

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'*ukiyo-e* al cinematografo degli inizi del Novecento

L'arrivo delle "curiosità giapponesi"

Quando il Giappone alla metà del XIX secolo apre le frontiere al commercio internazionale, le prime immagini che gli europei conoscono del Paese sono quelle delle stampe *ukiyo-e* e dei pochi resoconti di viaggio accompagnati da incisioni. Contemporaneamente alla diffusione in Europa degli oggetti d'arte e artigianato in mostra alle esposizioni universali e venduti dalle botteghe di "curiosità giapponesi" frequentate da artisti e collezionisti, iniziano poi a circolare in Europa le prime immagini fotografiche del Paese, alle quali seguono alla fine dell'Ottocento le prime "vedute" cinematografiche. È quindi attraverso le fotografie, le cartoline illustrate ed infine recandosi nei cinematografi che gli europei vedono per la prima volta il Giappone e cominciano a conoscerne le città, i paesaggi e i costumi. Il "giapponismo" finisce di essere un gusto d'*élite* per collezionisti e artisti, e diventa una vera e propria moda che invade la vita cittadina dell'Europa della *Belle Époque*¹.



Fig. 1 Programma della conferenza del giornalista Luigi Barzini sulla Guerra Russo-Giapponese, nel 1907 [coll. Nepoti].

A cavallo fra Ottocento e Novecento, le fotografie del Giappone si diffondono fra i borghesi per mezzo di riviste illustrate, libri e cartoline (queste ultime circolano solo dai primi anni del Novecento), ma riescono a raggiungere anche un pubblico più popolare, ancora prima del cinematografo, attraverso i Panorama o le conferenze con proiezioni luminose fisse. Ad esempio a Bologna il “Panorama internazionale automatico” mostra nel novembre 1897 vedute del Giappone, così come, nel marzo 1898, il Panorama della Società Internazionale Panorama, dove i cittadini, al prezzo d’ingresso di 30 centesimi, possono (per riprendere un termine usato dalle *réclame* sui giornali dell’epoca) “viaggiare stando fermi”². Le case produttrici di diapositive per conferenze religiose, come la Bonne Presse e la E. Mazo di Parigi o la Unitas di Torino, propongono sempre in quegli anni nei loro cataloghi una sezione geografica con anche immagini del Giappone³. Diapositive fotografiche vengono proiettate anche dal giornalista Luigi Barzini nel 1907 per una serie di conferenze nei teatri italiani sulla Guerra Russo-Giapponese con 188 quadri seguite da proiezioni cinematografiche su tale guerra, forse di ricostruzione (fig. 1).

Un ruolo fondamentale nella costruzione dell’immaginario nipponico presso gli europei è svolto quindi dalle fotografie e poi dalle riprese che i viaggiatori e i primi operatori portano in patria. Francia e Italia hanno un ruolo di primo piano in questa diffusione di immagini e nella stessa nascita della fotografia e poi del cinema giapponesi. I soggetti ripresi dai primi fotografi italiani che si recano in Giappone (Felice Beato e Adolfo Farsari) sono analoghi, come vedremo, a quelli ripresi poi dagli operatori Lumière e dai film “dal vero” italiani e francesi degli anni Dieci. Queste immagini del Giappone, che rimandano alla tradizione iconografica locale di “luoghi celebri”, scene di vita e attori, anche se condizionate dal fine commerciale e dalla *mise en scène*, si sovrappongono all’immaginario già elaborato dagli europei in pittura e letteratura. Dall’erotismo e mistero delle figure femminili di *Madama Butterfly* di Puccini e *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti, passando

per i salotti “giapponisti” ricolmi di “buone cose di pessimo gusto” (in contrasto invece con gli interni austeri delle stampe giapponesi e delle fotografie di Beato), il fascino dell’esotico si sublima agli inizi del Novecento in una produzione cinematografica di film “a soggetto” d’ambiente giapponese. La stretta connessione esistente fra Francia e Italia agli inizi del Novecento, non solamente dal punto di vista culturale, ma anche per la struttura del mercato cinematografico italiano dei primi anni del Novecento, in gran misura dipendente da quello francese, ci spinge a prendere in considerazione entrambi i paesi, per provare a rispondere al quesito se esista un fenomeno analogo al “giapponismo” artistico nel cinema muto italiano e francese⁴.

