontro con Kurihara Tomas, attore e regista giapponese trasferitosi a Hollywood.³⁰ I due si conobbero grazie alla mediazione di un amico comune e poco dopo allo scrittore fu chiesto di unirsi alla Taikatsu come “consulente letterario”, nel Maggio del 1920.³¹ Lavorando insieme, i due si focalizzarono sull'importanza delle sceneggiature come elemento fondamentale per la riuscita di un buon film. Famoso è l'esempio del loro primo lavoro, *Amachua kurabu* (『アマチュア倶楽部』, *Circolo filodrammatico*, noto anche come *Amateur club*, 1920), considerato il primo film “puro” della Taikatsu e realizzato sul modello delle commedie hollywoodiane. La sceneggiatura originariamente scritta da Tanizaki fu poi rivisitata da Kurihara in quanto, come ammise lo stesso autore, il suo stile di scrittura era molto dettagliato e ricco di suggerimenti ma aveva ancora bisogno di migliorarsi per raggiungere un livello professionale.³²

²⁸ Film del 1920 diretto da Robert Wiene, considerato l'emblema dell'espressionismo tedesco.

²⁹ Nome abbreviato della Taishō Katsuei (大正活映), casa di produzione cinematografica nata nel 1920 che ebbe breve durata e si ispirava al modello statunitense.

Cfr. NOVIELLI, *Storia del cinema...*, cit., pp. 32-33.

³⁰ TANIZAKI, *Eiga zakkan*, cit., pp. 101-102, citato in LAMARRE, *Shadows on the ...*, cit., pp. 122-123.

³¹ TANIZAKI Jun'ichirō, *Eiga no koto nado*, in *TJZ*, vol. XXIII, pp. 292-3, citato in BERNARDI, Joanne R., “Tanizaki and the Pure Film Movement”, in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, p. 77.

³² BERNARDI, “Tanizaki and the Pure Film Movement”, cit., p. 80.



Figura 3. Una scena tratta da *Amachua kurabu*.



Figura 4. Altra scena tratta da *Amachua kurabu* che ritrae Seiko, cognata di Tanizaki e interprete principale del film. Fu proprio lo scrittore, succube da sempre del fascino della donna tanto da indurre alcuni a supporre che ella avesse ispirato la Naomi di *Sasameyuki*, a proporla per il ruolo.

Dopo questa prima opera, durante il suo breve periodo presso la casa cinematografica Tanizaki lavorò alla stesura di tre sceneggiature, tutte pubblicate su riviste non specializzate: *Tsuki no sasayaki* (『月の囁き』, *Lo splendore della luna*, 1921), *Hina matsuri no yoru* (『雛祭りの夜』, *La notte della festa delle bambole*, 1921) e *Jasei no in* (『蛇性の姪』, *La lascivia del serpente*, 1921) quest'ultimo adattamento letterario dell'opera di Ueda Akinari *Ugetsu monogatari* (『雨月物語』, *Racconti di pioggia e di luna*, 1768). L'autore considerava *Tsuki no sasayaki* la sua prima vera sceneggiatura indipendente³³ – che purtroppo rimase solo tale, non essendo mai prodotta come film – sfatando la diceria che lo riteneva partecipe anche della sceneggiatura di *Katsushika sunago* (『葛飾砂子』, *Le sabbie di Katsushika*, 1920) film tratto da un romanzo di

³³ TANIZAKI Jun'ichirō, *Sono yorokobi o kansha sezaru o enai*, *TJZ*, vol. XXII, pp. 96-7, citato in BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 154.

Izumi Kyōka, di cui Tanizaki ammise di aver scritto solo una bozza iniziale molto approssimativa su cui Kurihara in seguito eseguì il vero lavoro di sceneggiatura.³⁴



Figura 5. Scena tratta da *Jasei no in*.

Prima che l'ultima delle sue sceneggiature fosse pubblicata, a Novembre del 1921 Tanizaki lasciò la Taikatsu e tornò alla sua occupazione principale, la letteratura. Furono diverse le ragioni che lo spinsero a tale gesto, tra cui le precarie condizioni di salute di Kurihara e l'incapacità di quest'ultimo di soddisfare la sensibilità artistica dello scrittore. Tuttavia, se la presenza attiva di Tanizaki nel mondo cinematografico rappresentò una breve parentesi, la settima arte non smise di accompagnarlo e intrigarlo nella vita e nella scrittura anche dopo il suo ritiro.

2.2.4 Il cinema nelle opere di Tanizaki

Oltre ai diversi saggi in cui l'autore tentò di definire la relazione tra letteratura e cinema e di chiarire il ruolo di quest'ultimo nel panorama culturale giapponese,³⁵ i riferimenti al grande schermo erano presenti in tutta la sua narrativa, fin dai suoi primi anni. Un esempio è *Jinmenso* (『人面瘡』, *Il tumore dal volto umano*), un'opera del 1918 ambientata a Hollywood che vede un'attrice scoprire un film in cui ha recitato di cui però non ha alcun ricordo. Ciò che viene maggiormente messo in risalto in quest'opera è la relazione problematica tra la soggettività dello spettatore e l'immagine filmica, la confusione tra realtà e rappresentazione, e l'annullamento della distanza con lo spettatore, grazie a cui l'immagine supera i confini della realtà stessa fino a sostituirsi

³⁴ TANIZAKI Jun'ichirō, *Kurihara Tōmasu-kun no koto*, *TJZ*, vol. XXII, p. 194, citato in BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 154.

³⁵ GEROW, Aaron, "Celluloid Masks: The Cinematic Image and the Image of Japan", *Iris*, n. 16, 1993, pp. 24-26.

ad essa.³⁶ Anche dopo la breve ma intensa parentesi alla Taikatsu, i riferimenti al mondo cinematografico continuarono ad abbondare nelle opere dell'autore: il protagonista di *Ave Maria* si gode le proiezioni nei cinema di Asakusa e ammira le figure delle dive americane, in *Chijin no ai Jōji* guarda il corpo di Naomi e resta estasiato dai suoi dettagli come se fossero messi in risalto da un primo piano di un film, e anche le protagoniste di *Manji* amano darsi appuntamento per i loro incontri segreti presso i cinema di Ōsaka. Questi, tuttavia, sono solo alcuni esempi di una lista ben più lunga.

2.2.5 Elementi “cinematografici” nella narrativa e nello stile di Tanizaki

Come risulta evidente, il cinema per Tanizaki è stato al contempo un mezzo espressivo e una fonte d'ispirazione. Al di là dei riferimenti espliciti al grande schermo, il suo stile di scrittura è spesso stato definito “cinematografico”: il modo di descrivere le scene in maniera velata, analizzando dettagli minuziosi, ma lasciando spazio al non detto, ricorda molto il movimento di una telecamera che riprende i dettagli di una scena – di un corpo magari – lasciando allo spettatore il compito e il piacere di immaginare il resto. Anche grazie alle conoscenze tecniche acquisite durante il breve ma intenso periodo di collaborazione con Kurihara, la sua narrativa assunse sempre più un carattere filmico: le descrizioni panoramiche univano immagini apparentemente sconnesse attraverso un vero e proprio montaggio cinematografico suggerendo un uso della luce e un catalogo di dettagli talmente vividi da sembrare tangibili.³⁷ Inoltre, sebbene uno dei motivi che spinse l'autore ad avvicinarsi ancora di più al cinema fu il suo amore per l'Occidente, non si può analizzare la sua esperienza cinematografica senza scavare un po' nella tradizionale estetica orientale, quell'estetica modesta e più seducente dell'esplicita sensualità occidentale che, quando nascosta, diventa ancora più carnale della stessa carne esposta.³⁸

A cavallo della linea sottile che separa Oriente e Occidente, tra la penombra giapponese e la modernità dell'Ovest, Tanizaki riuscì a trovare un canone estetico paradossalmente comune: il bianco. Come anticipato nel capitolo precedente, questo

³⁶ Ibidem.

³⁷ GOLLEY, Gregory L., “Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art”, *Journal of Japanese Studies*, vol. 21, no. 2, 1995, p. 274.

³⁸ LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 13.

Nell'opera citata LaMarre analizza tutta l'esperienza cinematografica di Tanizaki proprio in relazione all'estetica orientale.

assume un ruolo fondamentale soprattutto quando è riferito alla pelle chiara di una bella donna come Mitsuko. Per esempio, in *In'ei raisan*, la pelle della *geisha* di Kyōto diventa, illuminata dalla debole luce di una lanterna, “whiter than the whitest white woman”.³⁹ Questo “più bianco del bianco”, per l'autore, non aveva nulla a che vedere con la superiorità di una razza sull'altra, ma era pura estetica: la sua donna ideale non era necessariamente una donna di razza bianca, semplicemente egli ammirava la purezza di una pelle chiara resa ancora più evidente se messa in contrasto con diverse sfumature di oscurità.⁴⁰ Il paradosso risiede proprio nel fatto che lo scrittore riscontrasse questa bellezza sia nelle donne occidentali, e quindi propriamente “bianche”, sia in quelle giapponesi, creando una sorta di mistico ibrido ideale che evoca elementi di entrambe le tradizioni:⁴¹

Visibilmente sfrontata nella sua bellezza, dal corpo bianco per natura, la donna occidentale risplende quindi di un biancore accecante; tutta da “inventare” è invece la donna giapponese dal corpo reso bianco dal contrasto dato dalla penombra che avvolge e cela la sua bellezza.⁴²

Il corpo seducente di Mitsuko ammirato e invidiato dalla stessa Sonoko, i piedi di Fumiko che risvegliano persino il desiderio di un vecchio, la pelle candida della fanciulla su cui l'artista Seikichi imprime per sempre il tatuaggio di un ragno: le donne più famose di Tanizaki hanno in comune la bellezza, la crudeltà e la purezza della loro carne. E quando queste ultime sono riprese dalla telecamera che riproduce lo sguardo maschile, il contrasto tra luce-bianco e ombra-nero si fa ancor più evidente e significativo.

[La donna giapponese dei tempi passati] viveva silenziosa nell'ombra, frapponendo paraventi e schermi, la donna che eccitava i sensi dell'uomo non era altro che il fruscio degli abiti, la fragranza del profumo e dell'incenso, la sensazione era data dal tatto e dai lunghi capelli che ricadevano lisci.⁴³

Donne che abitavano nell'ombra non avevano bisogno di possedere un corpo: bastava loro un viso bianco che si abbeverasse a una luce scarsa.⁴⁴

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 134.

⁴¹ Ibidem.

⁴² BOSCARO, “Il grande vecchio”, cit., p. XXVI.

⁴³ TANIZAKI Jun'ichirō, *Ren'ai oyobi shikijō*, citato in BOSCARO, “Il grande vecchio”, cit., p. XXVII.

⁴⁴ TANIZAKI Jun'ichirō, *In'ei raisan*, citato in BOSCARO, “Il grande vecchio”, cit., p. XXVII.

Come si evince dai due estratti sopra riportati, il tema del bianco non solo era strettamente legato alla figura della donna ma anche a un altro tema molto caro a Tanizaki: l'ombra. *In'ei raisan*, una delle sue opere più famose, divenne uno degli scritti più influenti riguardanti l'estetica giapponese.⁴⁵ In esso l'autore esalta l'importanza dell'ombra nella sua cultura, definendola non solo estremamente piacevole a livello estetico, ma addirittura "magica", in grado di creare mistero e suggestione più che qualsiasi altro ornamento superfluo, dedicando anche poche ma significative righe all'effetto della fotografia nel cinema. Quando *In'ei raisan* fu pubblicato, molti dei registi giapponesi affermarono di condividere la visione estetica dell'autore riguardo la bellezza dell'ombra. Come scrisse lo scenografo Yoshino Nobutaka, infatti:

The "aesthetic of the shadow"⁴⁶ that Japanese people created over a long period of time throughout long years stays deep inside ourselves no matter how much social tendencies change. We want to bring out the "aesthetic of the shadow" from its hidden place, understand it correctly, and do our best to create Japanese cinema.⁴⁷

Il cinema è un *medium* che utilizza luce e ombra, non esiste senza di esse. Allo stesso modo l'una non esiste senza l'altra: dove c'è un'ombra deve necessariamente esserci della luce che la crea. Nella loro unione tra opposti, l'ombra è il mistero e la luce è chiarezza, la prima nasconde e la seconda rivela. La dicotomia luce-ombra ha giocato un ruolo fondamentale nella storia del cinema giapponese non solo distinguendolo nello stile da quello americano ed europeo ma identificando, o per certi versi creando, una tradizione culturale estetica coerente.⁴⁸ Nonostante gli attacchi esterni della modernità e della luce elettrica provenienti da occidente, di cui lo stesso Tanizaki soffrì nel periodo di "ritorno al Giappone" e abbandono degli ideali occidentali, la bellezza modesta della luce di una lanterna e le ombre che ne scaturiscono, hanno continuato e continuano tutt'ora ad esercitare un fascino indiscutibile sui giapponesi, sul loro cinema e sulla letteratura.

⁴⁵ MIYAO Daisuke, *The aesthetics of shadow: lighting and Japanese cinema*, Duke University Press, 2013, p. 2.

⁴⁶ *Kage no bigaku*, 陰の美学.

⁴⁷ Citato in MIYAO, *The aesthetics of shadow...*, cit., p. 1.

⁴⁸ MIYAO, *The aesthetics of shadow...*, cit., p. 4.

2.3 Teoria dell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria

Prima di analizzare nel dettaglio la relazione tra Tanizaki e gli adattamenti cinematografici, nonché i due film ispirati al romanzo di *Manji*, vale la pena spendere qualche parola riguardo alla teoria dell'adattamento cinematografico da opere letterarie in generale.

Quando ci si trova davanti a un film tratto da un'opera letteraria, il giudizio non è mai semplice a causa di una differenza di base tra i due mezzi comunicativi: il libro, *medium* a binario unico che ha esclusivamente le parole come mezzo espressivo, e il film che ha dalla sua parte molti più elementi quali immagini, suoni, musica, movimenti della camera e degli attori, interpretazione di questi ultimi, e così via.⁴⁹ In quest'ambito, spesso ci si trova a confrontarsi con parole quali "infedeltà", "tradimento", "deformazione", "violazione" e altre ancora, tutte rivolte nella maggior parte dei casi ad accusare e denigrare il prodotto filmico, lasciando sottintese diverse sfaccettature di "colpe" che quest'ultimo avrebbe commesso nei confronti dell'opera letteraria.⁵⁰ Non solo, anche la terminologia utilizzata per far riferimento al prodotto cinematografico in sé sottintende un processo di trasformazione il cui risultato non è all'altezza dell'originale: che si tratti di "adattamento", definizione che porta a pensare a una perdita dovuta alla necessità di adeguare un dato contenuto a una forma non opportuna, o che si tratti di "trasposizione", espressione che allude a un mutamento di codici e regole, nella maggior parte dei casi il prodotto che ci rimette è di sicuro il film.⁵¹

Come sosteneva un nome illustre della letteratura italiana, Umberto Eco, al giorno d'oggi i media fanno riferimento ad altri media e ai messaggi in essi contenuti.⁵² In altre parole, i media non parlano solo del mondo ma dialogano anche gli uni con gli altri.⁵³ Pertanto, un discorso che tratta di due mezzi comunicativi che intrattengono una relazione, come nel caso del cinema che adatta un'opera letteraria, non può prescindere dal referente teorico che è per l'appunto la nozione di "dialogismo".⁵⁴ Comand

⁴⁹ STAM, Robert, "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation", *Film adaptation*, 2000, p. 56.

⁵⁰ STAM, "Beyond fidelity", cit., p. 54.

⁵¹ COSTA, Antonio, "Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema", in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, PERNIOLA, Ivelise (a cura di), Marsilio, 2002.

⁵² Citato in COMAND, Mariapia, *L'immagine dialogica: intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2002.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem. Comand nota come questa nozione sia propria degli studi di scienza della letteratura e della "teoria del romanzo" di Michail Bachtin, ma che possa essere utilizzata anche in ambito cinematografico. (segue nota)

individua all'interno della diegesi cinematografica diversi elementi dialogici che contribuiscono a instaurare il dialogo tra il film e l'universo a cui fa riferimento – sia esso testuale, nel caso dell'adattamento da opera letteraria, o discorsivo: primo fra tutti è il ruolo dell'attore, e con questo termine non si intende solo colui che interpreta un ruolo, né il personaggio stesso, ma “inteso come quell'unità lessicale di tipo nominale suscettibile di ricevere investimenti semantici e sintattici di vario genere”.⁵⁵ In seguito, vi sono l'ambiente, inteso come l'insieme delle condizioni esterne materiali, sociali, culturali, nell'ambito delle quali viene situata e sviluppata l'azione diegetica – non solo uno sfondo, pertanto, ma anche un dettaglio può essere “ambiente”; la “cornice enunciativa”, in altre parole lo schermo, quei “bordi” che rappresentano ciò che le “virgolette” sono nel testo scritto; la musica che, con la sua capacità associativa, permette di associare determinate modalità musicali con situazioni topiche, momenti emozionali, stereotipi narrativi, condizioni di genere e così via.⁵⁶ Partendo da questi presupposti e spostandosi verso l'adattamento, si possono distinguere due processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte da quest'ultima e arriva all'espressione verbale.⁵⁷ Il primo è quello che avviene normalmente nel processo di lettura, quando il lettore associa le parole che legge alle immagini create nella sua mente; il secondo e più complesso è quello che accade nella mente del regista, il quale trasforma le parole scritte in immagini nella sua mente in un primo momento, e poi le dà loro forma ricreandole attraverso le immagini che poi vengono effettivamente proiettate sullo schermo.⁵⁸ Il film, pertanto, è una successione di fasi materiali e immateriali di immaginazione, interiorizzazione e astrazione. Nel caso dell'adattamento cinematografico più questi processi sono diversi nella mente del regista da quello che erano in origine nella mente dello scrittore, più le due opere risulteranno diverse.⁵⁹

Fatte queste premesse, è il caso di affrontare il concetto forse più dibattuto nell'ambito delle trasposizioni cinematografiche: la “fedeltà”. Nonostante sia chiaro e largamente accettato da studiosi esperti e semplici appassionati che nel passaggio dalla

Infatti, la studiosa continua esaminando i vari tipi di “testo” e le definizioni di intertestualità e interdiscorsività proposte da diversi studiosi, primo fra tutti il linguista Popovič.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, 1993 (prima postumo nel 1988).

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Per un ulteriore approfondimento consultare lo studio sul cinema e la semiotica di Pasolini. Cfr. PASOLINI, Pier Paolo, “Il cinema di poesia”, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti: Gli Elefanti, 1972.

carta allo schermo alcune modifiche siano necessarie e inevitabili, l'idea che il prodotto cinematografico debba essere obbligatoriamente fedele a quello letterario perseguita la settima arte sin dai suoi albori.⁶⁰ Come fa notare Elliott, bisogna tener ben presente la distinzione categorica per cui il film e il romanzo sono due *media* completamente diversi: il primo visivo, percettivo, presentativo; il secondo linguistico, discorsivo, concettuale.⁶¹ Allo stesso modo Bluestone, il quale fu il primo a denunciare la tendenza per cui si va spesso a creare una gerarchia tra romanzo e film, nella quale quest'ultimo viene declassato a "copia" del primo e di conseguenza considerato di qualità e importanza inferiore, evidenzia come sia sbagliato considerare il libro la norma e il film – soprattutto se non lo riproduce fedelmente – la deviazione.⁶² Al contrario, l'approccio migliore sarebbe considerare i due lavori come opere a sé stanti che narrano in modo diverso la stessa storia. Alla base del concetto di fedeltà c'è, tuttavia, un fondo di verità: ogni lettore, quando si confronta con la storia di un romanzo, immagina la propria versione di quest'ultima e, quando essa viene messa a confronto con la visione di un altro – nello specifico del regista che ha realizzato l'adattamento cinematografico – resta inevitabilmente deluso in quanto prova un senso di perdita dovuto al non combaciare delle due versioni.⁶³ Il presupposto di base, quindi, è che ci sia una sorta di "essenza" del romanzo che deve essere preservata nell'opera filmica.⁶⁴ Tuttavia, se si considera la lettura di un'opera letteraria come un'esperienza singola e personale, si potrebbe supporre che la suddetta essenza cambi di volta in volta, di esperienza in esperienza, di lettore in lettore.⁶⁵ Se così fosse, rimanere fedeli al romanzo originale risulterebbe impossibile e ci si troverebbe davanti a una domanda cui potrebbe non esservi risposta: a *cosa* esser fedeli, in fin dei conti?

Ci sono diversi fattori da tenere in considerazione. Innanzitutto, oltre al già accennato cambio di mezzo espressivo, il quale rimane l'elemento più importate, c'è un altro passaggio da non sottovalutare: quello nel tempo e nello spazio. Essendo

⁶⁰ O almeno dallo svilupparsi del dibattito critico iniziato dalla metà del Ventesimo secolo.

Cfr. ARAGAY, Mireia, "Reflection to refraction: adaptation studies then and now", in ARAGAY, Mireia (a cura di), *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*, Vol. 2, Rodopi, 2005, pp. 11-34.

⁶¹ Elliott, Kamilla, *Rethinking the novel/film debate*, Cambridge University Press, 2003, pp. 9-13, citato in ARAGAY, Mireia, "Reflection to refraction..", cit., p. 12.

⁶² BLUESTONE, George, *Novels into film*, University of California Press, 1968, p. 5, citato in ARAGAY, Mireia, "Reflection to refraction..", cit., p. 13.

⁶³ STAM, "Beyond fidelity...", cit., p. 54.

⁶⁴ In linea con questa teoria c'è la visione dello stesso Tanizaki il quale, come già affrontato, riteneva che alcuni adattamenti da sue opere "tradissero lo spirito" originale delle stesse.

⁶⁵ MCFARLANE, Brian, "Reading film and literature", *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, 1, 2007, p. 15.

necessariamente successivo cronologicamente, l'adattamento non solo subisce inevitabilmente uno sbalzo temporale ma anche uno spostamento del contesto spaziale, complicando ulteriormente il compito di riprodurre la storia e facendo sì che determinati riferimenti in un dato luogo e tempo non siano altrettanto ovvi o facilmente riconoscibili in altri.⁶⁶ Naturalmente, dovendo condensare una serie di eventi in una durata relativamente ristretta, è ovvio che l'elemento che subisce più modifiche sia la trama: un romanzo lungo subirà più tagli, omissioni e variazioni di un racconto breve. Allo stesso modo, i personaggi non solo possono subire modifiche ed essere rappresentati diversamente dalle aspettative, ma anche quando riprodotti fedelmente cambiano a seconda dell'attore e della recitazione, mettendo in risalto magari aspetti psicologici e caratteriali più che le apparenze fisiche che il lettore si era figurato in mente.⁶⁷

Il discorso accademico sugli adattamenti da opere letterarie è "as long as cinema itself",⁶⁸ e durante gli anni la questione sulla fedeltà è stata affrontata in modo diverso da vari studiosi, ognuno dei quali ha proposto una sua "soluzione" al problema. In linea generale si possono elencare tre diversi approcci a un adattamento: quello "traduttivo", il quale parte dal presupposto che un romanzo possa essere reso al cento per cento, senza alcuna perdita, nell'adattamento; questo è il caso in cui il film viene considerato di valore sempre inferiore rispetto al libro e quindi un vero e proprio "tradimento" al minimo elemento di dissonanza con l'opera scritta. Il secondo è l'approccio "pluralista", il quale giudica il film in base alla sua capacità di narrare la storia con coerenza trasmettendo in linea generale gli stessi temi, valori e "sensazioni" (seppur queste ultime siano soggettive) del romanzo; quest'approccio è diverso dal primo in quanto si focalizza più sui punti in comune che sulle differenze e giudica il successo di un adattamento dall'equilibrio tra i due, considerando i due prodotti di pari livello. Il terzo approccio è di tipo "trasformativo", il quale considera il libro una materia prima che il film altera sensibilmente, divenendo un'opera del tutto diversa; questo tipo di approccio è l'unico che considera l'opera cinematografica come superiore a quella

⁶⁶ STAM, "Beyond fidelity...", cit., p. 57.

Questo sarà particolarmente importante quando si affronterà l'adattamento cinematografico di Liliana Cavani.

⁶⁷ Ibidem. Allo stesso modo, un film doppiato può assumere una sfaccettatura ancora diversa dal libro e dal film in lingua originale, diventando un terzo prodotto parzialmente nuovo. Cfr. STAM, "Beyond fidelity...", cit., pp. 60-61.

⁶⁸ KLINE, Karen E., "'The Accidental Tourist' On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation", *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, no. 1, 1996, p. 70.

letteraria e parte dal presupposto che due mezzi diversi non possano in alcun modo essere paragonati pur narrando la stessa storia.⁶⁹

In conclusione, il discorso sulla fedeltà pur non essendo del tutto sbagliato, non giustifica la tendenza a giudicare un film solo dalla sua capacità di riprodurre fedelmente l'opera letteraria. Tuttavia, nonostante bisognerebbe considerare – almeno in parte – l'opera cinematografica e quella letteraria come due prodotti distinti, per riportare nuovamente il pensiero di Bluestone, nessun discorso, accademico o meno, potrà mai respingere il “nel libro non era così”.⁷⁰

2.4 Tanizaki e gli adattamenti cinematografici

Needless to say, because films and novels are entirely different things, one cannot assume that an excellent novel will make for a splendid film, even if the film adaptation is done to perfection.⁷¹

Così Tanizaki espresse il suo parere riguardo la questione degli adattamenti cinematografici e in effetti molti dei film tratti dalle sue opere lasciarono lo scrittore piuttosto scontento e deluso. Nonostante l'autore sapesse meglio di molti altri suoi colleghi quanto il cinema fosse un'arte nascente e bisognosa di svilupparsi, era piuttosto severo e critico nei confronti degli adattamenti che subivano le sue opere: forse fu proprio la sua esperienza diretta a influenzarlo, permettendogli di affinare le sue conoscenze in materia e lasciandolo spesso insoddisfatto del “trattamento” che i suoi romanzi subivano sul grande schermo.⁷² Secondo il regista e sceneggiatore Shindō Kaneto, che doveva dirigere diversi adattamenti tratti dalle opere dello scrittore, l'autore perse interesse a riguardo a causa dell'incapacità dei registi dell'epoca di colmare il

⁶⁹ KLINE, “The Accidental Tourist’...”, cit. pp. 70-73.

Lothe riporta il pensiero di Dudley Andrew che rinomina i tre approcci in maniera diversa: “fidelity and transformation” il primo, “borrowing” il secondo e “intersecting” il terzo.
Cfr. LOTHE, Jakob, *Narrative in fiction and film: an Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 87.

⁷⁰ Citato in MCFARLANE, “Reading film and literature”, cit., p.16.

⁷¹ TANIZAKI, *Eiga zakkān*, cit., pp. 98-102, citato in LAMARRE, *Shadows on the screen...*, cit., p. 120.