Fotografie e “vues”

La diffusione della fotografia in Giappone coincide con un momento di profonda trasformazione culturale e sociale: con l’ingresso nel 1853 delle navi americane del Commodoro Matthew Perry nella baia di Edo (l’attuale Tokyo), finisce la politica di isolazionismo giapponese che lo shogunato Tokugawa aveva rafforzato con un editto del 1641, con il quale si limitavano gli scambi commerciali ai soli olandesi della Compagnia delle Indie Orientali. Nel 1854 è ratificato il primo trattato internazionale con Stati Uniti, Russia, Gran Bretagna e Olanda, e così come molti europei si recano in Giappone, diversi artisti giapponesi si recano in Europa e negli Stati Uniti. Durante l’epoca Meiji (1868-1912), il Giappone da paese “medievale” diventa moderno, una potenza capace di sconfiggere la Russia nel 1905.

I temi delle fotografie dell’epoca Meiji sono riconducibili a due generi, ripresi dall’*ukiyo-e*: uno documentario-paesaggistico dal punto di vista del viaggiatore e l’altro ritraente figure e quadri della vita quotidiana; nel primo caso di solito non si aggiungono i colori che contraddistinguono invece l’altro. Sia i fotografi giapponesi sia quelli occidentali hanno un approccio nostalgico verso un Giappone che sta scomparendo a causa della modernizzazione, ma mentre alcuni fotografi giapponesi privilegiano immagini realistiche evitando la messinscena, gli europei e poi i loro allievi giapponesi si specializzano nella realizzazione di album-*souvenir* che ripercorrono le tappe obbligate del viaggiatore straniero ricordandone i paesaggi, le architetture, fino ad arrivare ai dettagli della vita quotidiana ricostruiti in studio, impreziositi da raffinate colorazioni a mano⁵. Nonostante in molti casi i due generi abbiano convissuto nel lavoro di diversi artisti, il primo ha come punto di arrivo la cronaca visiva della Guerra Russo-Giapponese del 1904-1905, mentre il secondo si identifica nella cosiddetta Scuola di Yokohama codificata da Felice Beato e dai suoi successori. Beato, il primo ad aver utilizzato la colorazione della fotografia all’albumina in Giappone, nel suo studio aperto a Yokohama nel 1863, è all’origine di una “industrializzazione” di questa pratica (fig. 2).



Fig. 2 Uno dei pittori che coloravano le fotografie di Felice Beato [Claudia Gabriele Philipp, Dietmar Siebert, Rainer Wick (a cura di), *Felice Beato: Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano, Motta Editore, 1991, p. 139].

La predilezione per l'uso dei colori, il rigore formale nella composizione delle inquadrature e la ripresa di alcuni temi quali la "natura domata" e i *native types*⁶ come samurai, geishe, lottatori, venditori ambulanti, portatori di riscio, caratterizzano il legame della fotografia della Scuola di Yokohama con le stampe tradizionali. Paradigmatico della rappresentazione rievocativa è il caso delle pose di samurai in armi realizzate anche dopo il divieto del 1871 di portare le due spade tradizionali e dopo la tragica rivolta Satsuma del 1877. Se la coloritura della fotografia all'albumina già dal 1880 è in Europa una pratica marginale, in Giappone resta invece fiorente tanto che nel 1896 sono vendute 405.500 fotografie, colorate a mano da centinaia di addetti di diversi studi di Tokyo e Yokohama, per illustrare 37.750 volumi pubblicati a Boston da J. Byran Millet⁷.