⁷² RICHIE, Donald, “The Film Adaptations”, in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, p. 163.

divario tra la sua visione e il prodotto cinematografico effettivo.⁷³ In altre parole, non erano in grado di riprodurre la visione dell'autore così come l'aveva immaginata, deludendo le sue aspettative. Com'è stato già analizzato, lo scrittore era fortemente convinto che una delle migliori caratteristiche del film fosse il suo essere “vero” e quando questo realismo non combaciava con ciò che egli aveva in mente nello scrivere il suo romanzo, il risultato era deludente. Magari, come nota Bernardi, se si fosse trovato in un'epoca come la nostra in cui il cinema ha raggiunto un avanzamento tecnologico considerevole, l'esito dei suoi giudizi sarebbe potuto esser diverso.⁷⁴

Secondo Itami Mansaku, noto regista e sceneggiatore, il film *Shunkinshō: Okoto to Sasuke* (『春琴抄. お琴と佐助』, *Okoto e Sasuke*, 1935) di Shimazu Yasujirō, adattamento del romanzo di Tanizaki *Shunkinshō* (『春琴抄』, *Storia di Shunkin*, 1933), è la prova che l'adattamento perfetto non può esistere. Questo perché data la differenza di base dei due mezzi, cinema e letteratura, per quanto il prodotto cinematografico sia fedele all'opera originale, più che un adattamento, in ogni caso si tratterà di una creazione del tutto nuova e differente.⁷⁵ Tanizaki non era del tutto d'accordo con quest'opinione, ma la sua insoddisfazione nasceva da un paradosso di base: da un lato voleva che i film riproducessero fedelmente i suoi romanzi, rendendoli ancora più “reali”, dall'altro però desiderava che enfatizzassero il contrasto tra fantasia e realtà, dando vita a dei veri e propri sogni a occhi aperti.⁷⁶ Egli stesso scrisse di quanto l'adattamento preso in considerazione da Itami lo avesse lasciato insoddisfatto, sottolineando come, se avesse potuto dirigerlo personalmente, avrebbe enfatizzato il contrasto tra reale e fantastico.⁷⁷ Ovviamente, come fa notare Richie, alcuni degli adattamenti riuscirono piuttosto bene, ma in quei casi l'autore sembrava non voler condividere la propria opinione a riguardo, a differenza di quando i lavori

⁷³ BERNARDI, Joanne, “The early development of the *gendai-geki* screen play: Keri-yama Norimasa, Kurihara Tomas, Tanizaki Jun'ichirō, and the Pure Film Movement”, Dott. Ric., Columbia University, 1992, p. 187.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ ITAMI Mansaku 伊丹万作, *Bungaku no eiga ni kanshite* 『文学の映画に関して』 (A proposito dei film letterari) in *Itami Mansaku zenshū* 『伊丹万作全集』 (Raccolta completa di Itami Mansaku), Tōkyō 東京, Eigasha 映画社, 1951.

Il regista giapponese sembrerebbe sostenere, pertanto, l'approccio che è stato definito “trasformatore”.

⁷⁶ HONJŌ Keisuke, “Tanizaki Jun'ichirō to eiga”, *Iwanami Hall Bulletin*, n. 7-8, Luglio 1986, citato in RICHIE, *The Film Adaptations*, cit., p. 165.

⁷⁷ TANIZAKI Jun'ichirō, *Eiga e no kansō*, in *TJZ*, vol. XXX, pp. 69-73, citato in BERNARDI, *Writing in...*, cit., p. 146.

cinematografici tradivano palesemente lo spirito originale delle sue opere, mancando d'immaginazione e scadendo nella volgarità.⁷⁸

Come l'autore stesso sosteneva, ci sono opere che possono essere filmate ma che, dipendendo dal mondo interiore dell'autore, non sono in grado di riprodurlo sotto un'altra foggia. I film eccellono nel realismo che Tanizaki tanto ammirava, mentre i romanzi – soprattutto i suoi, narrati nel suo stile unico e originale che spronava l'immaginazione del lettore – eccellono nella dimensione misteriosa e parallela alla realtà. Da questo punto di vista, i romanzi dell'autore rientrano perfettamente in quella categoria di opere che sono “troppo belle per essere filmate”.⁷⁹

2.5 Le opere di Tanizaki sul grande schermo

Forse ispirati, e a tratti fuorviati, da quella che è stata definita “scrittura cinematografica”, molti registi sono stati negli anni attratti dalle torbide e complicate storie create dalla brillante mente di Tanizaki. Tra questi compaiono anche grandi nomi del cinema giapponese, tra cui Narsuse Mikio, Ichikawa Kon, Mizoguchi Kenji e, ovviamente, Masumura Yasuzō. Già a partire dal 1922, anno in cui l'autore abbandonò lo studio cinematografico, film ispirati dalle sue storie iniziarono a invadere le sale e col passare degli anni sempre più romanzi, o diverse versioni dello stesso, comparvero nel panorama cinematografico giapponese e mondiale.⁸⁰ Fino a oggi si contano più di quaranta adattamenti ispirati a storie originali dell'autore, rendendolo uno degli scrittori più apprezzati in Giappone e all'estero, non solo nel campo della letteratura ma anche in quello della settima arte.⁸¹

Alcuni titoli più di altri compaiono nella lunga lista di trasposizioni cinematografiche. Sicuramente uno di questi è *Kagi* (『鍵』, *La chiave*, 1956) uno dei romanzi più famosi e importanti dell'autore, che narra la storia di due coniugi i quali decidono di tenere un diario segreto per ravvivare la passione perduta. Come di solito capita nei romanzi di Tanizaki, però, il segreto non viene mantenuto e il diario diventa uno strumento di inganno nonché messaggero di inconfessabili desideri tra i due

⁷⁸ RICHIE, “The Film Adaptations”, cit., p. 169.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ PELUSO, “Tanizaki tra letteratura e cinema..”, cit., p. 137.

⁸¹ NOVIELLI, “Translating Imaginary...”, cit., p. 124.

sfociando in vendette, tranelli e morti. Di quest'opera esistono quattro versioni cinematografiche, tra cui le più famose sono l'omonimo film di Ichikawa Kon del 1959, il quale più di una volta attinse al repertorio tanizakiano per la sua produzione filmica,⁸² e il più noto in Italia, *La chiave* di Tinto Brass del 1983, che scatenò non meno polemiche del romanzo originale e che per molti tradisce lo stile dell'autore scadendo nella volgarità.



Figura 6. Tanizaki Jun'ichirō (al centro) insieme al regista Ichikawa Kon e all'attrice Kyō Machiko interprete di *Kagi*.

Oltre al già citato *Shunkinshō*, il quale ispirò altri quattro film in aggiunta alla versione di Shimazu Yasujirō cui è stato già accennato, tra gli altri romanzi chiave della produzione di Tanizaki trasposti sul grande schermo, ci sono anche i già menzionati *Chijin no ai*, particolarmente amato dai registi non solo per la storia avvincente e accattivante ma anche per gli espliciti riferimenti alla settima arte, e *Sasameyuki*, che però sfortunatamente per la brillante trama, il vivace dialetto, lo stile impeccabile e i personaggi accattivanti, ispirò tre versioni decisamente poco fedeli che tradirono, in modo diverso, l'opera originale portando lo stesso autore “all'esasperazione”.⁸³

Oltre a quelle appena citate, sicuramente una delle opere che ispirò maggiormente registi – giapponesi e non – fu proprio *Manji*. Dell'intricata e contorta storia di Mitsuko e dei suoi amanti sono state create cinque versioni cinematografiche: in aggiunta a quelle di Liliana Cavani e Masumura Yasuzō, *focus* del presente lavoro

⁸² Questa versione in particolare di *Kagi* fu una delle più detestate da Tanizaki in quanto non solo la trama originale fu alterata, ma resa decisamente più volgare, cosa che non piacque all'autore al punto da costringere la casa di produzione Daiei a scusarsi pubblicamente con lo scrittore tramite le pagine di un giornale.

Cfr. RICHIE, “The Film Adaptations”, cit., p. 165.

⁸³ Per un'analisi delle tre trasposizioni Cfr. RICHIE, “The Film Adaptations”, cit., p. 166.

che saranno analizzate nel dettaglio nei capitoli successivi, ve ne sono altre tre, tutte omonime del romanzo. La prima, successiva cronologicamente a quella di Masumura, è opera di Yokohama Hiroto, uscita nel 1983; la seconda e più recente è del 1997 per la regia di Hattori Mitsunori; infine l'ultima in ordine cronologico è a opera del regista giapponese Iguchi Noboru, uscita nel 2006. Queste ultime, se paragonate alle due prese in analisi in questo lavoro, sono considerate le meno riuscite, non reggendo il confronto con la perfezione stilistica del romanzo e fallendo nel riprodurre l'accattivante intreccio che intriga il lettore fino all'ultima pagina.⁸⁴

⁸⁴ NOVIELLI, SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 86.

CAPITOLO TRE

Da Ōsaka a Berlino: *Interno Berlinese* di Liliana Cavani

Non volevo e proprio non volevo fare un film giapponese perché appartengo a un'altra cultura.¹

È inevitabile: nel passaggio dall'opera letteraria al grande schermo alcune modifiche sono necessarie e indispensabili. Com'è stato già ampiamente analizzato, infatti, un film non è l'equivalente visivo di un romanzo, poiché ha tecniche e mezzi completamente diversi e lo stesso termine "adattamento" ne è la prova. Non solo, c'è un elemento fondamentale da prendere in considerazione: non sempre l'intenzione del regista è di riprodurre fedelmente il romanzo, come un lettore si potrebbe aspettare, ma spesso l'opera scritta è solo una traccia da cui prendere spunto per poi intraprendere un percorso del tutto diverso, presentando anche temi, problematiche o addirittura personaggi inesistenti nel libro, e il film di Liliana Cavani ne è l'esempio perfetto. Come fa notare Bazin,

Non si tratta di tradurre nel modo più intelligente possibile, e ancor meno di ispirarsi liberamente, con amorevole rispetto, in vista di un film che raddoppi l'opera, ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film "paragonabile" al romanzo, o "degno" di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema.²

Quando si prende in analisi il romanzo di Tanizaki e *Interno Berlinese* ci si rende subito conto di trovarci davanti a due opere ben diverse, non solo per l'ambientazione che vede spazio e tempo spostarsi, o per accavallamenti e innovazioni aggiunte dalla regista italiana: le differenze giacciono nelle premesse di base delle due opere, nello spirito con cui sono narrate e nelle culture che le hanno prodotte. Tuttavia, nonostante le numerose e sostanziali dissonanze, quella che è stata definita "essenza del libro" riesce, forse, a sopravvivere anche in un adattamento così diverso dall'originale.

¹ PISU, R., "Una passione privata e scandalosa nel Giappone tedesco della Cavani", *La stampa*, 22 Febbraio 1985, p.23.

² Citato in PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 151.

3.1 Il cinema di Liliana Cavani

Io faccio dei film perché è il lavoro-gioco che ho scelto per conoscere, cioè per gettare lo sguardo oltre l'angolo.³

Con queste parole la regista definisce cos'è per lei il cinema: un mezzo di esplorazione, *medium* insostituibile di conoscenza e di espressione del pensiero artistico. “Se i fratelli Lumière non ci avessero dato il cinema, io sarei stata condannata a non esprimermi e sarei infelicissima oppure in un manicomio”, continua la Cavani.⁴ Affascinata da temi scottanti e provocatori, incurante delle critiche e delle polemiche che i suoi film avrebbero potuto scatenare, la cineasta italiana ha costruito nel tempo un vero e proprio personaggio pubblico attraverso non solo le sue opere, ma anche grazie a pungenti interventi in articoli e interviste. Spesso, infatti, in concomitanza con l'uscita dei suoi film noti per mettere in primo piano verità scomode per la società e per la politica, ci si ritrova a confronto con il cosiddetto “Caso Cavani”, come lo definisce Paolo Bosisio nel suo profilo sulla regista.⁵ L'aggettivo che più spesso viene accostato al nome della cineasta, sia riguardo al suo cinema che alla sua persona, è “scandaloso”: disturbando la tranquillità della coscienza borghese e denunciando con brutale schiettezza problematiche lasciate volutamente in ombra dalla società, la Cavani è considerata un'autrice “scomodissima”, come la definisce Giovanni Grazzini, in quanto in un'un'industria cinematografica che ha tradizionalmente prodotto commedie d'evasione, risulta una voce fuori dal coro per aver affrontato ardui problemi sociali, politici e morali.⁶

Partendo da una formazione classica che le fornisce conoscenze in ambito letterario, filosofico e umanistico in generale, la regista inizia a distinguersi nell'ambito della settima arte già dai suoi primissimi passi: unica donna ammessa alla sezione di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia, quando inizia a lavorare per la RAI si differenzia dai suoi colleghi del periodo per programmi culturali che danno l'inizio a un nuovo genere documentaristico, rendendola da subito scomoda per la censura.⁷ Alla Cavani non interessa piacere alla critica o al pubblico, suo unico scopo è scoprire gli

³ TISO, Ciriaco, *Liliana Cavani*, “Il Castoro cinema”, n.21, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p.2.

⁴ MARRONE, Gaetana, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 15.

⁵ BOSISIO, Paolo, "Liliana Cavani", *Belfagor*, no. 33, 1 Gennaio 1978, p.174.

⁶ Citato in MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto*, cit., p. 16.

⁷ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto*, cit., pp. 15-16.

angoli più nascosti della psiche umana, anche quelli più sgradevoli e difficili da accettare,⁸ tratto che la avvicina molto allo stesso Tanizaki, così come il suo atteggiamento provocatorio e dissacrante. Ciò nonostante, se l'essere adorata e ammirata non è una necessità per la regista, il suo rapporto con il pubblico ha comunque una forte componente dialettica.

Credo che chi fa del cinema o del teatro sia nato e viva con l'esigenza di "rappresentare": secondo me ciò risponde a un desiderio di comunicare. Che poi l'autore comunichi a dieci o diecimila persone non ha importanza.⁹

La Cavani è sempre stata descritta come un'artista attratta da tutto ciò che è anticonvenzionale: rivendicando il principio della libertà contro ogni forma di retorica – religiosa o politica – denuncia le gerarchie di potere in ogni loro forma, dai soprusi della Germania Nazista alle tensioni razziali dell'America degli anni sessanta e si fa interprete con sorprendente lucidità delle problematiche sociali del suo tempo, assumendo un carattere "politico", nel senso che Aristotele dava al termine, in altre parole la partecipazione essenziale dell'individuo alla vita sociale e civile della *polis*.¹⁰

Il rapporto tra Potere e Sapere diventa, pertanto, il nucleo concettuale del cinema "filosofico" della cineasta italiana la quale, attingendo alle sue conoscenze di Aristotele, Nietzsche, Marx e Schopenhauer – solo per citarne alcuni – mette in scena personaggi che si confrontano con ciò che è conservazione e omologazione, sullo sfondo di grandi rivoluzioni politiche o sociali.¹¹

I miei personaggi [...] hanno la caratteristica di gettare lo sguardo oltre l'angolo: sono i figli devianti e tentatori della società, sono i suoi demoni.¹²

Per ben due volte, attraverso le parole della stessa regista, ci viene presentata l'idea di "guardare oltre l'angolo". Infatti, nel cinema della Cavani i meccanismi di riflessione e rifrazione che si attuano attraverso lo sguardo sono elementi fondamentali: si potrebbe dire che lo sguardo, e con esso la trasgressione voyeuristica che ne consegue, sia una sorta di *fil rouge* che accompagna una buona parte della sua opera. In quest'ambito, la trilogia tedesca composta da *Il portiere di notte* (1974), *Al di là del*

⁸ BOSISIO, "Liliana Cavani", cit., p. 174.

⁹ Citato in BOSISIO, "Liliana Cavani", cit., p. 175.

¹⁰ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., pp. 18-19.

¹¹ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 20.

¹² TISO, *Liliana Cavani*, cit., p.14.

bene e del male (1978) e *Interno Berlinese* (1985), attraverso sofisticati effetti di luce e movimenti della macchina da presa, propone una prospettiva dissociante sulla realtà che esplica al meglio questo concetto chiave.¹³ Da *Il portiere di notte* in poi, infatti, l'approccio della regista predilige una percettibilità sensoriale che mette in risalto i dettagli delle scenografie, e con essi la funzione dell'occhio.¹⁴ Quest'ultimo, mezzo di conoscenza primario, diventa l'emblema della trasgressione: nella trilogia tedesca lo sguardo è strumento di potere usato per controllare che nulla sfugga alla regola. Questo è particolarmente evidente quando si posa su una donna, diventando non solo meccanismo politico ma anche erotico ed estetico, incarnato nei movimenti della macchina da presa, il vero e proprio occhio cinematografico.¹⁵ Nella trilogia pertanto, più che in altri film, la cineasta affronta la trasgressione in maniera più aggressiva, esplicita e pericolosa, rinarrando il tempo storico attraverso fantasie erotiche distruttive e mostrando lo stretto e affascinante legame tra desiderio e violenza, mentre lo spiraglio aperto attraverso la coscienza umana mette in luce una sorta di "nazismo psicologico" rappresentato con toni molto più forti del Nazismo storico che viene utilizzato nei film solo come aggancio referenziale.¹⁶ I personaggi della Cavani lottano contro gli ostacoli che la società frapponne all'appagamento dei loro desideri, divicolandosi in una dimensione labirintica, metafora poetica veicolata dall'architettura degli interni. L'esplorazione di questi interni, pertanto, è l'esplorazione di sé stessi: in un dedalo tutt'altro che lineare e geometrico, le strutture psicologiche sono permeate da ambivalenze paradossali quali scoperta e smarrimento, piacere e terrore, vita e morte, mentre inquadrature imprigionanti delimitano lo spazio dei personaggi, trasmettendo la tensione psicologica degli stessi e quella generale della società e della politica.¹⁷

Il carattere scandaloso e provocatorio, incurante delle censure e di qualsiasi perbenismo; l'importanza data allo sguardo come mezzo di trasgressione e di quasi adorazione della donna; la forte psicologia dei personaggi; l'interesse per temi e personalità anticonvenzionali: sebbene per alcuni tratti molto distanti, si potrebbe affermare che Tanizaki e la Cavani abbiano in comune delle lievi sfumature, le quali si addentrano però nella profondità delle rispettive produzioni artistiche all'apparenza molto diverse per mezzi espressivi, cultura, temi e periodo storico. Forse sono state

¹³ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., pp. 20-22.

¹⁴ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p.24.

¹⁵ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p.25.

¹⁶ BOSISIO, "Liliana Cavani", cit., p. 174.

¹⁷ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 23.

proprio queste leggere similitudini a influenzare la regista italiana nella sua scelta di trasporre cinematograficamente il romanzo dello scrittore giapponese. Di certo, alcuni dei temi tipici della Cavani ritornano in *Interno berlinese*, che ora sarà analizzato nel dettaglio.

3.2 Interno Berlinese: la trama

Berlino, 1938. Il film si apre con l'immagine di un uomo che scrive a macchina. Poco dopo, una donna bussa alla sua porta: è Louise Von Hollendorf (Gudrun Landgrebe), moglie di un diplomatico tedesco affiliato al partito nazista e la protagonista della vicenda, la quale si reca dal suo vecchio professore di letteratura per narrargli una complicata e lunga storia, quella del suo amore per la bella Mitsuko Matsuage (Mio Takaki), figlia dell'ambasciatore giapponese a Berlino. Attraverso una serie di flashback Louise ci riporta in un tempo passato ma non lontanissimo, quando vede per la prima volta Mitsuko all'Istituto di Belle Arti e, ammaliata dalla sua bellezza, decide di prenderla come modella per un ritratto, andando contro il parere del loro insegnante di disegno, il maestro Joseph Benno (Andrea Prodan), anch'egli segretamente succube del fascino della giovane. Dopo il diffondersi di un pettegolezzo su una presunta relazione lesbica tra le due, le donne iniziano un'amicizia che ben presto si trasforma in altro: dal momento in cui Mitsuko posa per Louise nella sua camera, l'attrazione tra le due diventa irresistibile e pian piano sempre più morbosa. A complicare ulteriormente la loro pericolosa relazione, subentra anche Benno, intenzionato a sposare Mitsuko. Louise dopo un iniziale rifiuto, durante il quale taglia tutti i ponti con la sua amante e si dedica completamente a suo marito, torna sui suoi passi e cede alle sceneggiate di quest'ultima volte a riprendere la donna tedesca con sé. A questo punto Louise non ha altra scelta se non fidarsi di Benno e firmare con lui un contratto che li vincola entrambi a Mitsuko come amanti di pari livello, non sapendo però di essere finita nel tranello ordito dal maestro. Quest'ultimo, infatti, con le prove del tradimento firmate di persona dalla donna, va da suo marito, Heinz Von Hollendorf (Kevin McNally), il quale dopo una prima lite furiosa con la moglie, cede all'idea della relazione tra le donne dopo che le due tentano – o per meglio dire, fingono – il suicidio, ritrovandosi suo malgrado coinvolto nell'intrigo e cadendo anch'egli vittima del fascino irresistibile di Mitsuko. Quest'ultima, escluso Benno grazie all'aiuto di Heinz e dei suoi

collaboratori, s'insinua nella vita della coppia, tenendo marito e moglie all'amo e mettendoli l'una contro l'altro fino a quando il loro rapporto del tutto anticonvenzionale non viene smascherato da un articolo e condannato dall'alto comando del regime nazista. I tre non hanno più vie d'uscita: in un ultimo gioco di potere, Mitsuko convince i suoi due amanti a prendere una dose letale di sonnifero al fine di morire insieme e rimanere legati per l'eternità. Tuttavia, dopo poche ore Louise si risveglia per scoprire di essere l'unica sopravvissuta, ingannata ancora una volta dalla donna amata. Dopo un primo momento in cui il desiderio di inseguire la morte stava per prendere il sopravvento, la donna torna in sé e decide di recarsi dal professore per narrare la sua complicata vicenda, essendo incapace lei stessa di metterla per iscritto. Tuttavia, quando il racconto finisce, il professore viene arrestato dalla polizia nazista, lasciando la protagonista sola con la sua storia che continua a darle “una specie di ebbrezza”.

3.3 Analisi del film

L'analisi del film si muoverà in maniera leggermente diversa rispetto a quanto fatto per il romanzo: si partirà dalle notevoli differenze per poi delineare i tratti in comune tra le due opere.

*Interno Berlinese*¹⁸ arriva nelle sale nell'ottobre 1985 ed è presentato al Festival di Berlino nel febbraio dell'anno successivo, vietato dalla censura cinematografica ai minori di 14 anni. Leggendo la trama si nota subito la struttura base del romanzo di Tanizaki rimasta invariata: l'amore tra le due donne, l'entrata in scena dei due uomini, la rottura dell'equilibrio tra i quattro protagonisti, l'epilogo tragico. Tuttavia, altrettanto facilmente si nota l'elemento più dissonante tra le due opere: il totale cambio di contesto storico e culturale. Parlando di *Manji*, Liliana Cavani sostenne “Ho sempre letto tutto di Tanizaki, ma questo *La croce buddista* [...] mi ha colpito in modo particolare”.¹⁹ A questo punto la domanda sul perché la regista abbia deciso di riprodurre la storia in un'ambientazione del tutto differente dall'originale sorge spontanea.

Al fondo è la storia di un idolo e dei suoi devoti, che esprime l'idea mistica della passione totale, comune alla tradizione giapponese come alla nostra. Un libro molto

¹⁸ Il film, con produzione italo-tedesca, fu distribuito in tedesco con il titolo e in tedesco come *Leidenschaften* e in inglese distribuito come *The Berlin Affair*.

¹⁹ MORI, Anna Maria, “Passione a quattro con idolo in kimono”, *La Repubblica*, 18 Aprile 1985, p. 19.

simbolico che va al di là della cultura di quel paese, per questo ho trasferito la storia in Europa, dove sono le mie radici.²⁰

Così la vicenda passa dalla borghesia di Ōsaka durante il primo periodo Shōwa (1926-1989) all'ambiente diplomatico della Germania dei tardi anni trenta, i coniugi Kakiuchi diventano i coniugi Von Hollendorf, Watanuki si trasforma in Joseph Benno.²¹ L'unico elemento rimasto invariato è il personaggio principale della storia, l'idolo, colei attorno alla quale ruota tutta la vicenda e cui sono legati indissolubilmente tutti i personaggi: Mitsuko.²²

Nel mondo delle ambasciate e della diplomazia, durante il periodo di instaurazione del nazismo in Germania, non era difficile incontrare persone appartenenti a un mondo culturale lontano e diverso: a differenza del romanzo, in cui i personaggi condividono la stessa cultura e l'elemento di "esoticità" è dato da quei leggeri richiami all'occidente o dal comportamento anticonvenzionale di Mitsuko – decisamente non quello di una donna giapponese tradizionale – nel film è pur sempre la ragazza a rappresentare il "diverso", tuttavia in maniera speculare rispetto all'opera letteraria, essendo l'unica giapponese in un mondo di occidentali e pertanto rappresentata come qualcosa di bello ed esotico, difficile da comprendere e da raggiungere. Il narcisismo della giovane la rende un "pericolo" che s'insinua nell'igienico e controllato sistema germanico volto a plasmare la nazione sull'obbedienza totale e sul formalismo morale, causando una rottura nel potente sistema di identificazione collettiva.²³ La curiosità di Louise nei confronti di quell'enigma orientale viene pertanto enfatizzata dal contesto politico e sociale di restrizione, rendendo la scoperta del piacere erotico ancora più eccitante perché proibita.

La scena d'apertura, aggiunta dalla Cavani, ci fornisce la chiave di lettura di tutto film e quindi dell'interpretazione personale della regista dell'opera di Tanizaki. L'uomo che poi si scoprirà essere l'ex professore di letteratura di Louise, ora sulla lista nera del partito Nazionalsocialista tedesco per alcune opere giudicate troppo licenziose,

²⁰ CERVONE, P., "Liliana Cavani: eros e kimono", *Corriere della Sera*, 17 Aprile 1985, p. 23.

²¹ Come si approfondirà più in seguito, Benno rappresenta una doppia trasformazione: non solo è la trasposizione di Watanuki ma subisce anche una fusione con il preside dell'accademia d'arte che nel romanzo originale era un personaggio distinto.

²² L'unica differenza sta nel cognome della ragazza che passa da Tokumistu (romanzo) a Matsuage (film).

²³ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 153.

batte a macchina una massima di Schopenhauer: “Non nella storia universale, come vaneggia la filosofia dei professori, vi è disegno e unità, ma nella vita del singolo”.

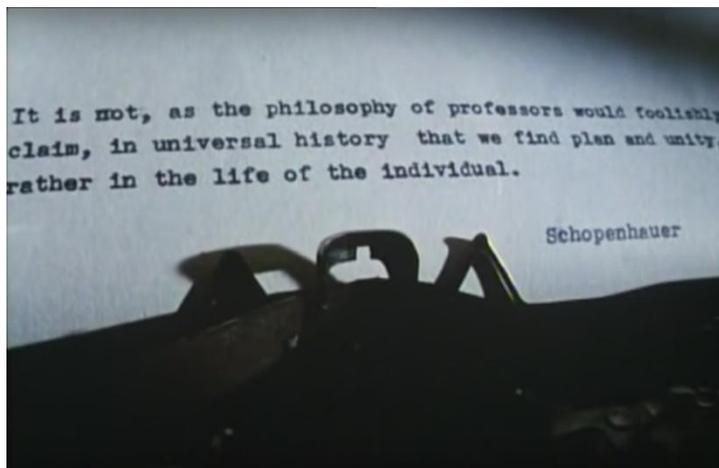


Figura 7. La scena d’apertura del film che riporta la citazione di Schopenhauer.

I coniugi Von Hollendorf – in particolare Louise – sono esempio perfetto dei singoli individui che, pur trovandosi nel cuore di quello strato sociale che sembra creare la storia stessa, non si lasciano trasportare da essa ma trovano un modo per sfuggirvi, seppur attraverso una labirintica passione erotica, creando una propria realtà ben diversa da quella della società esterna, che per loro diventa anche più importante.²⁴ A questa visione si può ricondurre l’altra scritta che compare all’interno del film, ancora una volta una libera aggiunta della regista, in questo caso per mezzo di un maestro spirituale giapponese: “Bisogna prendere le cose grandi alla leggera e le piccole molto sul serio”. La frase sembra quasi ribadire sotto forma di una filosofia più lontana rispetto a quella schopenhaueriana l’importanza di guardare oltre l’apparenza per scoprire cosa si cela dietro quell’angolo oltre cui la Cavani proietta sempre la sua ricerca. Infatti, se è pur vero che un amore privato, per quanto anticonvenzionale e pericoloso, non sia nulla in confronto all’imponente meccanismo politico della storia, è proprio ciò che consente ai personaggi di allontanarsi dalle atrocità di cui sono circondati e perdersi nella follia erotica per non sentirne più la responsabilità.

²⁴ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 154.

3.3.1 La “psicologia degli interni”

Ricalcando la struttura del romanzo, il film si sviluppa prevalentemente in luoghi chiusi, circoscritti: lo studio del professore, luogo in cui il processo di memoria di Louise prende vita, l’Istituto delle Belle Arti che fa da sfondo al primo incontro tra le due donne, la camera di Louise dove la passione scoppia per la prima volta, l’Ambasciata dove quest’ultima va a trovare Mitsuko per avvicinarsi il più possibile a lei e alla sua cultura nel tentativo di comprenderla meglio, le camere d’albergo dove la donna giapponese porta i suoi vari amanti. La Cavani, pertanto, non aggiunge nulla di nuovo nell’esplorazione di questi spazi. Anche in *Manji*, infatti, i luoghi dove si svolge la vera vicenda sono chiusi, delimitati: la casa dei coniugi Kakiuchi, la residenza estiva della famiglia Tokumistu, la locanda dove Mitsuko porta prima Watanuki e poi Sonoko, la camera di quest’ultima, luogo del loro primo incontro “segreto” e dell’ultimo, al momento del suicidio finale. Le scene all’aperto, seppur descritte con la stessa minuzia e lo stile impeccabile di Tanizaki, non sono fondamentali, ma fanno da cornice, o meglio da maschera a ciò che è la vera storia: sono i luoghi dell’apparenza in cui le due donne sono solo buone amiche e i coniugi Kakiuchi vivono un matrimonio modello, simbolo di una coppia felice. Gli spazi interni, invece, sono i luoghi della passione, della trasgressione, della verità. Non solo, ma spesso nel romanzo il passaggio da un luogo all’altro simboleggia un’evoluzione nella trama: la scuola era il luogo degli sguardi fugaci, la stanza da letto in stile occidentale diventa il luogo in cui la maschera dell’esteriorità cade e le due donne scoprono la passione dietro la loro apparente amicizia.²⁵ La locanda, diversamente, è il luogo delle messinscene, delle bugie e dei tranelli, dove i personaggi si alternano nell’ingannarsi l’un l’altro. La casa, sia quella di Sonoko sia la residenza estiva di Mitsuko, sono sia un riparo dall’esterno sia il luogo dell’amore e della morte: teatro del finto suicidio la seconda e dell’effettiva morte finale la prima.

Nel film il contrasto tra interno ed esterno – dove il prevalere del primo sul secondo è riscontrabile sin dal titolo stesso – non solo è riproposto dalla regista ma arricchito di un ulteriore significato, come se “alla politica esterna della storia si

²⁵ Questa camera nel romanzo non è mai il luogo dell’amore coniugale tra Sonoko e Kōtarō, bensì quasi una stanza segreta, come celata al resto del mondo da un passaggio nel muro, dove Mitsuko diventa l’emblema della bellezza e della passione e si concede alla sua amante

affiancasse una micro politica interna del desiderio”.²⁶ La sessualità si rinchiude dentro quattro mura per sfuggire al controllo della società esterna ma al tempo stesso travalica i confini di genere e le convenzionali definizioni dei ruoli maschili e femminili: le donne della storia spodestano gli uomini dalla loro tradizionale posizione di potere trasportando il fulcro della vicenda nel loro territorio, quello dove sono al comando, in altre parole le mura domestiche. D'altronde una delle caratteristiche della trilogia tedesca è proprio la rilevanza del personaggio femminile che testimonia la sua superiorità sull'uomo – altro elemento in comune con l'autore giapponese.²⁷ Pertanto, l'esplorazione degli interni spaziali diventa metafora dell'interiorità psicologia dei personaggi e fornisce, a loro come agli spettatori, una possibile via di fuga dalle tensioni sociali e storiche.

3.3.2 Religione, simbolismo e dittatura

È un libro molto simbolico, in un certo senso religioso... Il titolo fa riferimento alla croce buddista con quattro braccia, perché si tratta di una vicenda che riguarda quattro personaggi coinvolti da una stessa complicità e passione: è la storia di un idolo e dei suoi tre devoti, della ragazza Mitsuko e di due uomini e una donna che lei riesce a coinvolgere nel culto privato di sé.²⁸

Con queste parole Liliana Cavani descrisse in un'intervista il romanzo di Tanizaki. In effetti, com'è stato ampiamente analizzato nel primo capitolo, *Manji* è un libro il cui simbolismo religioso non solo viene esplicitamente sottolineato dal titolo e dai numerosi riferimenti al buddhismo presenti in tutto il romanzo ma, come fa notare la regista italiana, rimanda anche a una nuova e particolare sorta di religione creata dai personaggi attorno alla figura di Mitsuko – paragonata fin dal principio a Kannon – la quale diventa una vera e propria divinità da adorare:

«Se questa Kannon mi guiderà per mano sarò felice anche da morta.» dissi, e mio marito aggiunse: «Se dopo la nostra morte tutti chiameranno questa dea Mitsuko Kannon e la pregheranno, le nostre anime potranno riposare in pace».²⁹

²⁶ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema... ", cit., p. 160.

²⁷ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 133.

²⁸ MORI, "Passione a quattro...", cit., p. 19.

²⁹ TANIZAKI, *La croce buddista*, cit., p. 148.

Il rapporto tra Mitsuko e gli altri personaggi si configura, pertanto, come quello tra un idolo e i suoi adepti.³⁰ Nel film questa “religione privata” della giovane giapponese domina sul mondo esterno delle leggi morali e del culto del Führer. Il contesto in cui è calata la storia cinematografica è quello di un elegante formalismo che controlla la vita del singolo, condizione necessaria per il funzionamento del meccanismo di difesa maniacale del Terzo Reich.³¹ L’esotica e “diversa” Mitsuko, pertanto, diventa una deviazione dalla vita igienica e prestabilita trasformandosi, prima solo per Louise e successivamente anche per i due uomini, in un simbolo di purezza e una via di fuga dal percorso che la società si aspetterebbe da loro.

“In un’epoca come la nostra, una passione totale ha sempre una carica mistica, per alimentarsi non può che far riferimento alla fede nel trascendentale” commentò la regista, evidenziando come la sua scelta di trasporre la vicenda in un preciso momento storico e culturale europeo fu intenzionale, al fine di associare per una serie di sottili rimandi il culto di Mitsuko a quello costruito nella Germania degli anni trenta attorno alla figura di Hitler. In *Interno Berlinese*, il nazismo funziona da controparte ideale per la creazione di quella religione personale incarnata da Mitsuko e dai suoi adepti e questo spiega la ragione che si cela dietro la scelta della Cavani di trasporre la storia di Tanizaki nella Berlino del 1938:

La dittatura è secondo me il momento più irreligioso della storia, in quanto il capo e le gerarchie al potere prendono il posto della divinità e ne sono la caricatura, rendendo di conseguenza scandalosa e impossibile la fantasia e la religione che di fantasia si nutre... [...] La passione religiosa che non ha niente a che fare con la dittatura.³²

Secondo la visione schopenhaueriana della Storia presentata dalla regista, gli uomini, se trovano il coraggio di farlo, possono sottrarsi al percorso prestabilito, con la consapevolezza però di avviarsi verso la sconfitta.³³ Nel caso dei personaggi di *Interno Berlinese*, la via di fuga è rappresentata dalla giovane giapponese e dalla passione che fa nascere nei suoi fedeli amanti, la quale diventa al tempo stesso la più alta forma di trasgressione – essendo un culto totale, che non accetta compromessi ed esige lo stesso

³⁰ Dal greco *eidolon* (εἰδωλον), “simulacro, figura”: idolo indica l’immagine di una divinità ma tra i significati arcaici del termine vi sono anche “illusione” e “fantasma”.

³¹ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 134.

³² MORI, “Passione a quattro...”, cit., p. 19.

³³ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 135.

livello di devozione pretesa dal partito – e di autodistruzione, sostituendosi a quel fenomeno di autodemolizione delle masse insito nel meccanismo dittatoriale.³⁴ Pertanto, potremmo concludere che il simbolismo religioso che permea tutto il romanzo non si perda completamente nella trasposizione cinematografica ma venga sostituito dal Nazismo che prende il posto del Buddhismo come “religione esteriore” in opposizione a quella privata di Mitsuko e dei suoi adepti.

3.3.3 Dalla croce buddhista alla svastica nazista

A questo punto sembra doveroso un veloce accenno al simbolo del romanzo insito nel titolo stesso che è poi diventato nella visione storica europea emblema del Nazismo: la svastica. Lo spettatore occidentale che non ha letto il romanzo potrebbe essere all’oscuro del titolo originale dell’opera letteraria e, facendo parte di una cultura in cui il simbolo non ha assunto un importante valore religioso, del significato simbolico che vi si cela dietro. Tuttavia, il richiamo al Nazismo risulta per quest’ultimo fin troppo facile e ovvio. Com’è stato analizzato nel primo capitolo, la svastica aveva in origine un significato positivo ed era stata utilizzata da diverse tradizioni religiose in Asia, Europa e America. A renderlo l’emblema del male noto al giorno d’oggi fu un monaco austriaco, Adolf Lanz, il quale lo utilizzò come simbolo per la setta che fondò nel 1985, l’Osthara, che mescolava l’esoterismo orientalista a un antisemitismo radicale e predicava l’esaltazione della razza ariana e del suo ruolo predestinato di purificatrice dell’umanità.³⁵ Da lì il giovane Adolf Hitler la utilizzò per la bandiera del partito Nazionalsocialista inserendola in un cerchio bianco su sfondo rosso. All’epoca pochi intellettuali riconobbero la gravità del “sacrilegio”: tra questi fu George Bataille a farsi voce del “disgusto” per il tradimento verso quel simbolo sacro.³⁶ Tuttavia, com’è stato già evidenziato, il Nazismo piano a piano assunse sempre più le forme di un culto costruito attorno alla figura del Führer, pertanto quest’accostamento non dovrebbe sorprendere più di tanto.

³⁴ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., pp. 157-158.

³⁵ RONCHEY, Silvia, “Dalla saggezza al male assoluto: il destino della svastica”, *La Repubblica*, 5 Ottobre 2015.

³⁶ Ibidem.



Figura 8. Come mostra la figura, la differenza tra la svastica buddhista (a sinistra) e quella nazista (a destra) riguarda non solo l'angolazione, in quanto la seconda è ruotata di 90° rispetto all'originale, ma anche la direzione delle braccia della croce, piegate in senso antiorario nella prima e orario nella seconda.

Non essendo presente nel film alcun riferimento esplicito al simbolismo buddhista, né tantomeno al significato originale della svastica, risulta impossibile per lo spettatore che non ne è a conoscenza riconoscere il collegamento con il marchio nazista. Tuttavia, alla luce di quanto detto finora si potrebbe affermare che questo sia un altro dei sottili richiami tra la cultura d'origine della storia e quella in cui quest'ultima è stata calata dalla Cavani, lasciati volutamente in sospeso in tutta l'opera dalla regista.

3.3.4 Passione privata e dimensione politica

Se, come sostiene Bataille, “sexuality appears to contain smething so foul and so dangerous, so unequivocal, tha tone could not approach it without taking multiple precutions and detours”,³⁷ non sorprende più di tanto che il Nazismo venga considerato come una delle metafore più erotiche della società contemporanea occidentale, né tantomeno che la Cavani abbia deciso di utilizzare proprio quest'allegoria per trasmettere il messaggio erotico della storia a quattro del romanzo di Tanizaki. Tuttavia, nell'intero film il tema del nazismo non viene mai affrontato apertamente ma sempre attraverso sottili illusioni.

³⁷ Citato in RAVETTO, Kriss, “Cinema, Spectacle, and the Unmaking of Sadomasochist Aesthetics”, *Annali d'Italianistica*, vol. 16, 1998, p. 277.

I miei personaggi non sono antinazisti, ma sono sicuramente ‘altro’ dal nazismo, cui finiscono per contrapporsi, pur senza che questo venga dichiarato esplicitamente.³⁸

Per la regista non c’era alcun bisogno di mostrare svastiche o sentire la voce di Hitler, perché nulla poteva contrastare la rigorosa repressione della moralità come il Nazismo. Dall’immagine costruita dalla Cavani della società tedesca degli anni trenta si percepiscono due tratti essenziali: il carattere pubblico dell’esistenza che dovrebbe, in teoria, prevalere su quello privato e la forte verticalità delle gerarchie.³⁹ Tra gli esempi più importati presentati nell’opera c’è la scena in cui Louise, scegliendo Mitsuko come modella per il suo ritratto, rifiuta automaticamente la modella tedesca, guadagnandosi un rimprovero carico di disprezzo da parte di Benno: “L’istituto fornisce uno stupendo esemplare di tipo ariano...lei lo disdegna...”. Durante queste scene, attraverso le inquadrature dal basso, il tema della superiorità del potere e dell’autorità viene sottolineato, mentre la telecamera che inquadra Louise in un angolo, assorta nei suoi pensieri, enfatizza il suo distacco e la sua trasgressiva noncuranza.



Figura 9. La scena in cui Louise viene rimproverata da Benno per aver scelto Mitsuko come sua modella.

Un altro esempio si riscontra nella scena inserita dalla regista, assente nel romanzo, del complotto per svelare l’omosessualità di un generale di alto livello e rovinarne la carriera. La scena, che si svolge a casa Von Hollendorf in un ambiente freddo e marcato da linee regolari che incorniciano le figure di Louise e dei suoi ospiti, presenta un cambio costante di inquadrature che trasmette la tensione palpabile fra i personaggi.⁴⁰ Gli sguardi dei presenti che si fissano nel vuoto per evitare gli occhi altrui e le note provenienti dal pianoforte suonato dal presunto amante del generale, trasformano quello spazio ristretto in un microcosmo dominato da ansia, esitazione e

³⁸ CAVANI, Liliana, citato in BORRELLI, S., “Sesso e alta diplomazia”, *L’unità*, 31 Ottobre 1985, p. 13.

³⁹ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 139.

⁴⁰ A questo proposito le scenografie Art Deco di Luciano Ricceri hanno un ruolo fondamentale nel “rivelare le zone oscure di una segreta fascinazione”. Ibidem.

una rassegnata malinconia. Infatti, quando la musica termina il generale, ormai scoperto, viene arrestato da Heinz e da suo cugino, lasciando il suo amato con parole amareggiate: “Inutile, credimi Edmund. È impossibile difendere se stessi contro la volgarità”, alludendo maliziosamente alla falsità e ipocrisia del conformismo eterosessuale. Poco dopo questa scena, la telecamera inquadra Louise, nel presente, mentre racconta al professore quanto rimase afflitta dall’aver dovuto prender parte a quel complotto. “Io le pulizie le faccio fare alla servitù” commentò con il marito e suo cugino quando accennarono al prendere iniziativa per smascherare il generale, alludendo al suo disprezzo per la campagna di moralizzazione ed enfatizzando come in un clima di stagnazione psicologica l’unica via di fuga è rappresentata da quelle perversioni giudicate immorali dalla società, unico strumento del singolo per rendersi indipendente e padrone del proprio destino.⁴¹



Figura 10. La scena del complotto ordito ai danni del Generale.

Le nostre protagoniste, infatti, si fanno beffe del tradizionale monopolio maschile del potere, mettendolo in crisi e trasformando lo spazio in cui sono tradizionalmente “confinate” – quello domestico – in un luogo di passione orgasmica e violenta critica ideologica.⁴² Entrambi gli uomini coinvolti nella passione vorticoso di Mitsuko, infatti, cercano di imporre il proprio controllo, fallendo miseramente e arrendendosi al loro idolo e padrone: Benno finge, soprattutto davanti a Louise, di avere in mano la situazione, riportando le parole della giovane giapponese apparentemente

⁴¹ Degno di nota è il commento di Alberto Moravia sulla scena, il quale in un articolo di recensione del film, si sofferma sul momento in cui Louise riflette sul proprio ruolo nella campagna di moralizzazione del regime, sottolineando quanto fosse comune tra i conformisti delusi il rifugiarsi in passioni decadenti da contrapporsi alla facciata di salute dell’ideologia.

Cfr. MORAVIA, Alberto, *Inferno Berlinese*, “L’Espresso”, 1 Dicembre 1985, p. 198.

⁴² PELUSO, “Tanizaki tra letteratura e cinema...”, cit., p. 161.

troppo timorosa per affrontare la donna e vantandosi del suo rapporto con lei che unisce passione e arte. Lo stesso Heinz, non si spoglia mai dei suoi vestiti, nemmeno durante i rapporti sessuali – che siano con sua moglie o con la loro giovane amante – e all’inizio del film si vergogna addirittura di accendere la luce quando è in intimità con la consorte: questo atteggiamento, che simboleggia una sorta di devozione maschile alle fantasie di Hitler, cambia radicalmente quando l’uomo, cadendo vittima del fascino di Mitsuko, perde ogni ritegno sino ad avere rapporti con lei mentre Louise giace accanto a loro, addormentata.

A questo punto risulta evidente il diverso approccio di Tanizaki e della Cavani rispetto al problematico rapporto tra finzione narrativa e realtà politica e sociale. La regista ha motivato la sua scelta di inserire la vicenda nel contesto del nazismo considerandolo il più adatto a esaltare la forza di quella passione privata che prevale sull’immagine pubblica.⁴³ Tuttavia il romanzo, sebbene ambientato all’inizio dell’epoca Shōwa, non fa alcun riferimento alla realtà esterna, nonostante le difficili vicende vissute dal Giappone in quel periodo.⁴⁴ Come è stato già analizzato, infatti, lo scrittore giapponese non era quasi mai toccato dagli eventi della storia che lo circondavano, né tantomeno aveva alcun desiderio di inserirli nelle proprie opere. Queste ultime, e *Manji* non fa eccezione, erano prive di qualsiasi moralismo e raramente si soffermavano su temi quali le gerarchie sociali o gli avvenimenti storici, per quanto importanti potessero essere, concentrando l’attenzione sui personaggi e sull’intreccio delle loro passioni:

I was basically uninterested in politics, so I concerned myself exclusively with the ways people live, eat and dress, the standards of feminine beauty, and the progress of recreational facilities.⁴⁵

Pertanto, nonostante il comune desiderio di trattare il mondo interiore e le ossessioni più profonde dell’animo umano, la regista italiana ha impostato la sua opera partendo da un presupposto del tutto diverso: quello di dimostrare come la passione possa travolgere un individuo in maniera altrettanto cieca e devota da andare contro la storia ufficiale e sostituirsi ad essa. Nel lavoro di ricerca di una via alternativa a quella consona effettuato nel film, passione e politica sono indissolubilmente legate tra loro. Un esempio è Heinz, il quale, quando inizia a sospettare della relazione adulterina della moglie, non si

⁴³ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 171.

⁴⁴ Per approfondimenti sulla storia del Giappone cfr. CAROLI, Rosa; GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2006

⁴⁵ TANIZAKI, *Tōkyō wo omou*, in *TJZ* vol. XXI, p. 21, citato in KEENE, *Dawn to the West*, cit., p. 721.

preoccupa tanto di perderla quanto di essere coinvolto dallo scandalo e vedere la fine della sua carriera.⁴⁶ In fondo, l'opposizione tra la mitica dimensione interna dell'individuo e quella corrotta della società esterna è uno dei temi costanti nel cinema della Cavani:

Metto sempre gli individui in contrasto con tutto ciò che rappresenta conservazione e livellamento. [...] Pongo individui sempre al centro di uno scandalo rappresentato da loro stessi per il fatto di essere come sono. [...] I miei personaggi sono segni di contraddizione, contraddicono la retorica e i rituali del potere ai quali tutti gli altri si adeguano.⁴⁷

3.3.5 Eros e Thanatos⁴⁸

In un paese che ha riposto tutta la sua fede e la sua fiducia nel Führer, lo scandalo privato di una passione trasgressiva ed esotica non può che concludersi con un epilogo tragico, in un misto indissolubile di amore e morte non molto diverso dalla storia originale. In tutto il film Mitsuko è raffigurata, attraverso gli occhi di Louise, come una visione eterea che ha al tempo stesso una sua fisicità, un “dolcissimo angelo della morte” che comprende ammirazione platonica e appagamento erotico.⁴⁹ La giovane giapponese è la responsabile della cosiddetta “iniziazione ai misteri dell'eros” di Louise così come del lento percorso di declino verso la morte, la quale assume quindi una dimensione religiosa e mistica, urgente e necessaria al fine di suggellare per sempre il loro rapporto. Il finale della storia, per quanto possa sembrare assurdo a un occhio estraneo alla cultura giapponese, non solo è una scelta comprensibile per chi ne conosce le motivazioni che vi si celano dietro, ma è anche l'unica conclusione logica della vicenda: se Sonoko/Louise non fosse sopravvissuta, non ci sarebbe stato nessuno a

⁴⁶ L'uomo reagisce allo stesso modo anche quando Louise, scherzando, accenna a un ipotetico rapporto tra il marito e il suo segretario: “Non dirlo neanche per scherzo, Louise. Sarebbe la fine della mia carriera”.

⁴⁷ TISO, *Liliana Cavani*, cit., p. 14.

⁴⁸ Per un approfondimento sul tema dell'erotismo nelle rappresentazioni cinematografiche in generale consultare l'articolo scritto dalla stessa Cavani a riguardo, per comprendere meglio anche il rapporto che questo tema ha avuto nella sua produzione. Cfr. CAVANI, Liliana, “Cinema ed erotismo”, *Belfagor*, no. 30, 1 Gennaio 1975, pp. 157-168.

⁴⁹ Lino Micciché la paragona addirittura al personaggio di Tadzio, il giovanissimo idolo estetico di Aschenbach in *Morte a Venezia* di Luchino Visconti. Tuttavia, quest'ultimo rimane un simbolo di quiete e contemplazione, irraggiungibile e irrealizzabile. Cfr. MICCICHÉ, Lino, *Da Masumura a Ōshima*, in “Il nuovo cinema degli anni '60”, Roma, ERI, 1972.

raccontarla. Tuttavia, la regista ammise di essersi interrogata sul motivo dietro la sopravvivenza della donna, la prima volta che lesse il romanzo:

Neppure io so interpretare questa sopravvivenza. Anche leggendo il libro viene da porsi questa domanda: se si ama di più la persona che si lascia in vita o quella che si porta con sé.⁵⁰

Eppure, com'è stato affrontato nel primo capitolo, non si tratta di prendere una vita o risparmiarne un'altra: lo *shinjū* è un ritorno all'ordine delle cose, un concetto che nella cultura giapponese lega indissolubilmente amore e morte, riproposto dalla Cavani sotto la luce del controllo e del moralismo formale del nazismo.

3.3.6 La tecnica narrativa e cinematografica

Come riportato nelle note di produzione del film, Liliana Cavani ammise che del romanzo di Tanizaki la affascinarono l'idealismo appassionato e la "fantastica abilità di guidarci minuziosamente all'interno dell'azione".⁵¹ Attraverso sottili giochi di luce e ombre, la regista ha tentato di essere fedele a modo suo allo spirito originale dell'opera letteraria: in entrambi i lavori, infatti, per quanto diversi possano essere, c'è un'intenzione di dimostrare che ciò che accade sulla scena non è altro che la manifestazione di un mondo interiore, dell'inconscio umano e delle sue ambiguità, molto più profondo della facciata esterna. L'uso della luce è uno degli elementi fondamentali del film, trasmette messaggi silenziosi e rende omaggio alla scrittura dell'autore giapponese che del contrasto tra luce e ombra fece uno dei capisaldi della sua opera: gli interni oscuri, il pallore del viso di Mitsuko esaltato dalla luce che lo illumina, la suggestione e l'atmosfera che si creano. Come afferma la regista, infatti:

La luce è al servizio del dialogo interiore di una religione privata. In un tempio ci sarebbero ceri. Nel film, invece, c'è una luminosità che viene dalle fessure aperte, o dalle finestre, come se la gente rifiutasse l'esterno, quasi fosse un posto dove non ci si ritrova, e dove ci si perde.⁵²

⁵⁰ BARONE, A., *Cavani interior*, "Prima visione cinematografica", Dicembre 1985, p.38.

⁵¹ Dalle note di produzione in *The Berlin Affair*, Cannon press book, 1985 (Archivio privato), citato in MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 133.

⁵² Intervista con l'autore, 12 Maggio 1990, citato in citato in MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 146. Cfr. anche ROBIONY S., *Liliana Cavani: "Berlin Interior non è un film, è la mia libertà"*, "La Stampa", 30 Giugno 1985, p.18.

La regista richiama lo stile dello scrittore anche attraverso l'uso che fa delle allusioni e del mistero: come per Tanizaki, anche nel film essa ha un valore e una forza maggiore dell'asserzione esplicita, anche se, come si affronterà nel paragrafo successivo, non sempre questa è facilmente comprensibile dal pubblico non giapponese.

Riprendendo lo stile di *Manji*, la storia di *Interno Berlinese* si dispiega attraverso la memoria della protagonista narrante, Louise, la quale ricrea la sua esperienza in cui "il ricordo diviene un processo di auto proiezione all'interno di uno spazio interiore".⁵³ La tecnica cinematografica del flashback riproduce il racconto della Sonoko del libro sospeso tra passato e presente e il valore che la protagonista dà alla sua memoria trova la sua corrispondenza nelle metafore visive: l'occhio è il segno ideografico di tutto il film. All'inizio i ricordi di Louise sono rappresentati da un punto di vista soggettivo attraverso la "modalità dell'occhio fisso" – ciò che il personaggio vede – stabilendo una sorta di identificazione del pubblico nel personaggio; anche da questo punto di vista lo spettatore vive la vicenda esattamente come ha fatto il lettore di Tanizaki, in altre parole filtrata attraverso lo sguardo della protagonista.⁵⁴ I movimenti di macchina lenti, la staticità dei piani, la cura delle architetture interne ed esterne: dal punto di formale i dettagli sono curati con precisione. Un importante contributo che si affiancò al lavoro della regista fu quello del costumista e scenografo Jusaburo Tsujimura, ma soprattutto quello del direttore della fotografia Dante Spinotti. In un'intervista, il direttore definì *Interno Berlinese* come un'opera dal "realismo splendente" in cui la chiave di lettura del copione che gravita intorno al personaggio di Mitsuko è la luce.⁵⁵ Il tratto distintivo della sua fotografia, infatti, è la convinzione che la forma d'arte cinematografica si basi sul realismo e che ogni storia, per quanto fantastica o astratta, debba essere fedele alla realtà,⁵⁶ posizione molto simile a quella dello stesso Tanizaki. L'angolazione della macchina lievemente obliqua, il gioco di luci e linee, le posizioni del corpo all'interno del fotogramma, il passaggio del colore predominante dal prugna scuro a tonalità più intenso: ogni elemento visivo contribuisce a creare questa rappresentazione che supera le codificazioni convenzionali tentando di unire due tradizioni e culture apparentemente molto distanti e diverse tra loro, quella tedesca e quella giapponese.

⁵³ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 137-138.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ CODELLI, Lorenzo, "Dante Spinotti: 'Un'immagine è una specie di sogno visivo'", *Annali d'Italianistica*, vol. 17, 1999, p. 233.