Le *vues* degli operatori Lumière riprendono i generi delle fotografie della scuola di Yokohama e mostrano quel Giappone già conosciuto in Occidente attraverso di esse. Il primo di questi operatori, Constant Girel (1873-1952), s'imbarca per il Giappone nel dicembre del 1896 al seguito di Inabata Katsutarō, un imprenditore tessile grande appassionato della cultura europea che, di ritorno da un viaggio a Lione, portava in patria il Cinématographe. Il risultato di questo soggiorno sono le prime vedute animate che vanno a costituire la sezione *Vues Japonaises* del catalogo Lumière 1896-1897⁸. Girel riprende le persone nella vita quotidiana, mostrando interni familiari (*Diner Japonais*, n. 733; *Repas en famille*, n. 734), o le vie delle città affollate di pedoni, riscio e venditori (*Un pont à Kyoto*, n. 737; *Une rue à Tokyo*, n. 738), un'Arrivée d'un train "giapponesizzata" nella stazione di Nagoya (n. 735), nonché numerose danze tradizionali (*Danseuses: la danse des éventails*, n. 979; *Danseuses japonaises*, n. 740) e religiose (*Les Aïnos à Yeso I e II*, nn. 741-742), scene di teatro (*Acteurs japonais: danse d'homme*, n. 976; *Acteurs japonais: exercice de la perruque*, n. 977) e scene sportive che mostrano lotte e combattimenti tradizionali (*Lutteurs japonais*, n. 925; *Escrime au sabre japonais*, n. 926). Ripercorrere in ordine cronologico i soggetti delle sue *vues* significa tracciare le tappe del suo viaggio, simile a quello svolto dagli altri viaggiatori stranieri, da Kyoto a Nagoya, Yokohama, Tokyo, Muroran, Yéso (oggi Hokkaido), per tornare infine a Kyoto e Osaka. I film della sezione *Vues Japonaises* del catalogo

Lumière del 1898 vengono girati invece da un operatore locale, Tsunekichi Shibata (1850-1929), al quale Girel aveva insegnato il mestiere durante il suo soggiorno: si tratta di cinque film, ripresi con un apparecchio Cinématographe del concessionario Inabata Katsutarō, che rappresentano le vie e le piazze di Tokyo nell'aprile del 1898, durante la festa per il trentesimo anniversario della capitale.



Figg. 3-4 A sinistra: foto di Felice Beato di un samurai in armamento da guerra a Yokohama, nel giugno 1864, prima del divieto di portare armi tradizionali [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p.p. 142]. A destra: un'immagine di *Repas en famille* di Girel (Lumière n. 734, gennaio 1897), che mostra la famiglia di Inabata Katsutarō.

Il secondo operatore Lumière che si spinge fino al Giappone, è Gabriel Veyre (1871-1936) che vi soggiorna per quattro mesi, dal dicembre al marzo del 1899, e di cui rimangono le lastre fotografiche che accompagnavano i film, le riprese, una dozzina di lettere indirizzate alla madre e delle note sul Giappone, ora raccolte in un libro curato dal pronipote⁹. Veyre gira dieci pellicole, che sviluppa presso la scuola di fotografia di Yokohama creata da Beato e Charles Wirgman, frequenta i teatri, raccoglie oggetti d'artigianato e osserva la società giapponese. Dalle lettere alla madre scritte durante il soggiorno emerge come Veyre sia rimasto inizialmente incantato e ammirato dal paese, del quale nota con stupore ogni più piccola usanza, ma più tardi nelle "note sul Giappone" riserva parole molto dure e disincantate su un Paese che sta velocemente mettendo da parte le proprie tradizioni per una modernità che non gli appartiene (quella euro-americana) e che contemporaneamente respinge i viaggiatori stranieri con un'ospitalità "di facciata" ed un'ostile burocrazia¹⁰. Un aspetto sembra però aver colpito Veyre più di tutti gli altri: la donna giapponese, soggetto di sei dei suoi dieci film. Riprende infatti una serie di attività femminili (*Danse Japonaise I-V*, nn. 1021-1024), una cantante (*Chanteuse japonaise*, n. 1026) e donne nella loro vita quotidiana (*Japonaises faisant sa toilette*, n. 1027). Veyre nelle "note" si dilunga molto sull'ambiguità di queste donne, candide ed impudiche ad un tempo, totalmente soggette alla volontà del marito e del padre ed esibite senza vergogna nei quartieri speciali (come lo *Yoshiwara*, quartiere del piacere di Tokyo). Le sue righe illustrano splendidamente quello che sicuramente è uno degli aspetti fondamentali collegati al tema e all'ambientazione giapponese nelle opere d'arte europee di questo periodo, cioè la curiosità per il proibito, per l'erotismo, per una donna ingenua ma libera dalle inibizioni dettate da un'educazione cristiana. Scrive infatti Veyre:

È sicuramente il sentimento della sua inferiorità sociale così come la tirannia che il maschio fa pesare su di lei che ha dato alla giapponese questa aria sottomessa un po' timorosa che richiama spesso la comparazione con un uccello in gabbia. Se vi aggiungete il fascino di una ingenuità infantile che non ha mai lasciato dall'età di dodici tredici anni quando era

nubile, la grazia e la gentilezza di un piccolo corpo non deformato dal corsetto e la cui forma si indovina sotto l'ampio kimono, comprenderete come tale insieme abbia strappato al più austero degli inglesi tale descrizione: "C'è nella giapponese un non so che d'indefinibile che affascina a prima vista e piace sempre di più di giorno in giorno..."¹¹.

Il Giappone ha anche questa rappresentazione nella cultura europea del periodo: un mondo che è, per riprendere un'espressione usata dallo stesso Veyre, "paradiso dell'ambiguo"¹² (figg. 3-10).



Figg. 5-6 A sinistra: una fanciulla in risciò giapponese in una foto di Felice Beato [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 178]. A destra: un'immagine di Veyre tratta da *Danse Japonaise: III. Geishas en Jinrikisha* (Lumière n. 1023, 25 ottobre 1898 - 2 marzo 1899).



Figg. 7-8 A sinistra: una fanciulla alla *toilette* ritratta da Felice Beato [da C.G. Philipp, D. Siegert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 181]. A destra: un'immagine *Japonaises faisant sa toilette*, di Veyre (Lumière n. 1027, 25 ottobre 1898 - 2 marzo 1899).

Con l'arrivo del Novecento il Giappone continua ad essere lo scenario di numerosi film "dal vero" che vanno a comporre i cataloghi delle maggiori case di produzione francesi. La Pathé, la più importante del periodo, fin dal 1905 apre una sua concessionaria, la M. Pathé fondata da Umeya Shōkichi¹³, seguita nel 1912 dalla Japanese Films diretta da Camille Legrand¹⁴. Anche la Pathé¹⁵ gira *vues* panoramiche, come *Japon pittoresque* (n. 1634, 1907), *Le printemps au Japon* (The Japanese Film, n. 7333, 1915) o *Le Japon sous la neige* (The Japanese Film, n. 7750, 1916); scene di vita quotidiana come *Japonaises prenant le thé* (n. 487, 1903) e giorni di festa (*La fête du riz à Kyoto-Japon*, n. 4167 del 1911, o *La fête du jour de l'an au Japon*, n. 6792, 1914). Accanto a questi

soggetti si collocano filmati della Japanese Film con scene di sport come *Démonstration de jiu-jitsu par le professeur T. Tobari* (n. 5172, 1912) e d'industria, come *Industrie de la soie au Japon* (n. 6737, 1914) o *Une fabrique de chapeaux de papier au Japon* (n. 7608, 1916), e con artisti di varietà e circo come *Japanese attractions* (n. 5846, 1913). Oltre all'analogia coi soggetti Lumière, che traspare nonostante i soggetti dei film "dal vero" siano divenuti in quegli anni abbastanza codificati, è interessante notare il gusto per il "pittresco" che accomuna questi film, i quali, come suggerisce Guillame Danvers nella recensione dell'epoca del già citato *Le Japon sous la neige*, evocano ancora l'*ukiyo-e*: "Questo film evoca il ricordo delle stampe artistiche dei maestri dell'arte giapponese. Ecco dei ciliegi che, coperti di neve, sembrano essere in fiore. I bambù, i pini, i larici stagliano i loro leggiadri profili su pallidi e poetici orizzonti"¹⁶.



Fig. 9-10 A sinistra: una strada di Odawara in una fotografia di Beato [da C.G. Philipp, D. Siebert, R. Wick (a cura di), *Felice Beato*, cit., p. 95]. A destra: *Une rue à Tokyo* di Girel (Lumière n. 738, 9 gennaio 1897).



Fig. 11 Un fotogramma del film "dal vero" *Le printemps au Japon* (The Japanese Film, n. 7333, 1915).