⁵⁶ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 148.

3.4 Analisi delle relazioni e dei personaggi

Come Sonoko nel romanzo, il personaggio focale di *Interno Berlinese* è Louise la quale, narrando la sua vicenda al professore, condivide con lo spettatore i piaceri e i dolori degli eventi che presenta e che, nonostante il tempo trascorso, continuano ad avere un certo effetto su di lei. Il nervosismo di trovarsi in quella situazione si percepisce già dalle prime scene, quando entrando nello studio la donna si accende una sigaretta con mani tremanti prima di procedere con il suo racconto. Per tutto il film, Louise è non solo il personaggio narrante, ma colei che riflette e analizza tutti gli eventi nei minimi particolari, tentando di entrare nella mente della sua bella amante, la quale invece è un'icona speculare e visiva, più propensa all'azione che alla riflessione. Questa diversa natura delle due donne si rispecchia nelle loro diverse modalità di rappresentazione visiva: Mitsuko è spesso ripresa davanti a quadri scuri o in luce diffusa, con effetti che producono un'illusione di profondità; Louise, al contrario, è spesso racchiusa in riquadri come finestre, porte, specchi, riproducendo attraverso una regolarità geometrica il suo senso di oppressione psicologica.⁵⁷ La solitudine della donna è resa da inquadrature che privilegiano cancelli, recinti e muri, ostruendo e oscurando il suo sguardo. A questo proposito, una delle scene del film che meglio rende quest'immagine ritrae Louise che guarda attraverso il cancello di ferro dell'ambasciata giapponese nel vano tentativo di scorgere Mitsuko anche solo per un istante, riproducendo visivamente l'inaccessibilità della giovane giapponese.⁵⁸ Non sono solo le sbarre fisiche a tenerla lontana dall'amata: la ragazza è lontana, diversa, irraggiungibile e incomprensibile. Come Sonoko, Louise s'interroga fino alla fine sui pensieri di Mitsuko, sulle motivazioni dietro i suoi comportamenti, cerca di indagare il suo cuore imperscrutabile senza mai riuscirne a risolvere il mistero. Fino alla fine è assillata dai dubbi e dalle gelosie, consapevole di essere ingannata eppure incapace di opporsi, né tantomeno di lasciarla andare.

⁵⁷ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., pp. 136-137.

⁵⁸ *Ibidem*.



Figura 11. La scena che ritrae Louise intenta a osservare Mitsuko oltre il cancello dell'ambasciata.

Al pari della narrazione di Tanizaki, anche nell'opera cinematografica della regista italiana, la giovane Mitsuko ci viene sempre presentata attraverso gli occhi di Louise, sia per quanto riguarda i momenti in cui la sua voce ci guida attraverso il labirinto dei suoi ricordi, sia attraverso le inquadrature e i movimenti della macchina da presa che sembrano riprodurre lo sguardo attento e non obiettivo di una persona innamorata. Già le prime scene del film presentano Mitsuko attraverso immagini quasi feticistiche che testimoniano la nascita del desiderio per l'idolo.⁵⁹ Lo spettatore la vede per la prima volta scendere dall'auto accompagnata dalla fedele Ume, in un'inquadratura dal basso che s'inclina lentamente man mano che la giovane sale le scale della scuola d'arte, in modo da portarla sempre più al centro dello schermo e definire il rapporto tra la rappresentazione visiva e il mondo delle fantasie di Louise, nonché sancire l'importanza del personaggio dell'idolo.⁶⁰



Figura 12. La scena in cui Mitsuko, ripresa dal basso, fa la sua comparsa scendendo dall'auto.

⁵⁹ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 156.

⁶⁰ Ibidem.

Entrando nell'aula di disegno, la telecamera si concentra sullo scambio di sguardi tra le due donne, enfatizzando il momento in cui Louise distoglie l'attenzione dalla modella germanica e inizia a ritrarre la giovane giapponese, metafora della sostituzione dell'immagine dell'icona nazionale con un nuovo modello personale e alternativo a quello proposto dalla società. Anche la musica sottolinea questo passaggio, cessando quando un raggio di luce entra nella stanza e illumina l'eterea figura della giovane, la quale ha ormai già assunto per Louise le sembianze di un'icona di bellezza e di culto. La bellezza di Mitsuko, pertanto, viene esaltata con ogni mezzo possibile all'interno del film: il suo volto risulta sempre più illuminato rispetto agli altri personaggi, i quali – in particolar modo Louise – provano un sentimento di estasi mista a timore nel poter contemplare tanto splendore. La caratterizzazione del suo personaggio è ben diversa, pertanto, da quella della protagonista tedesca: lei rappresenta un idolo e una vera e propria autorità femminile, il tutto enfatizzato dalla recitazione dell'attrice giapponese Mio Takaki, la quale con il suo tono di voce calmo e controllato e il pesante trucco che le ricopre il viso, ricorda un'imperturbabile maschera.⁶¹ Durante il film si assiste all'evolversi della figura di Mitsuko per come è percepita da Louise, passando dalla visione eterea dei primi incontri alla fisicità dei loro primi rapporti fino ad arrivare all'angelo della morte delle scene finali. Tuttavia, un elemento che non muta mai è il controllo da parte della ragazza di tutta l'azione, partendo dal regalo del *kimono* a Louise che simboleggia la sua "iniziazione" ai misteri dell'eros, fino ad arrivare alle scene finali in cui la giovane tiene in pugno la coppia costringendoli a esaudire ogni suo più strano e insensato desiderio. Nella sua configurazione visiva Mitsuko va al di là dell'identità femminile, rappresentando un idolo lontano e inaccessibile, una bellezza incontaminata dalle false apparenze dell'ideologia nazista: lei "non rappresenta delle idee, è l'idea stessa"⁶² e in particolare l'idea di bellezza, come dimostra il tatuaggio che la donna ha sul fianco, il quale simboleggia la sua trasformazione in una vera e propria opera d'arte.

⁶¹ Come racconta la stessa regista, la ricerca dell'attrice per il ruolo di Mitsuko non fu facile. La Cavani si recò personalmente a Tōkyō per trovare la ragazza che rappresentasse al meglio quel misto di seduzione e potere incarnato dal personaggio tanizakiano. "La bellezza odierna giapponese è una ragazza che somiglia alle occidentali, con capelli corti, i segni asiatici poco o niente marcati, lo stile complessivamente americano o americanizzato... Io cercavo una bellezza giapponese anni 30: una che somigliasse alle mamme o alle nonne delle giapponesi di oggi, che potesse essere credibile nel ruolo di idolo. L'ho trovata in un'attrice giovane quasi esordiente", commenta la regista.

Cfr. MORI, "Passione a quattro...", cit., p. 19.

⁶² In conformità con la visione estetica di Tanizaki. Cfr. MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 144.



Figura 13. La scena in cui Louise, scoprendo il corpo addormentato di Mitsuko, vede per la prima volta il tatuaggio ed è presa da un misto di passione e ammirazione di un'opera d'arte: è tra le più importanti dell'opera e una libera aggiunta della regista.

Poco dopo l'inizio del film, quando la loro relazione è ancora fredda e acerba, Louise presta un libro del professore alla giovane, la quale però lo commenta dicendo "Non è stata una preziosa esperienza". Diversamente da come aveva creduto Louise in un primo momento, Mitsuko non intendeva che l'avesse trovato volgare, ma che non le aveva mostrato nulla di nuovo, trattando di un mondo, quello dell'eros e della bellezza, di cui lei è padrona e conoscitrice esperta. Da questo punto di vista, la protagonista giapponese di *Interno Berlinese* non è molto diversa dalla sua controparte in *Manji*. Al contrario, si può dire che sia il personaggio che è stato riproposto più fedelmente dalla regista rispetto all'opera originale: ella gode dell'ammirazione degli altri, uomini e donne, e li inganna a suo piacimento manovrandoli come marionette, come si vede nelle scene precedenti la fine in cui si inserisce tra la coppia arrivando a farli bere del sonnifero pur di non permettere loro di avere rapporti in sua assenza, in quanto loro non sono più marito e moglie ma appartengono esclusivamente a lei. L'unica differenza sta nell'ambiente che la circonda: tutto giapponese, come lei, nel libro; tutto occidentale e opposto a lei, nel film. Il contrasto tra occidente e oriente viene riproposto, pertanto, ma in maniera speculare: nel film non è la camera occidentale di Sonoko a essere l'elemento esotico ed eccitante, ma la misteriosa e sensuale Mitsuko con la sua bellezza orientale.

Oltre alle modifiche dovute al cambio di ambientazione, anche alcuni personaggi sono rappresentati diversamente rispetto al romanzo. Tra questi ovviamente c'è Benno che, com'è stato accennato, riunisce due personaggi diversi dell'opera letteraria: il preside della scuola d'arte e il più importante Watanuki. Nella sua falsa spavalderia,

Benno è molto simile a quest'ultimo: condivide con lui l'impossibilità di avere figli, il desiderio di sposare la giovane giapponese e la codardia nel tentare di ordire trame volte a ingannare gli altri come loro ingannano lui. Fatta eccezione dei momenti all'istituto d'arte, nei quali l'uomo impersona il preside della scuola più che il quarto braccio della croce, le scene principali in cui compare sono molto simili a quelle del romanzo: quando Mitsuko scopre le sue carte e umilia Louise facendola accorrere in loro soccorso inventando una situazione di emergenza solo per rinfacciarle la sua relazione con l'uomo, il giuramento fatto firmare da Benno a Louise e, anche se non visibile direttamente ma solo intuibile dal comportamento di Heinz, il momento in cui il maestro di disegno tenta di incastrare la donna portando il documento al marito. Una scena in particolare, seppur assente nel romanzo, rende esaustivamente il carattere di Benno e la sua somiglianza con Watanuki: prima del giuramento, egli decide di mostrare a Louise dei quadri che ricordano lo stile delle stampe erotiche giapponesi, i quali hanno tutti come soggetto la bella Mitsuko, in cui lei stessa ha aggiunto poesie in giapponese. Il suo scopo è far ingelosire la donna tedesca e, al tempo stesso, dimostrare una sorta di superiorità nei suoi confronti, un "potere maschile" che in realtà non possiede affatto.



Figura 14. La scena in cui Benno mostra i ritratti di Mitsuko a Louise.

Per quanto riguarda Heinz, non si può affermare che subisca un cambio radicale, ma allo stesso tempo presenta sfaccettature diverse rispetto al personaggio originale. Il diplomatico tedesco, infatti, mostra decisamente una minore avversione nei confronti della moglie rispetto alla sua controparte scritta: il matrimonio della coppia Von Hollendorf non è di certo pieno di passione, ma controllato e "igienico" come ci si

aspetterebbe da una coppia tedesca, in linea tra l'altro con la visione ideologica del partito.⁶³ Infatti, Louise come Sonoko, cerca uno svago alla sua vita monotona nell'accademia d'arte. Tuttavia, l'atteggiamento del marito nei suoi confronti non è sprezzante come quello di Kōtarō. Questo è dato forse dal ribaltarsi del “potere” interno alla coppia: come già analizzato, nel romanzo Sonoko sottomente economicamente il marito e gode di questo squilibrio insolito che la vede superiore non perdendo occasione di rinfacciare all'uomo di averla sposata solo per il suo denaro. Nel film questa situazione non è presente e l'equilibrio “normale” della vita di coppia viene ristabilito attraverso l'autorità maschile di Heinz che non solo tenta di imporsi sulla moglie in casa – non riuscendo, tuttavia, a impedirle di deviare dalla retta via e immergersi nella passione trasgressiva di Mitsuko – ma che raggiunge anche un livello sociale superiore rispetto a quello di Kōtarō grazie al suo ruolo di diplomatico. Forse per la nota – a tratti fin troppo stereotipata – indole tedesca o forse per le direttive impartite dagli alti ranghi del nazismo, Heinz è sempre controllato, retto, inquadrato, diligente: non esce mai dalle righe, anche quando la situazione permetterebbe di lasciarsi andare – ad esempio, quando è in intimità con la moglie. Eppure, al pari di Kōtarō, lo stesso uomo che un tempo chiese a sua moglie “Che cosa ci vedi in quella giapponese secca e pallida?”, una volta vittima dell'incantesimo di Mitsuko, si disfa della maschera di facciata e si lascia travolgere dalla passione senza fare domande, fino quasi ad annullarsi e a dimenticare la sua carriera e i suoi doveri nei confronti del partito.



Figura 15. La scena in cui Heinz perde il suo noto controllo e cede al fascino di Mitsuko.

⁶³ Riguardo al suo precedente film *Il portiere di notte* la regista commenta: “In every couple there exists a degree of sado-masochism [but] this is nothing compared to the numberless couples who tear each other apart psychologically” e in un certo senso non solo si può applicare anche ai coniugi Von Hollendorf, ma richiama una tematica tipica di Tanizaki che avvicina l'opera della regista a quella dello scrittore giapponese.

Crf. LICHTENSTEIN, Grace, "In Liliana Cavani's Love Story, Love Means Always Having to Say Ouch", *New York Times*, 13 Ottobre 1974, citato in RAVETTO, “Cinema, Spectacle...”, cit., p. 268.

Un altro personaggio che gioca un ruolo diverso rispetto al romanzo è Ume, la cameriera personale di Mitsuko. Com'è stato evidenziato, in *Manji* ha un ruolo fondamentale nell'evolversi della trama verso il tragico epilogo: infatti, è lei a rivelare ai giornali la notizia della passione amorosa tra la sua padrona e la coppia Kakiuchi. Nel film invece, resta fedele a Mitsuko fino alla fine, aiutandola in tutti i suoi inganni e non tradendo tutti i segreti di cui è a conoscenza vivendo fianco a fianco con la giovane: rimane sempre nell'ombra, sia a livello figurativo in quanto non entra in azione come nel libro, giocando fino alla fine un ruolo passivo, sia a livello visivo in quanto non è mai al centro della scena e sempre lasciata in secondo piano. Ume, come la sua giovane padrona, non fa parte del mondo di Heinz e Louise, è un'estranea, non esotica e provocante quanto Mitsuko ma altrettanto diversa. Si può affermare che per tutto il film venga ritratta con delle sfumature leggermente diverse dall'originale, che a tratti sembrano scadere nello stereotipo della servitù giapponese, fedele, zelante e ossequiosa. In un certo senso, Ume rappresenta un altro degli elementi "nipponici" che la regista ha voluto lasciare nella sua opera, i quali però, mancando di approfondimento, risultano superficiali e scontanti.⁶⁴

Infine, l'ultima figura degna di nota, leggermente diversa rispetto all'opera originale, è quella del professore. Come nel romanzo, la protagonista si presenta nello studio dell'uomo senza preavviso, scusandosi ripetutamente per il fastidio che la sua visita e probabilmente il suo racconto possano arrecare all'uomo, il quale l'ascolta attentamente mentre lei dispiega nuovamente gli eventi aggrovigliati nella sua memoria. Tuttavia, già da questo preambolo si possono notare alcune differenze tra il professore di *Interno Berlinese* e il *sensei* di *Manji*. Per prima cosa, fin dall'inizio il rapporto che lega l'uomo a Louise, che nel romanzo resta solo qualcosa di intuibile, è ben più chiaro nel film: egli era suo professore di letteratura, di cui Louise era stata segretamente innamorata, alle cui lezioni la donna aveva dovuto rinunciare a causa dei problemi dell'uomo con il partito. Secondo, un altro elemento fondamentale che cambia rispetto all'opera letteraria è la totale assenza di interventi da parte del professore nel racconto di Louise: com'è stato ampiamente affrontato, la finzione del romanzo si basa sul

⁶⁴ Va notato, tuttavia, che anche il maggiordomo tedesco di casa Von Hollendorf risulta particolarmente stereotipato, nella sua fredda e cerimoniosa formalità. Se si considerasse anche questo aspetto, si potrebbe affermare che la regista abbia intenzionalmente portato all'eccesso questi due personaggi, come critica o beffa degli stereotipi che rappresentano. Ciò nonostante, se si considerano i vari elementi della cultura giapponese non approfonditi nell'opera, il personaggio di Ume risulta decisamente molto costruito e poco spontaneo. Tuttavia, farla rimanere fedele fino alla fine e affidare il compito di rivelare la storia ad un altro personaggio rimane se non altro la scelta più coerente.

presupposto che sia il *sensei* a trascrivere il racconto di Sonoko, aggiungendo di tanto in tanto commenti personali e spiegazioni che aiuterebbero a capire meglio l'intreccio. Il film parte da un presupposto del tutto diverso: come si vede nelle scene finali, infatti, il professore non potrà aiutare la sua vecchia allieva nell'impresa di trascrivere la sua vicenda, in quanto arrestato improvvisamente dalla Gestapo a causa dei suoi romanzi troppo licenziosi, consigliando alla donna di trascrivere da sé la sua storia e di non permettere che finisca nel dimenticatoio. Pertanto, per tutto il lungometraggio, lo spettatore ode solo la voce della donna che lo aiuta a districarsi nei meandri del suo labirintico racconto. Si può affermare, quindi, che egli giochi un ruolo molto meno importante e "irruente" del *sensei*, comportandosi come un mero ascoltatore. Nonostante il rapporto più stretto che lega l'uomo alla protagonista, il confronto che si stabilisce nel romanzo tra Sonoko e il *sensei* si perde, insieme alle pungenti osservazioni di quest'ultimo. Prima di consegnarsi alla Gestapo, il professore chiude il suo ultimo romanzo in una scatola di cioccolatini e lo consegna alla sua ex allieva per evitare che finisca nelle mani della polizia nazista e venga censurato come i suoi precedenti lavori accusati di "sopravvalutazione del sesso e corruzione dell'animo umano".



Figura 16. La scena in cui il professore consegna il suo ultimo manoscritto a Louise camuffandolo in una scatola di cioccolatini.

Dopotutto, la storia di Louise non è molto diversa da quelle dei suddetti romanzi e l'atto di consegna da parte di quest'ultimo della sua ultima opera alla donna potrebbe essere interpretata, da un lato, come un gesto di riconoscimento nonché un passaggio del testimone da maestro a discepola.⁶⁵ Dall'altro, questa figura dello scrittore censurato per le sue opere licenziose di sicuro strizza l'occhio all'immagine che lo stesso Tanizaki

⁶⁵ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 164.

aveva. Come già accennato nel primo capitolo, non di rado le opere dell'autore giapponese furono accusate di essere un'offesa alla morale pubblica, per non parlare dello stretto controllo che il governo militare giapponese esercitò sulla letteratura non molto diverso da quello della campagna di moralizzazione attuata dal nazismo.⁶⁶ Il professore di *Interno Berlinese*, non tanto come il *sensei* ma sicuramente al pari di Tanizaki, è un “uomo interessato più alla vita del singolo, alle passioni che si agitano nel mondo interiore dell'essere umano, che al dispiegarsi degli eventi ufficiali ed esterni della storia”,⁶⁷ esattamente come fa percepire la frase di Schopenhauer che apre il film e che egli stesso scrive. Pertanto, si può affermare che l'identificazione tra il *sensei* e l'autore di *Manji* non si perda del tutto nel film ma venga semplicemente riproposta dalla regista, come molti altri elementi, sotto sembianze diverse.

3.5 Un film occidentale con elementi nipponici

A questo punto, dopo aver analizzato i vari elementi del film, è opportuno soffermarsi su un paradosso di base tra l'opera finita e le intenzioni iniziali della regista. Com'è stato accennato all'inizio di questo capitolo, Liliana Cavani espresse chiaramente la sua volontà di non riprodurre fedelmente la storia di Tanizaki, ma di fornire una sua personalissima versione di quest'ultima, inserendola in una cultura distante da quella originale del romanzo ma ovviamente più vicina alla propria. È da notare, tuttavia, come in questo suo tentativo di produrre un'opera occidentale e “per niente giapponese”, da un lato abbia sì nascosto nel sottofondo simbolico dell'opera riferimenti alla sua cultura d'appartenenza – ad esempio, riguardo al tema della sessualità è riconoscibile una certa influenza di forme di scrittura moderne come *La philosophie dans le boudoir* del Marchese De Sade⁶⁸ – ma al contempo abbia lasciato velati rimandi alla cultura giapponese, in particolar modo per quanto riguarda il tema della morte e la teatralità dei gesti, i quali però non sono approfonditi in maniera sufficiente da permettere allo spettatore occidentale di coglierli e comprenderli a pieno. Come fa notare Tullio Kezich in un articolo di critica su *Interno Berlinese* per *La*

⁶⁶ Un esempio è *Sasameyuki* che, secondo il Quartier Generale dell'esercito “si dilungava a raccontare nei dettagli proprio ciò che dovremmo tenere a bada in questi anni di emergenza bellica: la morbida, effeminata, e intrinsecamente individualistica vita delle donne. [...] È più che mancanza di discernimento: è totale indifferenza per lo sforzo nell'impresa bellica, è il comportamento di un osservatore estraniato”. Citato in BOSCARO, “Il grande vecchio”, cit., pp. XX-XXI.

⁶⁷ PELUSO, “Tanizaki tra letteratura e cinema...”, cit., p. 165.

⁶⁸ MARRONE, *Lo sguardo e il labirinto...*, cit., p. 141.

Repubblica, “certe situazioni, estratte dal contesto originario, non hanno senso”.⁶⁹ Questo perché le sottili allusioni alla cultura giapponese e alle sue tradizioni presenti nel romanzo sono facilmente comprensibili dai lettori di Tanizaki suoi connazionali, i quali condividono il background culturale dello scrittore e degli stessi personaggi di *Manji*, ma una volta trasposti in un contesto culturale distante e molto diverso, non solo diventano difficilmente riconoscibili da uno spettatore straniero ma potrebbero anche esser percepiti attraverso la lente deformante dello stereotipo.⁷⁰

La rappresentazione del Giappone, nel film, viene spesso teatralizzata attraverso elementi quali la luce, il contrasto tra la lentezza suadente delle scene tra le due amanti girate all'interno e i movimenti meccanici dei militari all'esterno, il trucco di Mitsuko che la fa apparire come un'imperturbabile maschera bianca e la teatralità delle sue movenze.⁷¹ Una delle sequenze più suggestive del film e più importanti a riguardo è quella dell'ultimo incontro delle donne presso l'ambasciata giapponese: Mitsuko è vestita da *geisha*, siede in una posa fredda e statuaria con il volto completamente truccato di bianco. Sullo sfondo si vedono le silhouette delle guardie dell'ambasciata proiettate come ombre sui paraventi, la cui spaventosa immagine viene accentuata dal rumore dei loro passi. La stanza è illuminata dalla luce soffusa e morbida di lanterne di carta. La differenza tra le espressioni facciali e i movimenti studiati di Mitsuko e l'atteggiamento di adorazione di Louise è palpabile. La scena sintetizza le componenti tematiche tradizionali del Giappone, ma al tempo stesso lancia dei richiami, come il blu delle luci a indicare la morte, che restano sospesi nel vuoto, lasciando lo spettatore nella stessa confusione che prova Louise incapace di interpretare i gesti della giovane giapponese.

⁶⁹ KEZICH, Tullio, “Passioni e Germania nazista”, *La Repubblica*, 2 Novembre 1985.

La regista rispose alle critiche di quest'ultimo pochi giorni dopo il suo articolo, sempre attraverso le pagine de *La Repubblica*. Cfr. CAVANI, Liliana, “È cinema europeo”, *La Repubblica*, 5 Novembre 1985.

⁷⁰ Ovviamente questo discorso potrebbe valere anche per la traduzione letteraria, laddove il testo venga tradotto in una lingua, e la relativa cultura, molto distante dall'originale. Tuttavia, nel suddetto caso il traduttore è tenuto a rispettare il più possibile l'opera originale, non inserendo alcun elemento innovativo o modifica non necessaria se non per la migliore comprensione del testo da parte del lettore straniero. Pertanto, seppur difficili da capire, gli elementi della cultura d'origine devono restare invariati ed essere presenti al completo nella traduzione, con il vantaggio però delle note esplicative che il traduttore può aggiungere per facilitarne la comprensione. Al contrario, non solo in una trasposizione cinematografica questo è reso ancora più difficile dall'impossibilità di aggiungere le suddette note (si potrebbero utilizzare i cosiddetti *pop-up glosses*, sovra titoli in rapida sovraimpressione usati per aggiungere spiegazioni su elementi specifici della cultura d'origine, che tuttavia raramente vengono utilizzati) ma nel caso specifico di *Interno Berinese* il problema è dato dal fatto che alcuni degli elementi del testo sono stati trasformati per adattarsi alla cultura d'arrivo, mentre altri sono stati lasciati invariati, risultando però ancor più difficili da comprendere allo spettatore straniero perché estrapolati dalla cultura d'origine.

⁷¹ PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., p. 160.



Figure 17 e 18. La scena in cui Mitsuko accoglie Louise vestita da *geisha*, in contrasto con le silhouette delle guardie proiettate sui paraventi.

La natura cerimoniosa e ritualistica della cultura giapponese viene, pertanto, portata al limite più che semplicemente enfatizzata: alcune scene sembrano comiche, quasi inopportune, a testimoniare l'inadeguatezza di Louise nel mondo della sua amante e la sua incapacità di comprenderlo e di inserirsi. Forse si potrebbe interpretare questa scelta da parte della regista come una volontà di sdrammatizzare una serie di convenzioni apparentemente troppo formali e controllate, con il rischio però di renderle ancora più stereotipate a un occhio inesperto. I richiami alla morte dati dal colore blu, il "rituale" della vestizione del *kimono*, il doppio suicidio d'amore, la gestualità stilizzata di Mitsuko a richiamare il teatro tradizionale giapponese: tutti questi elementi non hanno alcun appiglio nella mente e nel background culturale dello spettatore occidentale. Per quanto la regista italiana abbia un certo bagaglio culturale che le permetta di comprendere anche quelle sottili allusioni a una cultura che non le appartiene, una volta che le traspone nella sua opera in maniera altrettanto velata, seppur rimanendo fedele allo spirito originale di Tanizaki non permette allo spettatore medio che non condivide tale conoscenza di comprenderle a pieno. Al contrario, quest'ultimo si fermerà alle apparenze e sarà probabilmente guidato, nel tentativo di capirli, da stereotipi che lo condurranno sulla strada sbagliata.

Se la regista avesse voluto realizzare un'opera del tutto occidentale, avrebbe potuto eliminare tutti i riferimenti alla cultura giapponese, compreso il personaggio di Mitsuko, trasformandoli e plasmandoli alla sua cultura come ha fatto, ad esempio, con Sonoko e Louise. Tuttavia, il sostrato culturale di *Manji* non è formato solamente da richiami velati, ma penetra fino alle basi su cui si fonda tutto il romanzo: la trama stessa, con l'epilogo che si compie nello *shinjū*, ha modo d'esistere proprio perché prodotto della cultura giapponese. Se nel film il personaggio di Mitsuko fosse stato eliminato o

modificato, il suicidio finale non avrebbe avuto ragione d'essere in quanto i personaggi occidentali non lo avrebbero scelto come soluzione ai propri problemi. Come si vede nelle scene che precedono la fine del lungometraggio, infatti, Heinz e Louise optano inizialmente per la fuga: nella loro visione essa non è considerata un atto di codardia ma una scelta ragionevole in una situazione in cui ci si trova con le spalle al muro. Al contrario, è il suicidio per loro – e in generale nella cultura occidentale influenzata dalla visione giudaico-cristiana – a costituire la vera sconfitta e un peccato grave quanto il tradimento nei confronti del partito. In occidente amore e passione sono sempre stati due concetti ben distinti e l'eternità dell'amore è vista come un dono offerto da un Dio buono e misericordioso: suicidarsi, pertanto, significherebbe rifiutare quella preziosa offerta e andare contro la volontà divina.⁷² Non solo, ma nella tradizione occidentale spesso il suicidio viene automaticamente associato a una sorta di squilibrio mentale o disordine emotivo, senza tener conto del messaggio che quel gesto vorrebbe comunicare – sempre che possa esser interpretato come un atto comunicativo al pari di alcuni casi giapponesi.⁷³ Come la stessa Louise afferma, infatti: “L'idea del suicidio non mi aveva mai sfiorato...solo più tardi ho compreso che per un giapponese quel gesto ha un significato di vittoria”. La donna pronuncia questa frase durante una scena inserita dalla regista e assente nel romanzo, quando Mitsuko si reca a casa di Louise e mentre lei sta ancora dormendo le sfilta il lenzuolo di dosso, minacciando di uccidersi in preda alla gelosia. Non è chiaro il momento in cui la donna tedesca comprenda il significato celato dietro al gesto dell'amante giapponese, probabilmente proprio negli ultimi istanti, quando quest'ultima propone il suicidio come alternativa alla proposta di fuga di Heinz. Eppure, oltre a questo episodio, i riferimenti alla morte erano presenti sin dai primi

⁷² PELUSO, "Tanizaki tra letteratura e cinema...", cit., pp. 166-167.