C'è poi un ulteriore aspetto di contiguità, che è dato dalla colorazione: se agli inizi del secolo i film "dal vero" sono spesso riccamente colorati, questi giapponesi hanno delle colorazioni *au pochoir* davvero magnifiche. Basti pensare al colore lilla del film *Le printemps au Japon* (fig. 11), o ai colori dei vestiti tradizionali degli artigiani di *Une fabrique de chapeaux de papier au Japon*, che non per nulla comincia con una didascalia con la scritta "Cinémacoloris".

Un Giappone “di fantasia”

Il colore domina però un altro “genere” di pellicole, il film “a trucchi”, dove l’ambientazione giapponese è ripresa dalla stessa Pathé Frères in diversi titoli. Qui geishe, maghi, piccoli acrobati e giocolieri giapponesi, si esibiscono nei loro spettacoli dentro scenografie decorate con eleganti trafori colorati, in un tripudio di ombrelli di carta, bruchi giganti e farfalle variopinte che si trasformano in fanciulle. Consideriamo ad esempio i film di Segundo de Chomón *Kiriki, Acrobates japonais* (n. 1938, 1907) e *Les Papillons japonais* (n. 2116, 1908). Nel primo un gruppo di acrobati con grandi teste si esibisce in caleidoscopiche coreografie sullo sfondo di un traforo con ombrelli decorativi¹⁷ (fig. 12). Gli acrobati giapponesi sono conosciuti in Europa perché nel 1867, nel padiglione giapponese allestito presso l’Esposizione Universale, arrivano a Parigi anche gli acrobati della compagnia imperiale, che si esibiscono al circo Napoléon.

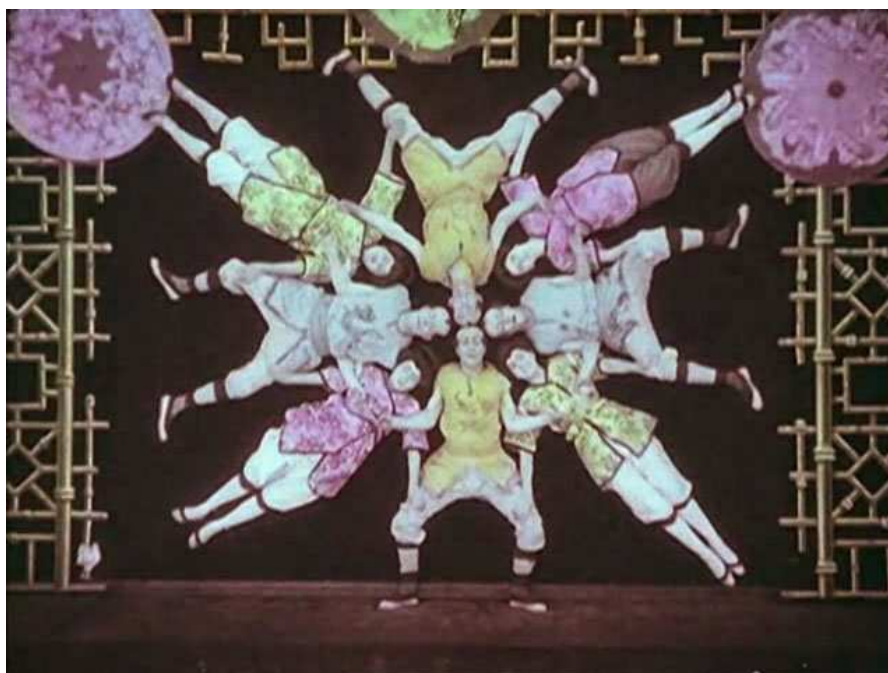


Fig. 12 Gli acrobati giapponesi in *Kiriki, acrobates japonais* di Segundo de Chomón (Pathé, n. 1938, 1907).

Nel film *Les Papillons japonais* invece protagonista è un prestigiatore che, trasformando il dipinto di una geisha in fanciulla reale, dà il via ad ulteriori trasformazioni, a danze con ombrelli (fig. 13) e con ventagli, e alla metamorfosi di grandi bruchi in fanciulle con ali di farfalla che eseguono la danza serpentina. Utile qui ricordare l’influenza della famosa danzatrice giapponese Sada Yakko su Loie Fuller e Isadora Duncan, e come l’esibizione della danzatrice all’Esposizione di Parigi del 1900 venga curata dalla stessa Loie Fuller¹⁸.