Un'ulteriore prova la si riscontra nella scena del giuramento: nel romanzo Watanuki ha premura di confermare con un'apposita voce del documento che sia lui sia Sonoko si impegnino a non commettere un doppio suicidio d'amore con Mitsuko, escludendo l'altro. Nel giuramento creato da Benno e controfirmato da Louise, due occidentali, non c'è traccia di una voce simile perché questa pratica è sconosciuta alla loro cultura.

⁷³ HAYAKAWA, S. I., "Suicide as a communicative act", *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 15, no. 1, 1957, p. 46-50.

Hayakawa, in questo breve scritto, analizza le differenze tra la percezione del suicidio in occidente e in Giappone, soffermandosi anche sul diverso concetto di vita dopo la morte che si ha nelle tradizioni cristiana e buddhista/*shintō*. In particolare, l'accento è posto sulla tradizionale percezione del suicidio come un atto "onorevole" e l'assenza del concetto di peccato dietro il gesto. Inoltre, una frase colpisce in modo particolare: quando è stato chiesto a dei giapponesi se associassero il suicidio a una malattia mentale la risposta più comune è stata "But there are so many other reasons" a dimostrazione che le concezioni occidentale e giapponese cambiano molto a riguardo e che nella tradizione nipponica questo gesto veniva visto come un mezzo per comunicare un messaggio, una scelta consapevole e non un mero gesto di disperazione.

incontri tra le due donne quando, passeggiando nei giardini esterni all'accademia d'arte, Mitsuko chiede a Louise quali siano i suoi fiori preferiti:

«Preferisci i fiori dell'autunno o quelli dell'estate? Dicono che le persone che amano i fiori dell'autunno, muoiono in autunno.»

«Io amo le rose, fioriscono in tutte le stagioni»

«Allora dovrai morire quattro volte»

Come risulta evidente, la morte compare come un fantasma in tutta l'opera, ma né lo spettatore né la stessa Louise sembrano accorgersene se non verso la fine, quando si concretizza nel suicidio effettivo. Restando un semplice richiamo nell'ombra che torna diverse volte ma che non viene mai approfondito del tutto, l'idea della morte e del suicidio sembra esser percepita come unica soluzione possibile per un giapponese, e se è pur vero che nel film venga presentato come un atto di "vittoria" per il popolo nipponico, il profondo significato culturale che si cela dietro il gesto si perde: come ampiamente analizzato in precedenza, il doppio suicidio d'amore non è l'unica opzione rimasta di chi non ha più vie di fuga e si arrende al suo destino, ma la scelta consapevole di due persone che nella lotta tra *giri* e *ninjō* scelgono quest'ultimo, scelgono di amarsi e di portare il loro amore nella vita dopo questa. Pertanto, nonostante nel film i protagonisti abbandonino la via prestabilita dalla società e dalla politica in favore di quella del cuore, lo fanno seguendo ciecamente il volere di Mitsuko più che per una necessità personale. In sostanza, ciò che non convince dell'opera della Cavani non è tanto l'assente approfondimento culturale che si cela dietro alcune scene e tematiche, elemento difficile se non impossibile da riprodurre in un'opera cinematografica, ma il contrasto tra queste ultime e la cultura in cui la storia è stata ricreata, la confusa commistione di elementi culturali distanti e la scelta di lasciare solo alcuni tratti invariati, modificandone altri.

In conclusione, alla luce delle categorie di adattamento cinematografico elencate nel capitolo precedente, se volessimo analizzare il romanzo di Tanizaki e il film della Cavani seguendo l'approccio traduttivo, sicuramente giungeremmo alla conclusione che la regista italiana abbia tradito in ogni modo possibile l'opera originale. Infatti, se è vero che lo stesso romanzo – come anche un film che lo riproduca alla lettera – possa sembrare strano o difficilmente comprensibile per coloro che sono estranei alla cultura

d'origine dell'opera, è altrettanto vero che l'unione di elementi giapponesi e occidentali presenti nell'adattamento non facilita il compito allo spettatore. Al contrario, sia ottimismo per l'approccio pluralista che per quello trasformazionale potremmo elencare tutti i pregi per cui, nonostante le numerosissime differenze, il film rimanga un'opera di elevato livello a prescindere dal libro da cui ha tratto ispirazione. La rete di inganni e bugie, il turbamento degli animi dei protagonisti, il vortice di passione e sotterfugi che li trascina verso il tragico epilogo: molti degli elementi presenti nel romanzo non si perdono del tutto ma vengono trasmessi nel film attraverso sembianze diverse, come la musica, le inquadrature, le luci, e così via. Pertanto, se da un lato il concetto di fedeltà sia stato tradito palesemente, dall'altro non si può utilizzare questa scusa come scudo per critiche non meritate. Dopotutto, l'unico che potrebbe affermare con certezza e autorevolezza se l'essenza del film sia sopravvissuta alle numerose modifiche sarebbe lo stesso Tanizaki, ma purtroppo si può solo provare a immaginare cosa avrebbe detto l'autore giapponese su questo stravagante adattamento di una sua storia.

CAPITOLO QUATTRO

Donne forti e sensualità velata: *Manji* di Masumura Yasuzō

Era commovente la sua bellezza. M'intenerì un poco, ma scorgendo la candida pelle e la carne piena delle spalle attraverso il lenzuolo, fui presa dal desiderio di lacerarlo con più violenza, lo afferrai e lo strappai brutalmente.¹

Amore, passioni violente, desideri irrefrenabili, culto della bellezza ed estetismo dei corpi sensuali dalle candide carni, mai mostrati del tutto ma sempre velati: questi gli elementi che accomunano la narrativa di Tanizaki e le suggestive immagini dei film del regista Masumura Yasuzō, alcuni dei quali insiti nella più tradizionale estetica giapponese. Per quanto il valore di un adattamento cinematografico non vada giudicato esclusivamente in base alla sua fedeltà rispetto al libro da cui trae ispirazione, il lettore che ha amato la storia di *Manji* attraverso le pagine di Tanizaki riesce quasi a entrare nel mondo d'intrighi e passioni delle donne di Ōsaka attraverso il film di Masumura: tra le cinque trasposizioni cinematografiche esistenti, già citate, quest'ultima resta sicuramente la più fedele al romanzo sia in termini estetici che narrativi.² Lo spettatore che conosce la storia ritrova non solo i personaggi, ma anche gli ambienti, le atmosfere e le sensazioni che ha provato leggendo l'opera letteraria, sorridendo forse a ogni bugia rivelata con la complicità di chi sa già come si concluderà la storia, ma al contempo come se la scoprisse per la prima volta guidato dagli effetti suggestivi tipici del cinema del regista giapponese. Forse grazie alla passione per gli intrecci complessi, per un erotismo decadente e per l'idealizzazione della figura della donna che lo accomuna con l'autore del romanzo, Masumura è riuscito a dar vita alla storia di Mitsuko e dei suoi amanti come nessun altro, trasformando letteralmente ognuna delle parole di Tanizaki in una "immagine in movimento".

¹ TANIZAKI, *La croce buddista*, cit., p. 26.

² NOVIELLI, SCROLAVEZZA, Paola, *Lo schermo scritto*, cit., p. 86.

4.1 Il cinema di Masumura Yasuzō

Deliberately avoiding the myth of the environment, eliminating the atmosphere, cutting all the bridges to sentimentalism, he showed characters who in their comportment *displayed* their desire.³

Con queste parole uno dei “grandi” del cinema giapponese, Ōshima Nagisa, descrive il collega Masumura Yasuzō. Insieme ai cambiamenti a livello politico, economico e sociale, gli anni sessanta videro in Giappone un mutamento radicale anche nel mondo cinematografico. Le nuove generazioni di cineasti avevano come obiettivo mettere in discussione il cinema dei grandi maestri del passato, e tra loro Masumura fu il primo a far sentire la sua voce in quest’ambito,⁴ anticipando la cosiddetta *Nuberu bagu* giapponese.⁵ L’obiettivo del giovane regista era di superare lo stile “preconfezionato e spesso sterile dei maestri”, in favore di un cinema più vero che abbandonasse gli inutili sentimentalismi di facciata.⁶ Sempre Ōshima, nel suo saggio *Si sta forse aprendo una breccia?* (1958), lo definisce come il cineasta “che possiede una profonda coscienza sociale” e che, rifiutando l’immobilismo del Giappone, va contro la rassegnazione e il melodramma tipico del vecchio cinema con personaggi dalle personalità forti e combattive.⁷

In Giappone, il cinema si è sempre occupato delle emozioni e dei sentimenti di coloro che continuano a vivere in conformità alle regole della società giapponese. [...] Masumura ha deciso di descrivere personalità prepotenti, ricche di vitalità, esuberanti. [...] Senza cessare di interrogarsi sulla validità delle sue scelte, ha proposto sullo schermo una serie di tipi umani dal temperamento impetuoso.⁸

³ Ōshima Nagisa, citato in TURIM, Maureen, “Ōshima’s cruel tales of youth and politics”, *Journal of Film and Video*, vol. 39, no. 1, 1987, p. 44.

⁴ NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, cit., pp. 199-201.

⁵ *Nuberu bagu* (in giapponese *ヌーベルバーグ*, dal francese *nouvelle vague*, “nuova onda”) è un termine utilizzato per indicare un insieme di registi giapponesi che, seppur non formando un movimento coeso e unitario, tra gli anni cinquanta e sessanta condivisero un atteggiamento di rifiuto delle convenzioni cinematografiche del passato e auspicarono a un cambiamento del cinema giapponese, adottando nuove tecniche e affrontando temi considerati tabù fino a quel periodo. Masumura non fece propriamente parte di questo gruppo di cineasti, ma in qualche modo il suo cinema li anticipò per tecniche e temi.

Cfr. JACOBY, Alexander, (con prefazione di Donald Richie), *A critical handbook of Japanese film directors: from the silent era to the present day*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008, p. 163.

⁶ AZZANO, Enrico, MEALE Raffaele (a cura di), *Nihon eiga: storia del cinema giapponese dal 1945 al 1969*, Roma, Cinema Senza Frontiere, 2012, p. 144.

⁷ Ōshima Nagisa, citato in BIONDI, Beniamino, *Giganti e Giocattoli: il cinema di Yasuzō Masumura*, Roma, Aracne Editrice, 2013, p. 12.

⁸ Ōshima Nagisa, citato in BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 25-26.

Nato a Kōfu nel 1924 da una famiglia di orologiai, dopo la laurea in giurisprudenza presso l'Università di Tōkyō avvenuta nel 1974, Masumura decise di approfondire il suo interesse per il cinema nato dopo la visione di *Sugata Sanshirō* (『姿三四郎』, 1943, distribuito con il titolo originale, nome del protagonista, anche all'estero) di Kurosawa Akira iniziando a lavorare, nello stesso anno, come aiuto regista per la casa cinematografica Daiei.⁹¹⁰ Fondamentale per la sua formazione fu la cosiddetta “esperienza italiana”: nel 1952, infatti, il regista ottenne una borsa di studio dal governo italiano e si trasferì a Roma per studiare presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, lavorando con registi del calibro di Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini.¹¹ Qui, nel cuore del Neorealismo italiano, venne a contatto con un cinema notevolmente diverso da quello cui era abituato, con tecniche e pratiche notevolmente più avanzate. Sebbene di breve durata – solo due anni – l'esperienza di Masumura a Roma non solo influenzò in modo determinante la sua visione del cinema e il suo approccio alla settima arte, ma fu anche lo stimolo principale per la pubblicazione del *Profilo storico del cinema giapponese*,¹² un breve fascicolo in cui il regista analizza la storia della settima arte nel suo paese, senza però rinunciare a una critica del tutto personale.

Ritornato in Giappone, Masumura tornò a lavorare per la Daiei come assistente di due grandi nomi del cinema giapponese: Mizoguchi Kenji e Ichikawa Kon. La produzione cinematografica del cineasta giapponese che va dalla fine degli anni cinquanta a metà degli anni ottanta, fino quasi alla sua prematura morte avvenuta nel 1986, ebbe la sua “epoca d'oro” nel decennio degli anni sessanta. Andando contro il conformismo di quel cinema giapponese che Satō Tadao definì fondamentalmente “più lento” di quello occidentale, i film di Masumura avevano l'obiettivo di scioccare lo

⁹ Nome abbreviato della Daiei Eiga Kabusiki Gaisha (大映映画株式会社), casa di produzione cinematografica giapponese nata nel 1942, la quale ebbe la sua epoca d'oro nel periodo post bellico. Tra i nomi dei grandi registi che vi lavorarono non solo compare Masumura ma anche Mizoguchi Kenji e Akira Kurosawa, il cui *Rashomon* (『羅生門』, 1950) fu il primo film prodotto dalla major. Nel 1971 la casa dichiarò bancarotta e fu assimilata dalla Kadokawa Pictures.

¹⁰ Cfr. BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 17.

¹¹ AZZANO, MEALEM *Nihon eiga...*, cit., p. 143.

¹² Cfr. MASUMURA Yasuzō, *Profilo storico del cinema giapponese*, trad. italiana di Cincotti Guido, Roma, Bianco e Nero, 1955.

Il regista giapponese scrisse il breve fascicolo direttamente in italiano, rivisto dal suo curatore per lo più per una migliore sintattica. Nonostante oggi questo breve libretto abbia un mero valore simbolico, data l'esistenza di manuali pubblicati successivamente ben più approfonditi sul tema, mantiene l'onore di essere il primo volume interamente in italiano dedicato alla storia del cinema giapponese, scritto da un autore d'eccellenza che può vantare di far parte di quella stessa storia.

spettatore e lanciarlo oltre la sua *comfort zone*.¹³ Già dai suoi primi film, come *Kuchizuke* (『口づけ』, *Il bacio*, 1957) sua opera d'esordio, il suo stile si distingue per l'energia del montaggio, gli angoli acuti spesso ripresi dal basso, il ritmo veloce dei dialoghi, la modernità dei suoi personaggi, l'assenza di superflui sentimentalismi e la preferenza per la gente comune.¹⁴

I giapponesi, secondo me, hanno un duplice aspetto: uno formale, rivolto alla società e l'altro più vero ed originale. Ho pensato di osservare esclusivamente il secondo, cioè quello interiore, ignorando di proposito quello esteriore. Ho voluto cioè descrivere un mondo libero, dove il nudo istinto e i puri desideri sono portati alla luce del sole, senza dare importanza alla società e all'ambiente circostante. I giovani protagonisti del film "Il bacio" si scordano dell'ambiente in cui vivono, si muovono obbedendo all'istinto, essendo anche belli e forti.¹⁵

Lo sguardo e l'obiettivo di Masumura si slegano dal classicismo e dalla ricercata eleganza della *mise-en-scène* tipica dei maestri del passato, portando sullo schermo personaggi semplici e in preda alle passioni, i cui corpi riempiono le inquadrature: è la macchina da presa ad adattarsi ad essi, non il contrario,¹⁶ con l'effetto – come osservò lo stesso Ōshima – di lasciarli liberi di esprimersi con una gestualità "molto pop".¹⁷ Nel suo "cinema umanista [...] che cerca di mettere in scena brandelli di realtà",¹⁸ le passioni amoroze tentano di scardinare, nel bene o nel male, le rigide convenzioni della società giapponese: ai sentimenti ingabbiati e controllati, egli contrappone la travolgente forza delle pulsioni reali e nascoste nel profondo dei suoi personaggi. Tra i fili conduttori che attraversano tutta la sua opera, pertanto, c'è sicuramente la realizzazione dei propri desideri e l'affermazione della propria individualità attraverso una carnalità che, superando la logica, s'impone sulle inquadrature.

Un'altra costante del cinema di Masumura, rintracciabile sin dai suoi primi lavori e presente in tutta la sua carriera, è la derivazione letteraria di molti dei suoi film. Una buona dose della forza narrativa che possiedono le sue pellicole, storie con una struttura che alcuni hanno definito "scheletrica", deriva dalle opere della letteratura di

¹³ PHILLIPS, Alastair, STRINGER Julian (a cura di), *Japanese cinema: texts and contexts*, London, Routledge, 2007, p. 152.

¹⁴ NOVIELLI, Maria Roberta, "Translating Imaginary...", cit., p. 124.

¹⁵ Catalogo della retrospettiva organizzata nel 1972 dal Centro Culturale di Athénéc Français di Tōkyō, citato in BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 22-23.

¹⁶ AZZANO, MEALE, *Nihon eiga: storia...*, cit., p. 143.

¹⁷ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 29.

¹⁸ AZZANO, MEALE, *Nihon eiga: storia...*, cit., p. 143.

cui i film sono gli adattamenti.¹⁹ Le trasposizioni del cineasta attingono a tutta la tradizione letteraria giapponese: partendo dal periodo Edo con *Kōshoku ichidai otoko* (『好色一代男』, *Storia di un uomo che amava le donne*, 1961), adattamento dell'omonima opera del 1682 di Ihara Saikaku, passando per *Sonezaki shinjū* (『曾根崎心中』, *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki*, 1978), trasposizione dell'omonima *pièce* di teatro del 1703 di Chikamatsu Monzaemon, e arrivando ai numerosi adattamenti di opere di autori a lui contemporanei come Ōe Kenzaburo, Kawabata Yasunari, Edogawa Rampo e ultimo ma non meno importante, Tanizaki Jun'ichirō. Sulla relazione tra quest'ultimo e il regista e su alcune caratteristiche del cinema di Masumura che sono state tralasciate finora – perché comuni anche allo scrittore – si concentrerà il prossimo paragrafo.

4.1.1 Masumura e Tanizaki

Tra le tante opere di Tanizaki, ben tre sono state trasformate in altrettanti film da Masumura. La prima in ordine cronologico è proprio *Manji*, cui seguono *Irezumi* (『刺青』, *Il tatuaggio*, 1966),²⁰ e *Chijin no ai* (『痴人の愛』, *L'amore di uno sciocco*, diffuso in Italia con il titolo *La gatta giapponese*, 1967). Di questi ultimi due, il primo risulta un po' claudicante, affrontando temi difficili come la relazione dell'artista con la sua opera e della trasformazione di una donna da vittima a carnefice, ma riesce grazie alle composizioni del rosso e agli effetti cinematografici surreali e suggestivi a risolversi comunque in un vertiginoso climax. Il secondo, che porta nuovamente in scena il tema dello sfruttamento di una giovane impetuosa ai danni dell'uomo che la ama, rappresenta purtroppo l'inizio di un lento declino creativo del regista.²¹

“Contrairement à l'homme, qui n'est qu'une ombre, la femme est un être qui existe réellement, c'est un être extrêmement libre – voilà l'érotisme tel que je le vois”.²² Con queste parole, lo stesso Masumura spiegò la sua visione dell'uomo e della donna.

¹⁹ NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 203.

²⁰ La trasposizione cinematografica e l'opera letteraria pur avendo lo stesso titolo, lo propongono secondo due letture diverse degli stessi ideogrammi: la parola per “tatuaggio” (刺青), infatti, si può leggere sia *irezumi* (titolo del film) che *shisei* (titolo originale del racconto).

²¹ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 45-46;49.

²² PIERRE, Sylvie, “Entretien avec Masumura Yasuzō”, in *Cahiers du Cinéma*, 224, Ottobre 1970, citato in NOVIELLI, “Translating Imaginary...”, cit., p. 123.

Tra le caratteristiche del suo cinema, infatti, una in particolare lo accomuna con Tanizaki: il tema della donna forte che porta l'uomo debole alla rovina, presente già dalle sue prime pellicole. L'interesse del regista per personaggi dall'ego potente e in balia dei loro desideri si concentra soprattutto sull'universo femminile: la donna era, per Masumura – come per Tanizaki – colei che affermava con più libertà la propria individualità. I suoi film presentano ritratti di donne forti, sensuali, dominatrici di uomini deboli e incapaci di provare passioni intense, cui unico desiderio è di soddisfare le proprie partner.²³ Una descrizione molto simile, quasi identica, a quella delle *femmes fatales* dei romanzi di Tanizaki, come la stessa Mitsuko, che nel film è interpretata da Wakao Ayako, volto di molte delle figure muliebri protagoniste dei film di Masumura e attrice-feticcio adorata e venerata dal regista.^{24 25} L'attrice dal fascino seducente e dal notevole talento, uscita dalla scuola della Daiei e già interprete sin da giovane di ruoli importanti al fianco di registi del calibro di Mizoguchi Kenji e Ozu Yasujiro, strinse con Masumura un sodalizio artistico che durò molti anni e segnò entrambe le loro carriere, con una ventina di titoli all'attivo per entrambi. I personaggi femminili interpretati da Ayako sono esempi di donne moderne, consapevoli del proprio fascino e del loro potere di seduzione che sfruttano a loro vantaggio sulle proprie deboli controparti maschili, vere e proprie donne fatali.²⁶ Non è un caso che oltre a Mitsuko, anche la giovane della trasposizione di *Irezumi*, opera in cui Tanizaki per la prima volta presentò il tema della donna dominatrice, ha il volto della bella Ayako.

Le tenebre le avvolgevano con dieci, venti strati d'ombra, si insinuavano nella scollatura e nell'imboccatura delle maniche, passavano sotto l'orlo delle vesti, colmavano ogni vuoto e ogni interstizio. O forse non era così, forse le tenebre emanavano, proprio come la tela del grande ragno della leggenda, dai corpi di quelle donne, dai loro denti tinti di nero, dalle punte dei loro capelli corvini.²⁷

²³ NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 202.

²⁴ NOVIELLI, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 86.

²⁵ Anche se non agli stessi livelli, in quanto la relazione tra Masumura e Wakao Ayako rimase prettamente lavorativa, l'interesse che il regista provava per l'attrice ricorda vagamente l'idealizzazione che Tanizaki aveva di Seiko, sua cognata. Diversa da sua sorella Chiyo, la prima moglie dello scrittore la quale incarnava perfettamente l'ideale di donna giapponese, Seiko era moderna e "occidentalizzata". Non solo lo scrittore era fatalmente attratto da questa donna, ma si pensa che s'ispirò proprio a lei per alcuni dei suoi personaggi femminili, facendola addirittura recitare come protagonista, com'è stato già evidenziato, nel film *Amachua kurabu*.

²⁶ AZZANO, MEALE, *Nihon eiga: storia...*, cit., p. 145.

²⁷ TANIZAKI Jun'ichirō, *In 'ei raisan*, TJJZ, citato in ORSI, "Lo specchio velato", cit., pp. 98-99.

Per tutto l'arco della sua carriera, com'è stato già affrontato, Tanizaki non smise mai di ricercare l'ombra e l'estetica, la bellezza, la raffinatezza classica in essa racchiuse. Un obiettivo che raggiunse in due modi: uno più diretto, narrandola, descrivendola nelle sue opere ed elogiandone la bellezza nascosta; uno più sottile, attraverso il suo peculiare stile narrativo, allusivo più che dichiaratamente descrittivo, volto a creare ambiguità e spazio al non detto.²⁸ Attraverso tecniche diverse, poiché appartenenti a un mezzo del tutto differente, anche Masumura ha saputo esaltare l'ombra nei suoi film e questo è particolarmente evidente in *Manji*: quando il regista si è trovato ad adattare il romanzo, è riuscito a “dar forma” a quell'ombra tanto amata dallo scrittore, sfruttandola come elemento estetico, utilizzandola per ricreare le atmosfere suggestive e angoscianti del romanzo e per esaltare alcuni dettagli e metterne in secondo piano altri, come la figura del *sensei* che appare sempre nella penombra, in contrasto con il viso di Sonoko sempre illuminato e messo in risalto da una luce delicata eppure molto evocativa.

4.1.2 Una particolare idea di cinema

Come si evince dagli elementi già analizzati, Masumura aveva una concezione molto particolare e personale di cinema, soprattutto se paragonata a ciò che la settima arte era stata fino ad allora nel suo paese. Nonostante la schiettezza e l'assenza di fronzoli dei suoi film, il regista ha più volte ribadito la sua visione attraverso diversi saggi che spiegano le sue scelte stilistiche e le ragioni che si celavano dietro il suo stile diretto e a tratti eccessivamente forte.

Nel 1958 viene pubblicato sulla rivista *Eiga hyōron* il saggio *Aru benmei: Jochō to shirijitsu to furi ni se wo mukete* (『ある弁明: 情緒と真実と雰囲気に向けて』, *Voltiamo le spalle al sentimentalismo, al realismo e all'atmosfera*).²⁹ In questo breve scritto il regista giapponese spiega tre dei punti chiave del suo cinema:

²⁸ SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 79.

²⁹ Nel titolo giapponese il regista specifica che si tratta di una “giustificazione, spiegazione” (*benmei*): nonostante sia stato pubblicato solo l'anno successivo al debutto alla regia di Masumura, infatti, il saggio è stato scritto proprio per rispondere alle critiche mosse al regista già dai suoi primi film, L'intero saggio è riportato in BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 69-74, traduzione dal giapponese di Nakazawa Akinori, Elina Cristalli e Michele Scullari. Tutte le informazioni a riguardo faranno riferimento a questa traduzione. (segue nota)

Si dice che la mia arte sia arida e priva di sentimento. È stata accusata, inoltre, di enfatizzare la comicità dei personaggi, di essere frivola e di avere un senso della realtà insufficiente. Il tempo è smoderatamente veloce e manca la descrizione dell'ambiente e dell'atmosfera, per cui il lavoro risulta arido e freddo. Queste critiche sono tutte giuste, da un certo punto di vista. Tuttavia, se una mi apologia potesse discolparmi, vorrei dire, appunto, che deliberatamente rifiuto il sentimento, altero la realtà e nego l'atmosfera.³⁰

“Io odio il sentimento”, continua il regista, spiegando come nei film giapponesi esso venga solitamente rappresentato in maniera troppo controllata, per niente dinamica, fallendo nel riprodurre tutte le sfaccettature, anche quelle negative, che le emozioni hanno nella realtà. Per alcuni, questo scritto rappresenta il primo vero “manifesto coscientemente strutturato del nuovo Cinema Giapponese”.³¹ Per Masumura i giapponesi – e inserisce nel gruppo anche sé stesso – devono imparare a esprimersi meglio senza rinunciare al loro Io, a descrivere il sentimento non con toni sbiaditi, ma in tutte le sue sfumature, anche quelle più forti. Egli, che cerca di rappresentare i sentimenti senza restrizioni, viene criticato perché non in linea con moderata e controllata indole giapponese. Il suo cinema esprime i desideri senza preoccuparsi del parere altrui né tantomeno delle convenzioni sociali, anche a costo di sembrare bizzarro. L'interesse di Masumura è descrivere gli istinti, l'individualità che emerge dalla piattezza standardizzata: il focus delle sue opere non è il contesto, la situazione, ma i personaggi e i loro desideri. Se fosse possibile, le sue opere eliminerebbero del tutto l'ambiente, descrivendo unicamente l'uomo, le personalità forti e gli impulsi più nascosti. Per il regista, nei giapponesi la personalità interiore e ciò che viene mostrato esteriormente sono due cose ben diverse, deviate dal prevalere della società sull'individuo: i suoi film, pertanto, si propongono di eliminare la facciata formale e di mostrare solo il mondo interiore dei protagonisti.³²

Per un ulteriore raffronto, cfr. anche Av. Vv., *Schermi giapponesi 2. La finzione e il sentimento*, a cura di Marco Müller, Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Venezia, 1984, pp. 111-116, il quale riporta anche il *Profilo storico del cinema giapponese* integralmente.

³⁰ Citato in BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 69.

³¹ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 13.

³² Ancora una volta, sia per quanto riguarda l'atteggiamento noncurante nei confronti della critica e del ben pensare, sia per quanto riguarda il prevalere delle passioni interiori sulla facciata di esteriorità, gli ideali del regista ricordano molto quelli di Tanizaki.

Nello stesso anno, a distanza di qualche mese, viene pubblicato sempre per la stessa rivista un altro brevissimo saggio dal titolo *Per recitare in modo nuovo*,³³ in cui non solo ribadisce la sua opinione riguardo ai temi già affrontati nel precedente scritto, ma aggiunge una spiegazione più tecnica delle sue scelte di regia. Il desiderio di Masumura è di rappresentare i minimi desideri dei suoi personaggi con forza e vigore, andando al di là del primo piano, attraverso inquadrature ampie, aperte e intense. I dialoghi sono montati volutamente con un tempo veloce e, affiancati a una recitazione “aspra” e insolente, hanno lo scopo di distruggere la standardizzazione degli istinti ingabbiati, esprimendoli in modo violento ed esagerato.

La follia espressa dai personaggi di Masumura non è che il frutto di una standardizzazione e conformità sociale che ha prodotto un popolo di uomini privi di sessualità e con istinti repressi, a cui si può reagire solo tramite la pazzia. Sin dal suo esordio il regista cerca di esprimere con intensità queste passioni finora celate, in una costante altalena tra il cinema d'autore di qualità e cadute di stile più consumistico, le quali sono però solo il modo del cineasta di tentare quell'emancipazione dai grandi del passato che tanto auspicava.³⁴ Il percorso artistico di Masumura, pertanto, subisce un calo qualitativo, non sempre dovuto alle imposizioni della casa cinematografica,³⁵ soprattutto dagli anni settanta. Questo costa al regista non poche critiche da parte di coloro che lo accusano di non aver saputo mantenere le sue promesse iniziali, di aver abbandonato il cinema d'autore per i successi commerciali garantiti dai film più di genere.³⁶ Tuttavia, la sua produzione artistica andrebbe rivista alla luce della sua personale lettura dell'identità che raggiunge punte estetiche che non eccedono però nella ricerca della forma.³⁷ Osservando il suo percorso alla Daiei e le sue connessioni con la *Nuberu bagu* e l'ATG,³⁸ nonché il clima di fermento politico e sociale di quegli anni, va riconosciuto al regista il merito di aver spianato la strada al cinema erotico

³³ Anche questo saggio è riportato in BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 75-77, traduzione dal giapponese di Maria Assunta Marzotti. Le informazioni faranno riferimento a questa versione.

³⁴ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 13.

³⁵ Il regista rimase alla Daiei fino alla sua chiusura, diventando indipendente dopo la bancarotta della casa di produzione.

³⁶ Lo stesso Ōshima che lo aveva elogiato sin dal suo debutto, torna sui suoi passi criticandolo aspramente in diversi saggi e articoli.

Cfr. AZZANO, MEALE, *Nihon eiga: storia...*, cit., p. 147.

Cfr. PHILLIPS, STRINGER, *Japanese cinema...*, cit., p. 164.

Cfr. BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 32.

³⁷ NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 203.

³⁸ Art Theater Guild, organizzazione di produzione e distribuzione di film d'arte nata nel 1962, cui Masumura si avvicina per stile e ideali senza mai però entrarne attivamente a far parte.

successivo³⁹ e di essersi districato con discreta destrezza all'interno dell'industria cinematografica “tra aspirazioni autoriali e necessità di cassetta”.⁴⁰

Il cinema di Masumura si trova, in fin dei conti, schiacciato tra due monoliti: da un lato il classicismo e la grandezza universale dei vari Ozu, Mizoguchi, Kurosawa e via dicendo; dall'altra parte, la vitalità e la grande energia rivoluzionaria di alcuni celebrati esponenti della *Nuberu bagu* come lo stesso Ōshima. [...] Il ruolo di traghettatore tra il cinema degli anni Cinquanta e il cinema degli anni Sessanta ha relegato Masumura in una terra di mezzo, in un limbo critico. [...] Eppure, ancora oggi, le sue opere migliori possiedono un'invidiabile profondità di sguardo, sono intrise di una critica sociale mai banale e hanno indagato senza inutili pudori le pulsioni sessuali, contribuendo a liberare i personaggi femminili e le stesse donne da ipocrite sovrastrutture.⁴¹

4.2 Manji: la trama

Per quanto riguarda l'intreccio, il film riproduce il più fedelmente possibile la storia del romanzo, senza tagli né aggiunte. Il lungometraggio si apre esattamente come il romanzo con Sonoko (Kishida Kyōko) che racconta in flashback la sua torbida vicenda a un uomo nella penombra, cui si rivolge chiamandolo *sensei*. La donna racconta della sua scelta di iscriversi a un istituto d'arte per riempire le sue giornate vuote, di come il quadro della divinità Kannon che sta disegnando, prende pian piano le sembianze della bella Mitsuko (Wakao Ayako) e di come le due iniziano un po' per gioco, un po' per sfidare le dicerie sul loro conto, un rapporto d'amicizia, nonostante l'opposizione del marito di Sonoko, Kakiuchi Kōtarō (Funakoshi Eiji). Ben presto le due donne da amiche diventano amanti, trascinando nel loro vortice di passione e inganni anche i rispettivi uomini: da un lato, dopo che Sonoko scopre l'esistenza dell'amante di Mitsuko, Watanuki Eijiro (Kawazu Yūsuke), e tenta invano di allontanarsi dalla giovane, torna sui suoi passi ed è costretta quest'ultimo a firmare un

³⁹ Ad esempio i generi del *Pinku eiga*, (ピンク映画, letteralmente “film rosa”, derivato dall'inglese *pink*) i film soft porno che invasero il mercato giapponese dagli anni sessanta in cui il termine “rosa” si riferiva sia all'elevato numero di interpreti femminili, ma allo stesso tempo cercava di attirare un pubblico non esclusivamente maschile nelle sale, e del *Roman porno* (ロマンポルノ, con la traslitterazione esatta *roman poruno*) la cui differenza con il genere precedente risiede prevalentemente nel nome, coniato agli inizi degli anni settanta per differenziare la produzione all'interno delle major.

Cfr. NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, cit., p. 246-252.

⁴⁰ AZZANO, MEALE, *Nihon eiga*:..., cit., p. 147.

⁴¹ Ibidem.

patto di sangue che li lega per sempre alla loro amante. Dall'altro lato, Mitsuko s'insinua pian piano nella vita della coppia Kakiuchi, estendendo la relazione a Kōtarō e subentrando nella loro intimità al punto da costringerli a prendere un sonnifero pur di non permettere loro di avere rapporti durante la sua assenza. Sottomessi emotivamente e sessualmente alla giovane e bella Mitsuko, i due accettano di buon grado la morte quando quest'ultima, visto lo scandalo seguito alla rivelazione della loro torbida storia tramite un articolo, propone di suicidarsi insieme. Tuttavia, Sonoko si risveglia dopo poco per ritrovarsi, purtroppo o per fortuna, unica sopravvissuta al tragico epilogo.

4.3 Analisi del film

Essendo estremamente fedele al romanzo per temi e struttura, molto più che la trasposizione analizzata nel capitolo precedente, l'analisi del film di Masumura si dispiegherà in maniera molto simile a quella effettuata per l'opera letteraria, partendo dai punti in comune per evidenziare, poi, le poche e sottili ma comunque non trascurabili differenze.

Manji viene rilasciato nel 1964, solo un anno prima della morte di Tanizaki, e segna l'inizio della fase ossessivamente erotica di Masumura.⁴² Secondo il progetto iniziale, il film doveva esser diretto da Ichikawa Kon, il quale era però impegnato nella realizzazione di un documentario sulle Olimpiadi di Tōkyō (*Tōkyō Orinpikku*, 『東京オリンピック』, *Le Olimpiadi di Tōkyō*, 1965), evento molto importante per il Giappone del periodo, celebrato in moltissime produzioni cinematografiche. Pertanto, la casa di produzione decide di affidare la regia a Masumura il quale, sulla sceneggiatura di Shindō Kaneto che adattava abilmente le affascinanti parole di *Manji*, si trova per la prima volta a dirigere un film tratto da un romanzo di Tanizaki, raggiungendo una fusione estetica quasi perfetta con l'opera originale e arricchendola con scene tridimensionali capaci di rendere la passione della trama ancora più vivida.⁴³

⁴² BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 38.

⁴³ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 124.

4.3.1 Il titolo

Come accennato nell'introduzione, il film viene distribuito in Italia con il titolo *La casa degli amori particolari*, mentre in inglese è conosciuto talvolta come *Swastika* – un chiaro richiamo al simbolo della croce che fa tuttavia uso di una traduzione non precisa, la quale porta con sé simbolismi diversi nelle culture occidentali – talvolta come *The Goddess of Mercy*, esplicito riferimento al paragone tra Mitsuko e la dea Kannon.⁴⁴ Tuttavia, in entrambi i casi è più comunemente noto con il titolo originale, che riprende quello del romanzo, lasciando inalterato il simbolismo religioso dell'opera nonché il richiamo visivo ai quattro personaggi rappresentati dalle braccia della croce gammata, presente anche nella locandina del film insieme all'immagine delle due amanti. Parlando della trama, è stato già notato quanto l'opera cinematografica rispecchi quella letteraria: in effetti, l'intreccio e il titolo sono solo due degli elementi che sono stati riprodotti fedelmente dal regista nel difficile passaggio dal mezzo scritto del romanzo a quello audio-visivo del film. Nonostante l'evidente necessità di apportare alcune modifiche nel passaggio da un mezzo comunicativo all'altro, nei prossimi paragrafi sarà evidenziato come queste siano incredibilmente poche nel caso dell'opera di Masumura, il quale ha saputo ripulmare abilmente la storia di Mitsuko e dei suoi amati attraverso tecniche diverse ma riproducendola senza alterarla significativamente.

4.3.2 La lingua

Uno degli elementi che colpisce sin dalle prime scene del film, non appena Sonoko inizia il suo racconto, è la lingua, una delle caratteristiche più importanti del romanzo di Tanizaki. L'ambientazione resta la nota città del Kansai e la vivace e colorata parlata di Ōsaka prende vita attraverso le parole di Sonoko e Mitsuko, le quali, come nel libro, sono coloro che la rendono ancora più esotica e femminile con la loro personalissima variante che va oltre il semplice dialetto. Se si presta attenzione, si noterà che alcuni passaggi del film, nel loro riprodurre fedelmente il romanzo, lo riportano quasi alla lettera: un esempio si ha nella scena in cui Sonoko mostra al *sensei* le lettere che si scambiava con Mitsuko, in cui non solo il contenuto generale, ma anche le divertenti e suggestive figure retoriche e assonanze onomatopiche associate ai nomi delle giovani amanti si ritrovano invariate. Ancora, durante le scene iniziali e finali, nei

⁴⁴ Un altro titolo inglese con cui è conosciuto il film, meno famoso degli altri, è *All mixed up*.

momenti in cui Sonoko è più emotiva, trovandosi ad aprire e chiudere nuovamente il cerchio della sua torbida storia, si ha quasi l'impressione di poter seguire il suo discorso riga per riga sulle pagine del romanzo. In contrapposizione al modo di esprimersi delle due donne, femminile e personale, è posto sicuramente quello degli uomini protagonisti della vicenda, Kōtarō e Watanuki, i quali si distinguono dalle loro controparti femminili per il distacco e la forte mascolinità della loro parlata. Inoltre, il loro modo di parlare è indice anche della loro personalità e del loro atteggiamento, come nel caso delle loro partner, cui dà un notevole contributo l'impeccabile interpretazione degli attori: Kōtarō è autoritario e controllato anche quando si altera, indispettito dall'atteggiamento giocoso e quasi di sfida della moglie, cui è in realtà sottomesso sia a livello economico sia per quanto riguarda le normali gerarchie di coppia, che nel caso dei coniugi Kakiuchi non sono convenzionali; il parlare di Watanuki, invece, è insicuro, frettoloso, con un'ossequiosità eccessiva che risulta falsa quanto le sue intenzioni, ancor più se contrapposto a Mitsuko, sempre schietta e diretta, sensualissima e femminile, la quale però non rinuncia mai a ciò che vuole, anche quando finge innocenza e sottomissione.

4.3.3 La figura del *sensei*

A questo punto, risulta evidente una notevole differenza con il romanzo: seppur non influente sul dispiegarsi dell'intreccio tanto da poter essere considerato trascurabile, un elemento che in realtà cambia radicalmente nella trasposizione cinematografica è la figura del *sensei*. Com'è stato analizzato nel primo capitolo, all'interno dell'opera letteraria questa figura nebbiosa non resta ai margini della vicenda come ci si aspetterebbe, ma s'inserisce al suo interno come una presenza immateriale che, con i suoi commenti e spiegazioni, si affianca ai personaggi, senza essere uno di loro. Nel film, invece, sembra quasi che il regista abbia voluto "confinare" il *sensei* nel suo ruolo originale che nelle pagine del libro non era stato rispettato: un mero osservatore esterno, estraneo ai fatti, che resta al di fuori della vicenda senza calarvisi in alcun modo. Per tutta la durata della pellicola, il *sensei* rimane nell'ombra: sia a livello visivo, con inquadrature che lo ritraggono sempre nella semi-oscurità di quello che si presume sia il suo studio, sia figurativamente, in quanto non proferisce alcuna parola riguardo alla vicenda narratagli dalla donna. La confessione di Sonoko, pertanto, assume i tratti di un vero e proprio monologo, perdendo quell'alone di dubbio che s'insinua tra le pagine di

Manji, in cui la voce del “trascrittore” è presente tanto quanto quella dei protagonisti, inducendo il lettore a ritenere il tutto una sorta di strano dialogo. Pertanto, i pungenti giudizi del *sensei* si perdono, essendo solo intuibili dalle sue espressioni facciali che tuttavia restano per lo più neutre anche nei momenti più intensi della storia raccontata da Sonoko. In questo modo, anche il forte contrasto tra la lingua e la personalità dei due personaggi si perde, così come le dicotomie tra Kantō e Kansai, Occidente e Oriente, uomo controllato e donna frivola, incarnati dai due. L’unico elemento che rimane invariato riguardo al *sensei* è l’alone di mistero che avvolge la sua figura: ancor più del libro, non si sa chi sia, quale sia il suo impiego, il ruolo che ha avuto nella vita passata di Sonoko o quello che avrà in quella futura, se esaudirà o meno il desiderio della donna di trascrivere la sua scabrosa vicenda come se fosse un romanzo.

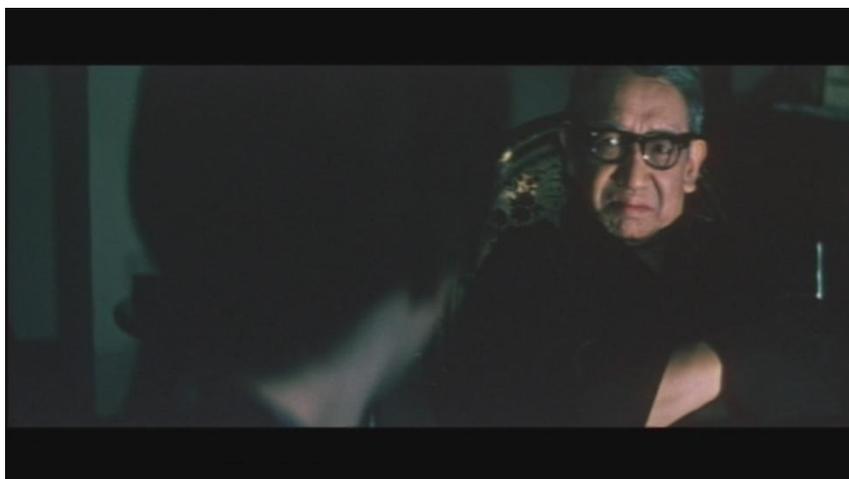


Figura 19. Il *sensei* di *Manji*, ripreso nella penombra intento ad ascoltare il racconto di Sonoko.

4.3.4 Erotismo e sostrato religioso

Nonostante l’evidente erotismo della storia, il film – come d’altronde il libro – la narra in modo diretto, senza inutili fronzoli e cadute voyeuristiche, velando la forte sensualità della protagonista che resta pur dominante senza mai risultare volgare.⁴⁵ In entrambe le opere, il sostrato religioso e ritualistico su cui si basa tutto l’intreccio è notevolmente più forte e importante di quello erotico. Gli elementi che rimandano al buddhismo e alla religione in generale presenti nel romanzo, sono riportati fedelmente nell’opera cinematografica: non soltanto il titolo ne è un esempio, ma anche il dipinto

⁴⁵ NOVIELLI, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 87.

del *bodhisattva* che dà il via a tutta la vicenda e la conclude quando i tre decidono di suicidarsi davanti al ritratto di “Mitsuko Kannon”, sperando che dopo la loro morte anche altri siano illuminati dalla sua infinita compassione e inizino ad adorarla, come i *wakibotoke* che sono ai suoi lati. L’arte rappresentata dal dipinto diventa, pertanto, il catalizzatore del desiderio e dell’ossessione per la bellezza – altro tema fondamentale dell’opera letteraria e in generale dell’estetica di Tanizaki.⁴⁶ Il vortice che travolge i quattro personaggi, perciò, si basa tanto sulla passione quanto sull’adorazione di questa nuova divinità che pretende dai suoi “adepti” totale fedeltà e sottomissione: erotismo e venerazione religiosa sono quindi strettamente legati tra loro, sin da quando Sonoko chiede a Mitsuko di scoprire completamente il suo corpo, lasciando il dubbio se ciò che la spinge sia un mero interesse artistico o una più profonda passione rimasta nascosta fino ad allora.



Figura 20. La scena che precede il suicidio finale, che vede Mitsuko, con Kōtarō e Sonoko ai suoi lati come i fedeli *wakibotoke*, in adorazione davanti al dipinto di Kannon.

4.3.5 La morte

Al di sopra dei personaggi e della loro storia di inganni e passioni c’è un elemento che regna sovrano e riduce tutto al nulla: la morte. Nella rigida società giapponese, ogni relazione moralmente discutibile è destinata a finire: la perversa e “anormale” relazione a tre dei protagonisti di *Manji*, pertanto, ha il destino segnato ancor prima di iniziare. Da tradizione, gli amanti che vogliono opporsi a questo destino

⁴⁶ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 127.

hanno la sola via d'uscita nel suicidio: com'è stato già analizzato, un gesto che lungi dall'essere sinonimo di follia, è in realtà calcolato e scelto volontariamente – come ci dimostrano Sonoko e Kōtarō che non esitano nemmeno un solo istante nell'accettare la proposta della loro amante. Senza infrangere nessuna regola sociale o morale, esso garantisce agli amanti la realizzazione del loro amore nella vita dopo questa, suggellandolo proprio attraverso la morte comune. Già dal momento in cui si diffonde il pettegolezzo sulla presunta relazione lesbica tra Sonoko e Mitsuko, s'inizia a presagire il tragico e inevitabile epilogo.⁴⁷ Nel romanzo, questo è ben più che una semplice supposizione, è un'effettiva certezza: com'è stato evidenziato nel primo capitolo, l'appellativo di “vedova” con cui il *sensei* si rivolge sin dall'inizio, a Sonoko non lascia dubbi riguardo alla morte di Kōtarō e, anche se al principio non viene nominato il coinvolgimento della donna nel suicidio, quando quest'opzione si concretizza, il lettore sa già che la signora Kakiuchi sopravvivrà anche all'ultimo disperato tentativo di morte. Nel film, diversamente, il *sensei* non si rivolge mai a Sonoko, pertanto non fornisce questo piccolo seppur fondamentale dettaglio al pubblico. Non si sa se questa sia stata una scelta del regista per aggiungere un ulteriore velo di mistero alla vicenda e lasciare lo spettatore ancora più sorpreso del risveglio finale di Sonoko o se sia una conseguenza inevitabile del silenzio del *sensei* – di cui, nuovamente, non si sanno le motivazioni artistiche o narrative. Tuttavia, nonostante questa differenza con l'opera originale, l'ombra della morte sopravvive nel film aleggiando intorno ai personaggi finché non si concretizza nella scena finale: come nel romanzo, i riferimenti al suicidio sono altrettanto numerosi e le atmosfere cupe e oscure non fanno che spingere ancora di più lo spettatore a presagire un finale tragico.⁴⁸ Il tutto, viene accentuato dai toni torbidi e scuri, dall'ombra che circonda i personaggi nelle inquadrature e dalla musica che segue la trama e ne sottolinea le svolte imprevedibili e i momenti clou.

4.3.6 Donne forti e uomini deboli

Com'è stato già puntualizzato, un elemento che accomuna Masumura con Tanizaki è la concezione della donna. Le protagoniste di *Manji*, frivole e non curanti dell'esteriorità, sono perfette per incarnare le figure femminili dal forte ego e dalla

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 126.

sensualità irrazionale idealizzate dal regista. Trovando nelle giovani di Ōsaka nate dalla penna di Tanizaki due esempi concreti di donne che si lasciano andare alle passioni e impongono la loro individualità e i loro desideri sulle controparti maschili, Masumura non ha avuto problemi nel dare corpo e forma a questi personaggi femminili fino ad allora rimasti sulla carta. In particolare, Mitsuko rappresenta perfettamente tutto quello che il regista ha sempre cercato nelle sue protagoniste: disinibita, esigente, libera, sensuale e coinvolgente. Sonoko, d'altro canto, è la perfetta controparte che bilancia due diversi aspetti della stessa femminilità: pacata, calma, dedita alla sua amante e disposta a farsi manipolare da lei pur di riuscire a godere anche solo di un barlume della sua bellezza. In tutto ciò, la scelta delle attrici Kishida Kyōko e Wakao Ayako è perfetta: la prima riesce a impersonare la delicata posatezza di una donna tradizionale, abbigliata in *kimono* e simbolo di un passato che sta sfumando nella disperata rincorsa della modernità e di nuovi ideali provenienti da lontano; la seconda, con la sua bellezza mozzafiato e i vestiti occidentali, propone un'interpretazione impareggiabile della giovane-idolo spavalda e moderna che attira tutti a sé per essere adorata.



Figura 21. La scena di uno dei primi incontri delle due donne. Da questa immagine non solo si nota come Mitsuko domini l'inquadratura, essendo in primo piano rispetto a Sonoko, ma anche il diversità delle due donne, del loro modo di vestire indice delle loro personalità differenti.

Naturalmente, come nel romanzo di Tanizaki e in generale in tutta la sua opera, anche nel cinema di Masumura alle forti figure femminili devono necessariamente contrapporsi deboli controparti maschili, senza le quali non potrebbero imporre il loro potere. Infatti, sia il calmo e razionale Kōtarō sia l'inetto e ingannatore Watanuki, si

arrendono al fascino e al potere delle loro donne, in particolare di Mitsuko, trascinati nel vortice dalla sua bellezza e dal suo fascino cui né uomini né donne riescono a resistere.

4.3.7 La tecnica narrativa e cinematografica

Guidato dalla voce di Sonoko ancor più che nel romanzo, lo spettatore segue la vicenda a ritroso, grazie ai flashback che come nell'opera letteraria sono la tecnica narrativa principale del film. Attraverso questo procedere del tempo al contrario, Masumura costruisce un film “inquietante [...] che si ammanta di sensualità perversa e dovizioso erotismo”.⁴⁹ L'intreccio si dispiega in cerchi concentrici che si sovrappongono e s'incatenano l'un l'altro, creando così diverse versioni della stessa vicenda, con uno stile narrativo decadente e un misticismo desacralizzato che aumenta il senso di paranoia che pervade la storia e i suoi protagonisti. Il culto della bellezza di Mitsuko si sviluppa attraverso lo strumento dello sguardo: la macchina da presa, facendo le veci dell'occhio umano – di un uomo tanto quanto della stessa Sonoko, quando questo si sofferma sul corpo della sensuale amante – asseconda i movimenti ed esplora i corpi.⁵⁰ Questi ultimi riempiono sempre lo schermo, anche quando sono filtrati attraverso altre immagini, come porte o grate,⁵¹ le quali da un lato enfatizzano il senso di ribellione alle norme prestabilite dalla società, dall'altro quello di diffidenza reciproca dei personaggi che si spiano a vicenda. Come in molte pellicole di Masumura, pertanto, l'ambiente circostante diventa irrilevante, lasciato in ombra, a favore della carnalità dei personaggi esaltata dalla selezione cromatica e dagli effetti di chiaroscuro. Quest'aspetto è percepibile sin dai titoli di testa, in cui primissimi piani riprendono i dettagli dei nudi delle statue presenti all'interno dell'istituto d'arte. Pur non essendo corpi veri, trasmettono una sensualità molto forte che, accentuata dalla musica, non scade nella volgarità e raggiunge, anzi, un livello artistico ed estetico elevatissimo.

⁴⁹ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 38.

⁵⁰ NOVIELLI, *Lo schermo scritto...*, cit., p. 87.

⁵¹ Com'è stato già affrontato, anche in *Interno Berlinese* questi elementi contribuiscono a “rinchiudere” visivamente la figura di Sonoko – in quel caso di Louise – e trasmettere il suo senso di angoscia.

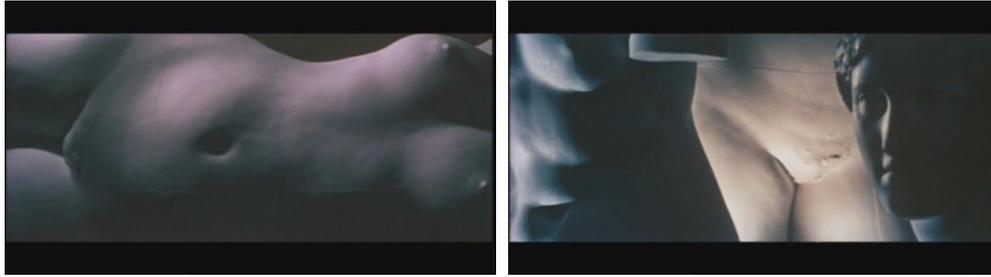


Figure 22 e 23. Scene precedenti i titoli di testa che inquadrano le statue dell'istituto d'arte.