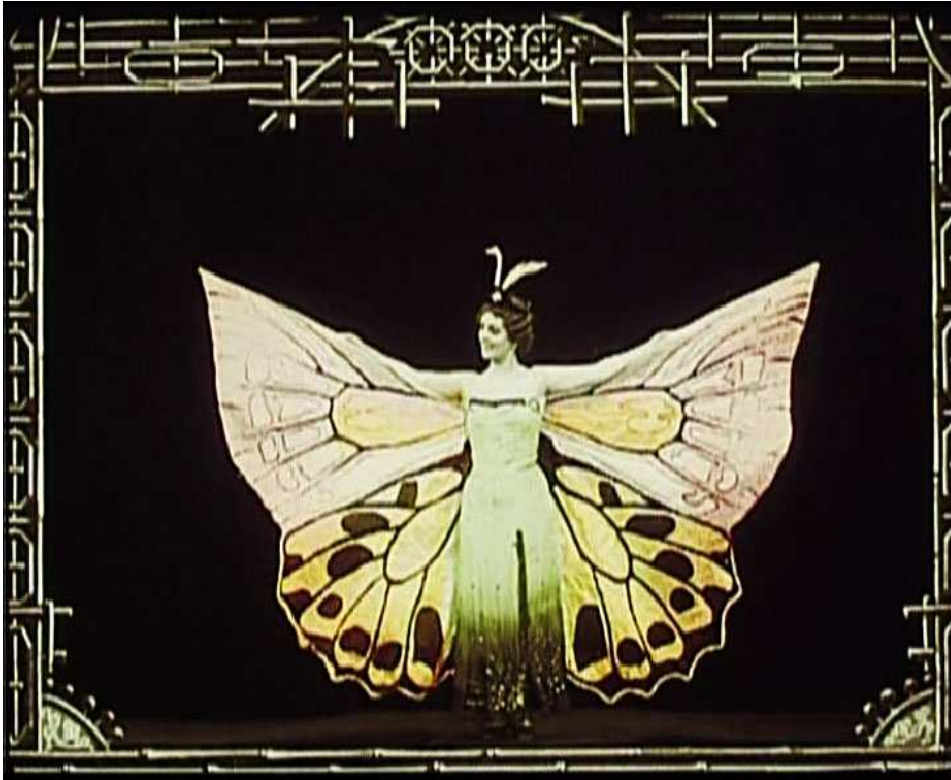


Fig. 13 La farfalla che diventa poi una “danzatrice serpentina” in *Les Papillons japonais* di Segundo de Chomón (Pathé, n. 2116, 1908).

Sia i soggetti dei film “dal vero” sia questi elementi fantastici ritornano non solo nel catalogo Pathé, ma anche nei film di argomento giapponese delle altre case francesi del periodo. Anche in Italia ritroviamo al fianco dei film “dal vero” sulla Guerra Russo-Giapponese e delle scene di sport come *Grande lotta giapponese (Sumo-Goninuhi)* (Milano Films, maggio 1911)¹⁹, ancora una volta dei film “a soggetto” con giocolieri come *Giocoliere giapponese* (Ambrosio e C., 1906) o *Fantasia giapponesi* (Cines, 1907)²⁰.



Fig. 14 Una danza con parasole dal film *Le farfalle* (Cines, 1908).

Ma è un film coevo a quelli di de Chomón sopra citati, *Le farfalle* (Cines, 1908), che più riunisce le caratteristiche che abbiamo delineato. Il film²¹ narra di un collezionista giapponese di insetti che cattura in una gabbia una farfalla bianca, grazie all'aiuto di alcune fanciulle, che cominciano prontamente una danza con dei parasole, al suono di uno *shamisen*. Il gruppo trascina la farfalla all'interno di una casa e continua la danza finché non sopraggiunge l'amato della farfalla (un farfallone nero) per liberarla. La farfalla bianca fugge, mentre il crudele collezionista taglia le ali al suo salvatore; l'uomo viene però punito da un gruppo di "farfalle-serpentine" che lo circondano. La danza è ancora una volta fondamentale padrona di questo delizioso film, che utilizza un'ambientazione giapponese, determinata da quinte dipinte, parasole e fanciulle vestite da geishe, per stupire e meravigliare lo spettatore, anche grazie ai bei colori pronti a sottolineare proprio i dettagli "giapponisti", come i vestiti delle farfalle, gli ombrelli, per poi esplodere nella coloratissima danza serpentina finale (fig. 14).