Per tutto il film, nonostante l'erotismo e la corporeità di Mitsuko restino i temi predominanti, anche nelle scene più cariche di passione quest'ultima viene sempre presentata con un fine gusto estetico e artistico, tratto che distingue un'opera marcatamente erotica dalla semplice pornografia di basso livello. Anche il tema del saffismo non è posto al centro della vicenda, né mai manifestato apertamente, ma semplicemente accennato, lasciato intuire, con scene che inquadrano i corpi e le passioni senza mai mostrarle del tutto, mettendo in risalto i dettagli, attraverso primi piani che privilegiano piccole porzioni di pelle esposta e gesti sottili piuttosto che i corpi nudi nella loro interezza.



Figura 24. La scena in cui Sonoko scopre il corpo perfetto di Mitsuko e ne resta estasiata. Come si nota dall'immagine, il corpo pur riempiendo l'inquadratura non viene mostrato nella sua interezza ma solo attraverso dettagli.

Quando non riempiono tutto lo schermo, i corpi entrano nelle inquadrature in maniera furtiva, rimanendo sullo sfondo o affiancandosi l'un l'altro: in particolar modo nelle scene in cui le due donne parlano con uno degli uomini, le angolazioni delle inquadrature sono ancora più acute, mettendo in risalto le figure muliebri, la loro femminilità e la loro dominazione sui partner maschili.⁵² Un esempio si ha nella scena in cui Sonoko corre in aiuto di Mitsuko e Watanuki e, giunta nella locanda dove i due

⁵² NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 127.

alloggiavano, li ascolta visibilmente turbata: le due donne sono riprese con un'angolazione molto acuta, intraviste tra gli *shōji*⁵³ della stanza in stile tradizionale, mentre Watanuki, l'unico che agisce attivamente nella scena esponendo l'accaduto e scusandosi con Sonoko, passa paradossalmente in secondo piano.



Figura 25. La scena sopra citata presso la locanda. L'inquadratura molto angolata mette in risalto le due donne, separate dai paraventi che simboleggiano metaforicamente il distacco venutosi a creare tra le due, mentre Watanuki è relegato in un angolo dello schermo.

Il risultato è un'alternanza d'immagini estremamente estetiche in cui il pallore dei corpi delle donne è in contrasto con i forti colori che le circondano, come quelli degli sgargianti abiti indossati da Mitsuko. La maggior parte delle riprese si svolge in interni, dove l'alternanza tra luce e ombra accentua l'erotismo delle immagini rivelandole e nascondendole subito dopo, in un gioco di chiaroscuro che riproduce perfettamente la dimensione "onirica" del romanzo di Tanizaki. Gli spazi in cui sono riprese le due donne sono spesso stretti – camere d'albergo, corridoi o stanze da letto – e danno la possibilità al regista di accentuare la morbosità della storia chiudendo al loro interno le protagoniste, i loro desideri carnali e il loro istinto di morte.⁵⁴

Come d'altronde il romanzo, il film si dispiega attraverso una trama complessa che presenta diversi livelli d'interpretazione della realtà: l'abilità del regista si riscontra nel coniugare il melodramma – la storia resta pur sempre tragica, con la morte finale di due dei personaggi principali – a un umorismo alienante che non appesantisce gli eccessi di passione ed emotività dei personaggi di un'ulteriore drammaticità, data già

⁵³ 障子. Le porte o finestre delle case tradizionali giapponesi, formate da una cornice di legno e foderate in carta.

⁵⁴ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 128.

dall'intreccio complesso e dall'atmosfera soffocante.⁵⁵ Secondo Biondi, *Manji* è l'opera che prepara la strada a un altro capolavoro, *Mōjū* (『盲獣』, *La bestia cieca*, 1969):⁵⁶

Universo concentrazionario da incubo, contorsioni ossessive della mente, dipendenza dalle perversioni, culto personale e desiderio di morte; e ancora, sul tema del sadomasochismo, quella tensione necessitata ad un contratto fra i corpi ordinato tra meschine alleanze, giuramenti, cavillose riconciliazioni e conflitti tesi al possesso dell'oggetto del desiderio.⁵⁷

L'evoluzione dell'opera si compie attraverso sottrazioni visuali e narrative: i personaggi sono costretti in spazi sempre più angusti fino a quando l'equilibrio della croce si rompe e, dopo aver perso Watanuki, esclude Sonoko dal tragico finale per ritrovare la stabilità. Nella scena di chiusura, per la prima volta la donna volge le spalle alla telecamera, che fino ad allora si era concentrata sul suo viso e in particolare sul suo sguardo: come nel libro, la protagonista ancora visibilmente legata alla donna che ha amato nonostante il suo tradimento finale, scoppia in lacrime. Dando la schiena alla macchina da presa, però, concretizza un elemento che nell'opera originale era solo vagamente intuibile: la sua volontà di ricominciare a vivere dopo la tragedia, come una fenice che rinasce dalle sue ceneri, senza dimenticare la passione che ha provato, ma pronta ad affrontare nuovamente il mondo e la vita come una donna rinata.⁵⁸

4.4 Analisi delle relazioni e dei personaggi

Riproducendo con estrema fedeltà l'opera originale in ogni suo aspetto, non solo l'impostazione narrativa ma anche la caratterizzazione dei personaggi e la rete di rapporti che si crea tra di loro è fondamentalmente la stessa nel film di Masumura e nel romanzo di Tanizaki. Com'è stato ripetutamente accennato in precedenza, inoltre, un elemento che, affiancato alle scelte stilistiche, estetiche, narrative e prettamente cinematografiche del regista, ha aiutato dar vita ai personaggi così com'erano stati descritti nell'opera letteraria è stata sicuramente la recitazione impeccabile degli attori.

⁵⁵ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 39.

⁵⁶ Altro adattamento letterario tratto dall'omonima opera di Edogawa Ranpo del 1932. Cfr. BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., pp. 51-56.

⁵⁷ BIONDI, *Giganti e Giocattoli*, cit., p. 39.

⁵⁸ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., p. 128.

Nel romanzo si può solo intuirlo dai commenti del *sensei*, il quale sottolinea ripetutamente come l'atteggiamento di Sonoko non sia affatto quello di una vedova.

Pertanto, più che dilungarsi su quanto Sonoko sia capricciosa e volubile, Mitsuko bella e letale, Watanuki vigliacco e debole, e Kōtarō calmo e riflessivo, l'analisi si soffermerà su alcuni aspetti meno evidenti insiti nei rapporti tra i quattro personaggi.

Oltre a raccontare una storia di passione intensa e intrighi contorti, di personaggi che sono disposti a lottare per affermare la propria individualità e realizzare i propri desideri più nascosti fino a morire, *Manji* rappresenta anche una critica all'istituzione del matrimonio, ormai solo una facciata. Come nell'opera letteraria, il rapporto fra Sonoko e Kōtarō viene presentato da Masumura come nulla più che un'unione voluta dalla tradizione e dalla società, in cui due persone vivono nella totale ipocrisia: Kōtarō, dal canto suo, ha sposato Sonoko solo per il suo denaro e per il prestigio della sua famiglia, mentre quest'ultima se da un lato accusa ripetutamente il marito di essere un uomo che non è in grado di provare alcuna passione – in modo più deciso e impetuoso rispetto al libro, dall'altro accetta di buon grado la situazione che, per quanto presenti un matrimonio senza amore, ribalta i consueti ruoli di potere nella coppia permettendole di soddisfare indisturbata ogni sui capriccio.⁵⁹ Un altro esempio, seppur molto più sottile, si può riscontrare nel rapporto tra Mitsuko e Watanuki: sebbene quest'ultimo sia impotente e pertanto incapace di procreare, la giovane acconsente comunque a sposarlo, sapendo di poterlo manovrare a suo piacimento essendo a conoscenza del suo segreto; non solo, la bugia sulla finta gravidanza ideata per riportare Sonoko nella sua vita si trasforma in una vera e propria beffa dell'istituzione matrimoniale e del concepimento, che ha il culmine nella scena comico-grottesca, ricreata con maestria da Masumura, in cui le due donne imbottiscono il kimono di Mitsuko per farla sembrare in dolce attesa agli occhi di Kōtarō. In effetti, quello che viene proposto come l'amore più vero, più puro, è proprio quello tra Sonoko e Mitsuko – nonostante la forte componente erotica del loro rapporto. La scena del finto suicidio è quasi rappresentata come un rito matrimoniale tra le due donne: in una sequenza molto suggestiva dai toni chiari e delicati – rarissimi nel lungometraggio – le amanti, vestite di bianco come due spose, si scambiano promesse eterne e parole d'amore, giurando di esser disposte a morire l'una per l'altra se la messinscena non dovesse funzionare.⁶⁰ In effetti, è proprio l'intromissione di Mitsuko nel già difficile rapporto di coppia dei coniugi Kakiuchi a sconvolgere l'equilibrio precario di quel matrimonio senza amore, andando a intaccare

⁵⁹ NOVIELLI, "Translating Imaginary...", cit., pp. 127-128.

⁶⁰ Ibidem.

anche le solide basi sociali e morali su cui si fonda. Per quanto i personaggi di Tanizaki – come quelli di Masumura – vogliono sottrarsi al destino imposto loro dalla società, che sia il dovere di sposarsi o di limitare e imprigionare i propri desideri, non possono: da quando il vortice della croce a quattro braccia si mette in moto il finale, è già segnato.



Figura 26. La scena del finto suicidio in cui le due donne, tenendosi per mano, prendono il sonnifero in una sorta di rituale matrimoniale.

A questo proposito, insieme ai tanti misteri di cui si compone la complicata trama, lo spettatore – come il lettore prima di lui – resta con un dubbio: Mitsuko è in grado di amare davvero? E in tal caso, chi dei suoi tre amanti ha amato di più? A questo proposito, il dibattito è rimasto aperto, essendo un punto irrisolto non solo del film di Masumura e di tutte le altre pellicole che si sono ispirate al romanzo,⁶¹ ma dell'opera letteraria stessa. Forse, questo è uno dei punti che l'abile mente di Tanizaki ha voluto lasciare in sospeso senza dare una conclusione definitiva. Innanzitutto, c'è da considerare la natura di Mitsuko: una dea bella e ammaliante che attira i suoi fedeli attraverso l'inganno quasi come se fossero sue prede, per servirsene a suo piacimento ed essere ammirata. Nonostante la storia sia vista attraverso gli occhi di Sonoko la quale, a metà tra l'amore e l'attrazione, decide di perdonare la giovane amata malgrado tutti i suoi tranelli, sia la protagonista narrante sia lo spettatore sono consapevoli del fatto che ognuna delle parole di Mitsuko, così come le sue azioni, siano un inganno volto esclusivamente al raggiungimento del suo piacere personale. Per tutto il romanzo, e di pari passo nel film, tutti i protagonisti sono consapevoli di quando e quanto Mitsuko

⁶¹ Com'è stato analizzato nel capitolo precedente, infatti, anche la regista italiana Liliana Cavani si è interrogata a lungo sulla questione prima di realizzare la propria trasposizione.

menta, eppure fingono di non saperlo e di cadere nelle sue trappole o addirittura ci si buttano volontariamente.⁶² Questa dea sensuale è talmente brava da sembrare quasi ingenua, dolce, indifesa e in questo l'interpretazione di Wakao Ayako merita un ulteriore elogio per la capacità di passare da questi momenti di finta innocenza a quelli ben più intensi in cui la vera natura da dominatrice della giovane torna a imporsi. Pertanto, per tutto il tempo né lo spettatore né tantomeno gli stessi protagonisti sono sicuri riguardo ai sentimenti di Mitsuko. L'unico che viene sfruttato senza pietà è Watanuki, per cui la giovane non si degnava nemmeno di fingere un minimo e sincero interesse: una scena chiave a riguardo è quella in cui l'uomo tenta di far firmare un giuramento anche alla giovane, come aveva fatto con Sonoko prima di lei, non riuscendo tuttavia a imporsi sulla donna dalla personalità e forza di volontà ben più forti delle sue. Per quanto riguarda Sonoko e Kōtarō, però, la questione resta aperta: se alla prima rivolge parole d'affetto e promesse di amore eterno come a nessun altro, con il secondo vive una passione che seppur di breve durata – molto più fugace di quella con Sonoko – raggiunge un livello più alto e una completezza maggiore, essendo un rapporto eterosessuale. Il finale, per giunta, induce a fidarsi ancor meno della giovane: fino alla fine continua a mentire, ingannando Sonoko un'ultima volta e non permettendole di morire. Su questo punto il dibattito si divide: la vera dimostrazione d'amore è concedere che qualcuno muoia con sé per vivere insieme nella vita dopo questa o lasciarlo in vita e permettergli di chiudere i conti con il passato in vista di un nuovo inizio? Alcuni sostengono che Mitsuko abbia trovato in Kōtarō il "primo vero uomo" della sua vita, un uomo che grazie a lei ha riscoperto la passione mai provata con la moglie, un uomo da amare con tutto il cuore e con il quale morire. Altri, ritengono che egli sia soltanto l'ennesima vittima caduta nella tela della ragazza, la quale in realtà ha rivolto parole e gesti sinceri solo a Sonoko, permettendole di salvarsi dal triste destino come una vera divinità misericordiosa. Com'è stato accennato nei paragrafi precedenti in relazione al romanzo e all'altra trasposizione, un doppio suicidio d'amore sarebbe stato inusuale tra due donne e del tutto impossibile con tre elementi. L'epilogo effettivo pertanto è l'unico possibile: ciò nonostante lascia ancora molti misteri irrisolti, primo fra tutti la sincerità dei sentimenti di Mitsuko, a cui nemmeno Sonoko può sperare di dare una risposta non potendo più porgere la domanda alla diretta interessata.

⁶² Come evidenziato nel primo capitolo, Sonoko lo ammette apertamente quando racconta della finta gravidanza al *sensei*.

4.5 Manji: la trasposizione perfetta?

Partendo dalle tre categorie di adattamento analizzate nel secondo capitolo, sembra quasi superfluo affermare che il film di Masumura segua perfettamente l'approccio traduttivo: sono davvero pochissimi gli elementi del romanzo originale che sono stati omessi o trasformati, dimostrando come sia possibile trasportare un'opera scritta quasi al cento per cento. Nel caso specifico, si potrebbe addirittura affermare che *Manji* sia uno dei pochissimi adattamenti cinematografici che non viene svalutato se paragonato all'opera da cui trae origine: com'è stato già puntualizzato, quando si affronta questo processo di trasformazione dal mezzo scritto a quello filmico, l'errore è dietro l'angolo e spesso il prodotto che ci rimette maggiormente è proprio il secondo, il film. Nel caso dell'opera di Masumura, però, non solo il concetto di fedeltà è rappresentato alla perfezione, ma anche la cosiddetta "essenza" del romanzo resta inalterata e sopravvive nella trasposizione, senza per questo rendere il prodotto cinematografico scadente. Nel trasportare fedelmente il romanzo, il regista giapponese non ha tanto ricercato la fedeltà ossessivamente ma, seguendo la sua personale visione artistica e tecnica cinematografica le ha adattate alla storia, plasmando quest'ultima come un calco che ne ha fornito una versione quasi identica attraverso un mezzo comunicativo differente.

A questo punto c'è da chiedersi se la capacità del regista giapponese di produrre un'opera cinematografica di altissimo livello senza tradire la trama, l'estetica, le tematiche e i riferimenti culturali nascosti, sia dovuta alla condivisione della stessa cultura con lo scrittore e con gli stessi personaggi o a quell'affinità artistica, di cui è stato già trattato, con Tanizaki. Forse è stata proprio la passione del regista per i ruoli femminili dal forte ego a permettergli di portare sullo schermo un ritratto fedele di Mitsuko, così come la predilezione per la passione e gli intrighi complessi che vincono sui sentimenti gli ha dato modo di dar vita alla complicata storia a quattro dei personaggi tanizakiani mantenendo inalterato il senso di mistero, oppressione e inganno, attraverso effetti cinematografici che rispettano e ripropongono sotto fattezze diverse lo stile narrativo allusivo e suggestivo di Tanizaki. Ovviamente, essendo le due opere prodotti della stessa cultura, il compito di trasposizione è reso più semplice dalla condivisione di quel background che permette non solo ai due artisti ma anche al pubblico cui i loro lavori sono rivolti, di esprimere e comprendere a pieno i velati richiami culturali nascosti dietro l'apparenza.

Com'è stato accennato, Masumura riprese la tematica del doppio suicidio d'amore in un altro adattamento di un'opera letteraria, la pièce *Sonezaki shinjū*.⁶³ Questa è la classica delle storie di doppio suicidio: i protagonisti sono una giovane cortigiana e un mercante orfano, i quali scelgono il suicidio perché la società non permette loro di unirsi in matrimonio date le differenze di classe e i progetti prestabiliti per loro dalle rispettive famiglie. Il *ninjō*, il sentimento d'amore dei due amanti, vince pertanto sul *giri*, sull'insieme degli doveri sociali cui ognuno dovrebbe sottostare. Com'è stato sottolineato parlando del romanzo, però, nella storia di Mitsuko e dei suoi amanti non c'è nessuna traccia di morale o di obbligo sociale che spinge i protagonisti a compiere il gesto, piuttosto il senso di vergogna dovuto allo scandalo degli articoli. Tuttavia, come nel caso di Tanizaki, anche Masumura avendo alle spalle una conoscenza approfondita della cultura del suo paese e del significato che si celava dietro un gesto apparentemente folle, è riuscito a renderlo in chiave moderna senza risultare offensivo nei confronti della tradizione né tantomeno superficiale.

Analizzando il film con attenzione, si potrebbe quasi affermare che l'opera di Masumura sia “ancor più giapponese” del romanzo. Fatta eccezione di Mitsuko la quale, con il suo essere moderna e “occidentalizzata” e con i suoi sgargianti abiti e le acconciature tutt'altro che tradizionali, si contrappone a Sonoko, la tipica donna giapponese, quei piccoli rimandi all'Occidente inseriti da Tanizaki, se pur riprodotti nel film, perdono importanza se messi a confronto con il più grande contesto giapponese. Come lo scrittore, Masumura era un amante dei film occidentali, eppure in questa trasposizione più che il contrasto tra oriente e occidente, ben nota costante della narrativa dell'autore di *Manji*, ciò che viene esaltato è proprio il Giappone, con le sue tradizioni e anche con le sue convenzioni che a volte continuano a essere rispettate pur avendo perso il loro valore originale, che siano il matrimonio o il doppio suicidio d'amore. In questo senso, anche il contrasto fra le due protagoniste è più incentrato sulla diversità delle loro personalità che sulla caratterizzazione tradizionale-giapponese e moderno-occidentale. Le atmosfere, gli atteggiamenti dei protagonisti, i richiami sottili alla cultura e alla religione, la trama stessa, sono tutti prodotti della cultura giapponese

⁶³ Diretto da Masumura sul finire della sua carriera, il film è coprodotto e distribuito dall'Art Theater Guild e vede nel ruolo di protagonisti non due attori professionisti ma due cantanti Uzaki Ryūdō e Kaji Meiko, i quali però convinsero la critica con le loro interpretazioni, in particolare la seconda che ricevette due premi importanti come Miglior Attrice: il Blue Ribbon Award e lo Hochi Film Award.

Cfr. AZZANO, MEALE, *Nihon eiga*:..., cit., p. 147.

Cfr. RICHIE, Donald, *A hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to videos and DVDs*, Tōkyō, Kodansha International, 2001, p. 32.

che si respira in tutta la sua autenticità in ogni scena del film. A questo punto sorgerebbe spontanea la questione se considerare questo un piccolo o grande tradimento da parte del regista all'opera originale ma, ancora una volta, l'unico che potrebbe fornire una risposta inconfutabile sarebbe soltanto Tanizaki.

Conclusione

Questo percorso è partito dalle pagine del romanzo di Tanizaki, ha affrontato il legame a volte complicato tra due forme d'arte vicine eppure molto diverse come la letteratura e il cinema e si è concluso arrivando al grande schermo, o per meglio dire a due grandi schermi, quello di Liliana Cavani e quello di Masumura Yasuzō, analizzando come questi ultimi hanno saputo riprodurre in modo diverso la stessa storia. Com'è stato ben chiaro sin dall'inizio di questo lavoro, lo scopo non era paragonare le tre opere per eleggerne la migliore, ma analizzare con quali similitudini e differenze veniva raccontato lo stesso intreccio di base. A questo punto, giunti al termine dell'analisi, si possono trarre una serie di conclusioni.

Guardando *Interno Berlinese*, si resta subito colpiti dalla qualità di alcune componenti del film, come la cura delle luci, dei costumi e dell'interpretazione degli attori. Se non si sapesse che si tratta di un adattamento di un'opera letteraria, il giudizio generale sul film sarebbe, in linea di massima, positivo nonostante a volte lo spettatore si trovi nella stessa condizione di Louise che, estranea alla cultura, alle usanze e ai modi di pensare di Mitsuko, resta interdetta e spaesata, non comprendendoli. Quei sottili rimandi di cui è stato parlato approfonditamente e in diverse occasioni nelle pagine precedenti, restano davvero in sospeso, in quanto colui che non ne conosce il significato nascosto non può coglierli e interiorizzarli. Se si considera, quindi, il film come prodotto cinematografico a sé stante, non si può essere troppo critici: resta, in fin dei conti, un pellicola di qualità, con dei picchi elevati in alcuni ambiti prettamente tecnici come la cura della fotografia. Tuttavia, se si conosce la cultura giapponese e si tenta di aggrapparsi a quei rimandi lasciati volutamente velati, si perde la presa in quanto non c'è un'introspezione profonda abbastanza da poterli far propri. Inoltre, nonostante non si debba giudicare la trasposizione solo in base al concetto di fedeltà, e ribadita la volontà della regista italiana di non produrre un adattamento fedele all'originale ma la sua personale versione di quest'ultimo, la derivazione letteraria del film non può comunque essere ignorata. Mettendo a confronto le due opere, sembrano quasi due storie diverse in cui l'unico elemento sopravvissuto è lo scheletro della trama. Dopo questa lunga e approfondita analisi, è chiaro che in realtà non è così e che lo spirito originale dell'opera, l'introspezione psicologica effettuata attraverso l'architettura degli

interni e i temi principali sono sopravvissuti, seppure riprodotti sotto sembianze diverse e arricchiti da elementi estranei alla storia originale. Addirittura, in alcuni casi la regista italiana è stata anche più fedele del suo collega giapponese nel trasporre la storia: un esempio è la figura del professore che si avvicina, in un certo senso, di più a quella del *sensei* del romanzo rispetto al personaggio di Masumura. Ciò nonostante, tutti i piccoli dettagli che dimostrano non solo quanto la Cavani conosca approfonditamente l'opera letteraria, lo scrittore e la cultura da cui provengono, ma anche la sua capacità di riprodurli velatamente nella sua opera, si perdono all'interno del più grande meccanismo cinematografico che paradossalmente finisce col mettere in risalto le differenze più che le similitudini, portando lo spettatore che non ne è a conoscenza a fermarsi all'apparenza, non comprendendo il profondo significato che vi si cela dietro.

Parallelamente, guardando l'opera di Masumura, si comprende subito che ci trova davanti a un film di qualità eccellente, perfetto dal punto di vista tecnico ed estetico. Non solo, chi conosce la derivazione letteraria dell'opera resta sorpreso dall'elevatissimo livello di fedeltà della pellicola alla storia originale. Com'è stato ampiamente analizzato nel capitolo precedente, le differenze che allontanano l'opera del regista giapponese dal romanzo sono davvero poche e minime. Tuttavia, il film non è solo una rappresentazione perfetta dell'intreccio di Tanizaki che, grazie alla regia di Masumura e all'interpretazione degli attori, riesce letteralmente a prender vita, ma è anche il prodotto della cultura che lo ha generato. Da un lato, com'è stato già evidenziato, è stata probabilmente anche quella sintonia tra la visione estetica e dei due artisti giapponesi a permettere a Masumura di trasporre abilmente le parole dello scrittore. Se il regista non avesse sentito come "suoi" i temi, lo stile, i personaggi e le atmosfere, non avrebbe saputo forse renderle in maniera così fedele all'originale e produrre al tempo stesso un film di altissimo livello. Probabilmente, se non avesse condiviso quella sensibilità decadente con Tanizaki, il prodotto finale sarebbe stato un film che pur di non tradire l'originale avrebbe fatto qualche rinuncia dal punto di vista della qualità. Dall'altro, però, è stato lo stesso "essere giapponese" che ha permesso al regista di comprendere i richiami velati lasciati in sospeso da Tanizaki e riprodurli alla stessa maniera nella sua opera cinematografica, permettendo allo spettatore di riconoscerli e di comprenderli come aveva fatto il lettore prima di lui, scavando nel passato della propria cultura.

È vero, anche il film di Masumura, nel momento in cui viene proiettato al di fuori del Giappone, risulta a tratti incomprensibile a un pubblico che non condivide il background culturale dei personaggi e del regista stesso, come ci si aspetterebbe da un'opera – cinematografica e non – che è profondamente ancorata alla cultura da cui proviene.¹ Tuttavia, le differenze tra i film *Manji* e *Interno Berlinese* sono sostanzialmente due: la prima e più ovvia è che le due pellicole sono state progettate diversamente dai rispettivi registi sin dal principio, un fedele adattamento la prima e un libero rifacimento la seconda. La seconda, è che il film di Masumura è stato pensato da un giapponese per i giapponesi, mentre quello della Cavani non solo è stato concepito da una occidentale per gli occidentali nonostante tratti una storia giapponese, ma parte da una mistione di elementi occidentali e orientali che risulta, alla fine, un po' confusa. Com'è stato già evidenziato nel capitolo ad esso dedicato, il film italo-tedesco non convince più per la commistione poco chiara di elementi giapponesi – quei pochi sopravvissuti – e occidentali, che per la scarsa fedeltà al romanzo. Quei dettagli accennati, non potevano essere trattati dalla regista in altro modo: se è pur vero che mancano di approfondimento culturale da un lato, dall'altro sono esattamente il sistema attraverso cui lo spirito dell'opera di Tanizaki sopravvive nel film. Forse, è proprio per questo che la Cavani ha deciso di fare a modo proprio e presentare la sua personalissima interpretazione del romanzo: se fosse stata fedele al cento per cento, il prodotto sarebbe risultato finto e costruito, di scarsa qualità e ancora più incomprensibile al pubblico. Come nota Comand, infatti, ogni lavoro – che sia cinematografico, letterario o appartenente a qualsiasi altro ambito dell'arte – è indissolubilmente legato al contesto culturale che l'ha prodotto: cultura e opera vivono in osmosi, influenzandosi a vicenda, assimilando nuovi significati talvolta non evidenti e permettendo la transizione da vecchi a nuovi modelli che ne garantiscono la continuità.² Pertanto, questo discorso sembrerebbe dar ragione all'affermazione di Kezich per cui alcuni elementi, se estratti dal contesto originario, perdono di significato e risultano falsati. Tuttavia, ciò non toglie la libertà a un artista di poter proporre la propria versione di un'opera preesistente che lo ha appassionato: il compito di riprodurla a modo proprio, o di trasportarla attraverso un altro mezzo comunicativo come nel caso dei due registi, è semplicemente più arduo per coloro i quali non ne condividono storia e cultura.

¹ Lo stesso discorso è stato fatto, infatti, per l'opera letteraria. Si veda la nota 70 del Capitolo Tre.

² COMAND, Mariapia, *L'immagine dialogica: intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2002.

Bibliografia

- «Kaie» カイエ, *Eiga I. Bungaku kara eizo he* 『文学から映像へ』 (Cinema I. Dalla letteratura al cinema), supplemento a “Kaie” カイエ, Tōkyō 東京, Tōjusha 冬樹社, Marzo 1979.
- «Kaie» カイエ, *Eiga II. Bungaku kara eizo e* 『文学から映像へ』 (Cinema II. Dalla letteratura al cinema), supplemento a “Kaie” カイエ, Tōkyō 東京, Tōjusha 冬樹社, Aprile 1979.
- Aa. Vv., *Eiga de miru Nihon bungaku shi* 『映画で見る日本文学史』 (Storia della letteratura giapponese attraverso il cinema), Tōkyō 東京, Iwanami Hōru 岩波ホール, 1979.
- ARAGAY, Mireia, “Reflection to refraction: adaptation studies then and now”, in ARAGAY, Mireia (a cura di), *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*, Vol. 2, Rodopi, 2005, pp. 11-34.
- Av. Vv., *Schermi giapponesi 2. La finzione e il sentimento*, a cura di Marco Müller, Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Venezia, 1984.
- AZZANO, Enrico, MEALE Raffaele (a cura di), *Nihon eiga: storia del cinema giapponese dal 1945 al 1969*, Roma, Cinema Senza Frontiere, 2012.
- BARONE, A., *Cavani interior*, “Prima visione cinematografica”, Dicembre 1985.
- BERNARDI, Joanne R., “Tanizaki and the Pure Film Movement”, in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, pp. 75-92.
- BERNARDI, Joanne R., “The present and future of the moving pictures”, in Amy Vladeck Heinrich (a cura di) *Currents in Japanese culture*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 291-308.

- BERNARDI, Joanne, "The early development of the *gendai-geki* screen play: Keri-yama Norimasa, Kurihara Tomas, Tanizaki Jun'ichirō, and the Pure Film Movement", Dott. Ric., Columbia University, 1992.
- BERNARDI, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.
- BIENATI, Luisa (a cura di), *Letteratura Giapponese Vol. II: Dalla fine dell'ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005.
- BIONDI, Beniamino, *Giganti e Giocattoli: il cinema di Yasuzō Masumura*, Roma, Aracne Editrice, 2013.
- BORRELLI, S., "Sesso e alta diplomazia", *L'unità*, 31 Ottobre 1985, p. 13.
- BOSCARO, Adriana (a cura di), *Letteratura Giapponese Vol. I: Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005.
- BOSCARO, Adriana (et al.) アドリアーナ・ボスカロ[他], *Tanizaki Junichirō kokusai shinpojiumu* 『崎潤一郎国際シンポジウム』 (*Tanizaki Jun'ichirō: an international Symposium*), in occasione del simposio internazionale su Tanizaki tenutosi a Venezia dal 5 all'8 Aprile 1995, Tōkyō 東京, Chūō Kōron sha 中央公論社, 1997.
- BOSCARO, Adriana, "Il grande vecchio" in Tanizaki Jun'ichirō, *Opere*, Milano, Bompiani, 1988.
- BOSCARO, Adriana, NOVIELLI, Maria Roberta (a cura di), *Tanizaki in Western languages: a bibliography*, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia in occasione dell'International Symposium su Tanizaki Jun'ichirō, 1995.
- BOSISIO, Paolo, "Liliana Cavani", *Belfagor*, no. 33, 1 Gennaio 1978, pp. 173-190.
- BUSCEMI, Francesco. *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Vol. 5. Ugo Mursia Editore, 1996.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, 1993 (prima postumo nel 1988).

- CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2006.
- CAVANI, Liliana, “Cinema ed erotismo”, *Belfagor*, no. 30, 1 Gennaio 1975, pp. 157-168.
- CAVANI, Liliana, “È cinema europeo”, *La Repubblica*, 5 Novembre 1985.
- CERVONE, P., “Liliana Cavani: eros e kimono”, *Corriere della Sera*, 17 Aprile 1985, p. 23.
- CHAMBERS, Anthony Hood, *The secret window: ideal worlds in Tanizaki's fiction*, Vol. 167, Harvard University, Asia Center, 1994.
- CHIBA Nobuo 千葉伸夫, *Eiga to Tanizaki* 『映画と谷崎』 (Il cinema e Tanizaki), Tōkyō 東京, Seiabō 青蛙房, 1989.
- CICCARELLA, Emanuele, "L'estetica empirica di Tanizaki Jun'Ichirō", *Il Giappone*, 32, 1992, pp. 129-44.
- CODELLI, Lorenzo, “Dante Spinotti: ‘Un’immagine è una specie di sogno visivo””, *Annali d'Italianistica*, vol. 17, 1999, pp. 231–245.
- COMAND, Mariapia, *L'immagine dialogica: intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2002.
- COSTA, Antonio, “Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema”, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, PERNIOLA, Ivelise (a cura di), Marsilio, 2002.
- DAYAL, Har, *The bodhisattva doctrine in Buddhist Sanskrit literature*. Motilal Banarsidass Publ., 1999.
- FREED, Stanley A., FREED, Ruth S., “Swastika: A new symbolic interpretation”, *Ritual, symbolism and the native view*, vol. II, 66.1, Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 1980, pp. 86-105.
- GANGLOFF, Eric J., “Tanizaki's Use of Traditional Literature: A Comparison of Manji and Shinjū Tenno Amijima.”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. 11, no. 2/3, 1976, pp. 217–234.

GEROW, Aaron, "Celluloid Masks: The Cinematic Image and the Image of Japan", *Iris*, n. 16, 1993, pp. 23-36.

Gil Mi-hyun 吉美顕, "Kankaku-tekina 'shiro' no aidentiti no enshutsu: Tanizaki no sakuhin o yomu" 『感覚的なく白)のアイデンティティの演出: 谷崎の作品を読む』 (La produzione di una sensuale identità del 'bianco': leggere le opere di Tanizaki), in *Journal of North-east Asian cultures*, Vol. 27, 2011, pp. 573-588.

Gil Mi-hyun 吉美顕, "Tanizaki bungaku ni okeru kage to hikari no hyōshō: Shikaku tekina nikutai-bi no hyōshutsu" 『谷崎文学における影と光の表象: 視覚的な肉體美の表出』 (La rappresentazione dell'ombra e della luce nella letteratura di Tanizaki: espressione visiva della bellezza corporea), in *Journal of North-east Asian cultures*, Vol.19, Northeast Asian Cultural Society, 2009, pp. 315-326.

Gil Mi-hyun 吉美顕, "Tanizaki bungaku ni okeru shi no imi: Dōseiai kara danjo kankei no shinjū e" 『in *Journal of North-east Asian cultures*, 谷崎文学における死の意味: 同性愛から男女関係の心中へ』 (Il significato della morte nella letteratura di Tanizaki: dall'omosessualità al doppio suicidio d'amore tra uomo e donna), in *The Japanese modern association of Korea*, Vol. 42, 2013, pp. 269-284.

Gil Mi-hyun 吉美顕, *Tanizaki ni okeru josei-bi no hensen: Seiyō bungaku to no kankei o chūshin to shite* 『谷崎における女性美の変遷: 西洋文学との関係を中心として』 (I cambiamenti della bellezza femminile in Tanizaki: il rapporto con la letteratura occidentale), Fukuoka 福岡, Hana shoin 花書院, 2007.

GOLLEY, Gregory L., "Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art", *Journal of Japanese Studies*, vol. 21, no. 2, 1995, pp. 365-404.

GUMP, Steven, *Kannon: Figure of the Bodhisattva in Japanese Buddhism*, Cornell University Press, 1995.

HAYAKAWA, S. I., "Suicide as a communicative act", *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 15, no. 1, 1957, pp. 46-51.

- HIBBETT, Howard, “Comic Mischief”, in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, pp. 157-162.
- HIBBETT, Howard, “Tanizaki and the fatal woman”, in Ara Masato (a cura di) 荒正人編, *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū* 谷崎潤一郎研究 (Ricerche su Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Yagi Shoten 八木書店, 1972, pp.652-661.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, “Tanizaki’s Art of Storytelling” in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, pp. 101-106.
- HONJŌ Keisuke 本庄桂輔, “Tanizaki Jun'ichirō to eiga” 『谷崎潤一郎と映画』 (Tanizaki Jun'ichirō e il cinema), *Iwanami Hall Bulletin*, n. 7-8, Luglio 1986.
- Istituto Giapponese di Cultura (a cura di), *Masumura Yasuzō : cineasta del dinamismo, passione e riscatto femminile*, Catalogo della retrospettiva cinematografica Masumura Yasuko organizzata nell'ambito delle manifestazioni Giappone in Italia 95/96, Roma : Edizioni Joyce, 1996.
- Istituto Giapponese di Cultura (a cura di), *Masumura Yasuzō: retrospettiva*, Catalogo della rassegna cinematografica dedicata a Masumura Yasuzō, Roma, 18 Gennaio-24 Marzo 2011.
- ITAMI Mansaku 伊丹万作, *Bungaku no eiga ni kanshite* 『文学の映画に関して』 (A proposito dei film letterari) in *Itami Mansaku zenshū* 『伊丹万作全集』 (Raccolta complete di Itami Mansaku), Tōkyō 東京, Eigasha 映画社, 1951.
- ITO Ken K., *Visions of desire: Tanizaki's fictional worlds*, Stanford University Press, 1991.
- ITŌ Sei 伊藤整, *Tanizaki Jun'ichirō no bungaku* 『谷崎潤一郎の文学』 (La letteratura di Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Chūōkōronsha 中央公論社, 1970.

- JACOBY, Alexander, (con prefazione di Donald Richie), *A critical handbook of Japanese film directors: from the silent era to the present day*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008.
- KAJIWARA Kazuo (a cura di) 梶原和男 編, *Italia eiga no kantoku tachi* 『イタリア映画の監督たち』 (I registi italiani), Tōkyō 東京, Haga shoten 芳賀書店, 1983.
- KEENE, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era – Fiction*, Vol. 3, Columbia University Press, 1998.
- KEZICH, Tullio, “Passioni e Germania nazista”, *La Repubblica*, 2 Novembre 1985.
- KLINE, Karen E., “‘The Accidental Tourist’ On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, no. 1, 1996, pp. 70–83.
- LAMARRE, Thomas, *Shadows on the screen: Tanizaki Jun'ichirō on cinema and 'oriental' aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 2005.
- LE PAPE, Jean-Paul, “Yasuzō Masumura et les modernists du ‘Taiyōzoku’”, in Max Tessier, *Le cinema japonais au present*, Paris, Lherminier, 1984.
- LONG, Margherita, *This perversion called love: reading Tanizaki, feminist theory, and Freud*, Stanford University Press, 2009.
- LOTHE, Jakob, *Narrative in fiction and film: an Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- MAEDA Aya, “How suicide has been conceived in Japan and in the Western World: Hara-kiri, Martyrdom and Group Suicide ”in Berendt, Erich A. (a cura di), *Facing Finality: Cognitive and cultural studies in death and dying*, Louiseville, The Institute for Intercultural Communication, 2012.
- MARRONE, Gaetana, *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*, Venezia, Marsilio, 2003.
- MASUMURA Yasuzō, *Profilo storico del cinema giapponese*, trad. italiana di Cincotti Guido, Roma, Bianco e Nero, 1955.

- MCCARTHY, Paul, "The Madonna and the Harlot: Images of Woman in Tanizaki", *Japanese Journal of Religious Studies*, 9, 2-3, 1982, pp. 235-255.
- MCDONALD, Keiko I. "Giri, Ninjō, and Fatalism in 'Double Suicide.'" *Film Criticism*, vol. 5, no. 3, 1981, pp. 1-11.
- McFARLANE, Brian, "Reading film and literature", *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, 1, 2007, pp. 15-28.
- MICCICHÉ, Lino, *Da Masumura a Ōshima*, in "Il nuovo cinema degli anni '60", Roma, ERI, 1972.
- MIURA Tokuhiko 三浦徳弘, "Tanizaki and the tradition", in Ara Masato (a cura di) 荒正人編, *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū* 谷崎潤一郎研究 (Ricerche su Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Yagi Shoten 八木書店, 1972, pp. 631-651.
- MIYAO Daisuke, *The aesthetics of shadow: lighting and Japanese cinema*, Duke University Press, 2013.
- MORAVIA, Alberto, *Inferno Berlinese*, "L'Espresso", 1 Dicembre 1985, p. 198.
- MORI, Anna Maria, "Passione a quattro con idolo in kimono", *La Repubblica*, 18 Aprile 1985, p. 19.
- NAKAMURA Mitsuo 中村光夫, *Tanizaki Jun'ichirō ron* 『谷崎潤一郎論』 (Saggio su Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Kawaideshobō 河出書房, 1952.
- NOMA Hiroshi 野間宏, *Bungaku eiga ron* 『文学映画論』 (Saggi sul cinema letterario), Tōkyō 東京, Chūō Kōron sha 中央公論社, 1957.
- NOVIELLI, Maria Roberta, "Translating Imaginary into Images: Manji", in Bienati, Luisa; Ruperti, Bonaventura (a cura di) *The Grand Old Man and the Great Tradition: Essays on Tanizaki Jun'ichirō in Honor of Adriana Boscaro*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 2009, pp. 123-129.
- NOVIELLI, Maria Roberta, SCROLAVEZZA, Paola, *Lo schermo scritto: letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.
- NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001.

- ŌKUBO Norio 大久保 典夫, “Manji: josei dōseiai no oku ni aru mono” 「卍(まんじ)」:女性同性愛の奥にあるもの (Cosa si cela dietro l’omosessualità femminile), *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学 : 解釈と鑑賞 (Letteratura giapponese: interpretazione e critica), vol. LVII, n. 2 第 57 卷 2, Tōkyō 東京, Sibundo 至文堂 編, Febbraio 1992, pp. 74-78.
- ORSI, Maria Teresa, "Lo specchio velato: Riflessi di erotismo cortese", *Rivista Degli Studi Orientali*, Nuova Serie, 78, 2007, pp. 93-102.
- ŌSHIMA Nagisa, *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978.*, Ed. Annette Michelson, Mit Press, 1992.
- PARKER, M. D., THORTON, William. *The Swastika: A Prophetic Symbol*, The Open Court, 1907, pp. 539-546.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Il cinema di poesia”, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti: Gli Elefanti, 1972.
- PELUSO, Alessandra, "Tanizaki tra letteratura e cinema. Dalla Croce Buddhista di Ōsaka alla Svastica di Berlino." *Il Giappone*, 39, 1999, pp. 135-74.
- PHILLIPS, Alastair, STRINGER Julian (a cura di), *Japanese cinema: texts and contexts*, London, Routledge, 2007.
- PISU, R., “Una passione privata e scandalosa nel Giappone tedesco della Cavani”, *La stampa*, 22 Febbraio 1985, p. 23.
- RAVETTO, Kriss, “Cinema, Spectacle, and the Unmaking of Sodomasochist Aesthetics”, *Annali d'Italianistica*, vol. 16, 1998, pp. 261–280.
- RICHE, Donald, “The Film Adaptations”, in Boscaro, Adriana; Chambers, Antony Hood (a cura di), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, Ann Arbor, University of Michigan Center of Japanese Studies, 1998, pp. 163-170.
- RICHE, Donald, *A hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to videos and DVDs*, Tōkyō, Kodansha International, 2001.

- ROBERTSON, Jennifer, "Dying to Tell: Sexuality and Suicide in Imperial Japan." *Signs*, vol. 25, no. 1, 1999, pp. 1–35.
- RONCHEY, Silvia, "Dalla saggezza al male assoluto: il destino della svastica", *La Repubblica*, 5 Ottobre 2015.
- SALVAGNINI, Anna Maria Rossi, "Uno Scrittore Contemporaneo Giapponese: Jun'ichirō Tanizaki.", *Il Giappone*, 5, 1965, pp. 115-22.
- SEAMAN, Amanda C., *Bodies of evidence: women, society, and detective fiction in 1990s Japan*, University of Hawaii Press, 2004.
- SEIDENSTICKER, Edward, "Tanizaki Jun'ichirō, 1886-1965", *Monumenta Nipponica*, 21, no. 3/4, 1966, pp. 249-65.
- SHINDO Kaneto 新藤兼人, HAYASHI Yoshikazu 林美一, *Eiga bijutsu no sōzō* 『映画美術の創造』 (La creazione scenografica), Tōkyō 東京, Kōchō sha, 1973.
- STAM, Robert, "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation", *Film adaptation*, 2000, pp. 54-76.
- TAKAHASHI Yoshitomo, BERGER, Douglas. "Cultural dynamics and the unconscious in suicide in Japan", *Suicide and the Unconscious*, Northvale: Jason Aronson, 1996, pp. 248-58.
- TANIZAKI Jun'ichirō cho 谷崎潤一郎 著, *Tanizaki Jun'ichirō zenshū (TJZ)* 『谷崎潤一郎全集』 (Raccolta completa delle opere di Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō 東京, Chūō Kōron sha 中央公論社, vol. 17-20-22, 十七・二十・二十二卷, 1959.
- TANIZAKI Jun'ichirō 谷崎潤一郎, *Manji* 『卍』 (Quicksand, La croce buddhista), Tōkyō 東京, Shinseisha 新生社, 1946 (prima ed. 1930).
- TANIZAKI Jun'ichirō, *La croce buddista [Manji]*, trad. italiana di Origlia Lydia, Parma, Guanda, 1999.
- TANIZAKI Jun'ichirō, *Quicksand [Manji]*, trad. inglese di Howard Hibbett, Londra, Vintage, 1994.
- TISO, Ciriaco, *Liliana Cavani*, "Il Castoro cinema", n.21, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

TSURUMI Shunsuke 鶴見俊輔, *Gokaisuru kenri. Nihon eiga o miru* 『誤解する権利。日本映画を見る』 (Il diritto a equivocare. Vedere i film giapponesi), Tōkyō 東京, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1959.

TURIM, Maureen, “Ōshima’s cruel tales of youth and politics”, *Journal of Film and Video*, vol. 39, no. 1, 1987, pp. 42–51.

WILLIAMS, Paul, *Il buddhismo Mahayana. La sapienza e la compassione*, Roma, Ubaldini Editore, 1990.

YAMANE Sadao 山根貞雄, *Masumura Yasuzō – Ishi to shite no erosu* 『増村保造・意志としてのエロス』 (L’eros come volontà), Tōkyō 東京, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1992.

Sitologia

“All mixed up/Manji”, Asiaexpress. <http://asiaexpress.it/film/film-giappone/190-all-mixed-up.html> (15.06.2017)

“All mixed up”, Cinemasie. <http://www.cinemasie.com/en/fiche/oeuvre/manji/> (15.06.2017)

“Il cinema di Masumura Yasuzō”, Maria Roberta Novielli, *in occasione della rassegna Yasuzo Masumura, Retrospettiva, 18 gennaio-21 marzo 2011*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma. <http://www.jfroma.it/il-cinema-di-masumura-yasuzo/> (16.06.2017)

“Interno Berlinese”, Il Cinematografo. <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/interno-berlinese/25511/> (15.06.2017)

“Liliana Cavani, una donna nel cinema”, Il Cinematografo. <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/liliana-cavani-una-donna-nel-cinema/53495/> (15.06.2017)

“Masumura Yasuzō: passion and excess”, Midnight Eye – Visions of Japanese Cinema. <http://www.midnighteye.com/features/yasuzo-masumura-passion-and-excess/> (15.06.2017)

“Sexual obsessions stimulated Jun’ichirō Tanizaki’s writing”, The Japan Times. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/04/25/books/sexual-obsession-stimulated-junichiro-tanizakis-writing/> (15.06.2017)

“Tanizaki Jun’ichirō e il cinema”, Novielli. <http://novielli.wixsite.com/eiga-concept/single-post/2014/11/24/Tanizaki-Junichiro-e-il-cinema> (15.06.2017)

“Tanizaki Jun’ichirō, *La croce buddista*”, Asiaexpress. <http://asiaexpress.it/libri/libri-giappone/136-croce-buddista.html> (15.06.2017)

“Wartime obsessions”, New York Times, review. http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE3DD133FF936A25754C0A96E948260&rref=collection%2Fcollection%2Fmovie-guide&action=click&contentCollection=undefined®ion=stream&module=stream_unit&version=latest-stories&contentPlacement=2&pgtype=collection (15.06.2017)

Cronologia cinema giapponese, Asiamedia, Università Ca’ Foscari di Venezia. http://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2143&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=fc2c7d9a9d6428e1dae5879aacb3fbc4 (15.06.2017)

Interno Berlinese, Sito ufficiale di Liliana Cavani

http://www.lilianacavani.it/produzioni/lungometraggi/1985_interno-berlinese.htm
(16.06.2017)

La Biennale di Venezia, profili dei registi della 66° edizione del Festival del Cinema di Venezia. <http://www.labiennale.org/en/cinema/archive/festival/juries/66.html?back=true>
(15.06.2017)

Manji, Japanese film database, English. <http://jfdb.jp/en/title/7213> (16.06.2017)

Manji, Japanese film database, Japanese. <http://jfdb.jp/title/7213> (16.06.2017)

Masumura Yasuzō, list of films and scripts, Cinemasie.

<http://www.cinemasie.com/en/fiche/personne/masumurayasuzo/> (15.06.2017)

リリアーナ・カヴァーニ - 略歴・フィルモグラフィ, KINENOTE (キネノート), Liliana Cavani, biografia e filmografia, Kinenote.

http://www.kinenote.com/main/public/cinema/person.aspx?person_id=52109
(16.06.2017)

Indice delle figure

Figura 1: <http://blog.udn.com/MONHER/3609044>

Figura 2: <http://dragongatesanctuary-japan.com/chenrezig/>

Figura 3, 4, 5:

http://www5f.biglobe.ne.jp/~st_octopus/MOVIE/SILENT/30Tanizaki.htm

Figura 6: https://blogs.yahoo.co.jp/mosura_830/40081702.html

Figura 7: tratta direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 8: <https://anntw.com/articles/20160120-nLMU>

Figura 9: <http://www.actingoutpolitics.com/573/>

Figura 10: tratta direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 11: <http://viaregina.ru/center/liliana-kavani-berlinskiy-roman.html>

Figura 12: tratta direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 13: <http://www.casadelcinema.it/?event=interno-berinese-di-liliana-cavani>

Figura 14: tratta direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 15: tratta direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 16: <http://www.actingoutpolitics.com/573/>

Figura 17, 18: tratte direttamente dal film *Interno Berinese*.

Figura 19: tratta direttamente dal film *Manji*.

Figura 20: tratta direttamente dal film *Manji*.

Figura 21:

<http://www.imgrum.org/tag/%E5%A2%97%E6%9D%91%E4%BF%9D%E9%80%A0>

Figura 22, 23: tratte direttamente dal film *Manji*.

Figura 24: tratta direttamente dal film *Manji*.

Figura 25: tratta direttamente dal film *Manji*.

Figura 26: tratta direttamente dal film *Manji*.

Glossario

Benshi (弁士): detti anche *katsuben* 活弁, letteralmente “colui che commenta”; figure specializzate che sedevano di lato allo schermo e durante le proiezioni del cinema muto commentavano, davano voce ai personaggi, descrivevano trama e ambienti e fornivano spiegazioni di elementi culturali sconosciuti al pubblico in caso di film stranieri

Bodhi (in giapponese *satori*, 悟り): indica il risveglio buddhista inteso in senso spirituale, tradotto in Occidente anche con il termine “illuminazione”.

Bodhicitta (in giapponese *bodai shin*, 菩提心): termine proprio del Buddhismo Mahāyāna dove indica l'intenzione del *bodhisattva* di conseguire l'illuminazione per la salvezza di tutti gli esseri senzienti, l'amore illimitato verso tutti gli esseri e il profondo desiderio di liberarli dalla sofferenza.

Bosatsu (菩薩), **Bodhisattva**: un essere che “sta percorrendo la via del Buddha”, in altre parole ha raggiunto l'illuminazione, e motivato da infinita compassione vuole portare verso la salvezza tutti gli esseri senzienti. .

Bungei eiga (文芸映画): film basati su opere di “letteratura alta”.

Eiga (映画): Film, cinema. Termine introdotto da Keriya Norimasa in sostituzione del precedente *Katsudō shashin*.

Geisha (芸者): le tradizionali “intrattenitrici” giapponesi famose per il loro trucco bianchissimo e gli spettacolari *kimono*, le cui doti includono varie arti come la danza, il canto, la musica, la conversazione. Letteralmente significa “persona d'arte, artista”.

Giri (義理): valore tipico della cultura giapponese, traducibile come “dovere sociale”, implicando nel termine il peso che ne consegue, spesso messo in contrapposizione con il *ninjō*, i sentimenti personali, su cui di norma deve prevalere.

Jun bungaku (純文学): “Letteratura pura”, in riferimento al romanzo inteso come arte.

Jun'eiga geki undō (純映画劇運動): “Movimento del cinema puro”, tendenza critica sviluppatasi tra gli anni Dieci e Venti che aveva lo scopo di promuovere il cinema come “arte” a sé stante.

Kabuki (歌舞伎): un rappresentazione teatrale sorta in Giappone all'inizio del XVII secolo, caratteristico per il pesante trucco indossato dagli attori utilizzato al posto delle maschere.

Katsudō shashin (活動写真): letteralmente “immagini in movimento”, termine con cui si definiva originariamente il cinema, poi sostituito da *eiga* (映画).

Kimono (着物): abito tradizionale giapponese.

Nihon he no kaiki (日本への回帰): “ritorno al Giappone”; tendenza assunta da molti intellettuali giapponesi i quali, dopo un primo periodo di infatuazione per l'occidente e i relativi ideali estetici, ritornarono a preferire l'estetica tradizionale del Giappone.

Ninjō (人情): i sentimenti umani e personali che sono solitamente contrapposti al *giri*.

Nuberu bagu (ヌーベルバーグ): termine che deriva dal francese dal francese *nouvelle vague*, “nuova onda”, utilizzato per indicare un insieme di registi giapponesi che, seppur non formando un movimento coeso e unitario, tra gli anni cinquanta e sessanta condivisero un atteggiamento di rifiuto delle convenzioni cinematografiche del passato e auspicarono a un cambiamento del cinema giapponese, adottando nuove tecniche e affrontando temi considerati tabù fino a quel periodo

Oyama (女形): detti anche *onnagata*, erano gli interpreti teatrali maschili specializzati in ruoli femminili.

Sensei (先生): “maestro, insegnante”. Termine riferito sia a uomini che donne, utilizzato come appellativo per persone che hanno acquisito un elevato livello di esperienza o conoscenza, di solito professori o medici, ma molto comune anche nelle arti marziali, nelle scuole buddiste e nei confronti di artisti o personalità che eccellono in un determinato campo.

Shinjū (心中): “doppio suicidio d’amore”; l’atto di due amanti che visto il conflitto tra i loro sentimenti e i loro obblighi sociali scelgono di stare insieme nella vita che li attende dopo questa suggellando il loro amore con la morte.

Shintō (神道): religione autoctona giapponese.

Shōji (障子): paraventi utilizzati come porte o finestre nelle case tradizionali giapponesi, formate da una cornice di legno e foderate in carta.

Shunga (春画): stampe erotiche giapponesi prodotte a partire dal Periodo Edo (o Tokugawa, 1603-1867). Letteralmente la parola significa “pittura della primavera”, eufemismo dell’atto sessuale.

Taishū bungaku (大衆文学): “Letteratura popolare”, termine con il quale si definiscono quelle opere divulgative e di intrattenimento con ampia presa sul pubblico.

Takarazuka (宝塚): forma di teatro tradizionale giapponese eseguita da sole donne.

Ukiyo-e (浮世絵): “immagine del mono fluttuante”, è un genere di stampa artistica giapponese su carta, impressa con matrici di legno, fiorita nel periodo Edo, tra il XVII e il XX secolo.

Wakibotoke (脇仏): bodhisattva che solitamente nell’arte buddhista vengono raffigurati ai lati del Buddha in piedi o riverentemente in ginocchio.