Con l'arrivo degli anni Dieci vengono girati sia in Italia che dalle case francesi dei veri e propri film drammatici derivati dal teatro tradizionale giapponese, dove i protagonisti sono geishe, samurai e dove si vedono combattimenti di sciabole e storie di amore-morte. Fra questi possiamo citare *La geisha* (n. 3824, S.A.P.F. Pathé, 1910), dove una giovane geisha è contesa fra due pretendenti, che si sfidano a duello causando il suicidio della fanciulla, o *La Trahison du daimio* (Japanese Film, 1912), dove nonostante il film sia girato dalla Pathé in Giappone e gli interpreti siano giapponesi, i duelli di sciabole avvengono in salotti riccamente decorati più che negli austeri interni delle case tradizionali giapponesi. Dramma e avventura si mescolano invece nel film di Luigi Maggi *L'uomo giallo* (Ambrosio, 1913, con la fotografia di Vitrotti). Yotono, tenente di vascello della marina giapponese vuole impadronirsi dei piani di sbarramento del canale di Panama, in mano al sergente americano Thompson. Per conquistarli il "perfido uomo giallo" concede la moglie (interpretata da Fernanda Negri Pouget) al sergente e, mentre i due consumano la notte d'amore, ruba i piani introducendosi nella casa col pretesto di un incendio. La volubile donna, che nel frattempo si è innamorata del sergente, vuole restituire i piani all'amante, ma i due vengono uccisi da Yotono. Nella pubblicità del film l'Ambrosio descrive i giapponesi come "figli del Sol Levante piccoli e agguerriti, che dopo essersi appropriati delle nostre armi e delle nostre arti, sognano di estendere il loro sguardo cupido verso il Pacifico"²². Questo film evidenzia come stia cambiando la visione del Giappone nell'immaginario italiano nel clima irredentista che precede lo scoppio della Grande Guerra: da Paese di curiosi esotismi, diviene temibile per la sua agguerrita marina, un impero che contribuirà, da lì a poco, al conflitto mondiale alleandosi con la Russia. Questa nuova immagine del Giappone sarà portata alle estreme conseguenze negli anni del fascismo, quando il Giappone viene ammirato e preso come riferimento dal regime, come esempio di stato monarchico moderno che riesce a far convivere una tradizione millenaria non stereotipata con una moderna industria in espansione e una temibile efficienza bellica, fino all'alleanza nella Seconda guerra mondiale.

Conclusioni

Il cinematografo ha quindi un ruolo fondamentale per la conoscenza "visiva" del Giappone in Europa. Attraverso le *vues*, divulga ai ceti sociali meno benestanti e meno acculturati quei soggetti già noti attraverso xilografie e fotografie e che documentano una società in via di scomparsa, immagini esotiche che già avevano creato le estetiche del "giapponismo", sia pure con un approccio diverso rispetto a quello riservato ad altri popoli considerati "primitivi" il cui progresso viene ritenuto dipendente dal colonialismo. Come si è già rilevato i primi filmati in Giappone si rifanno principalmente ai soggetti dell'iconografia tradizionale su cui si era costruito il mito di una rappresentazione ideologica occidentale.

La documentazione della Guerra Russo-Giapponese segna il punto più alto della fotografia

realistica giapponese del periodo, come abbiamo detto, ma anche delle prime riprese di una guerra “vera”, non truccata. Buona parte dei “dal vero” e dei film “a soggetto” francesi e italiani si rifanno invece a quell’immagine del Giappone creata dalla letteratura e dalla lirica, e in ciò rientrano in quel “giapponismo” dove l’esotismo lievita attorno a samurai, geishe, danzatrici, acrobati, duelli e amori infelici, tutte figure di un passato ormai tramontato, ma fissato “a colori” nell’immaginario occidentale dalle xilografie e dalle fotografie della Scuola di Yokohama.

Elena Nepoti

¹ Il termine viene utilizzato per la prima volta da Philippe Burty, per delimitare un nuovo campo di studi etnografici, artistici e storici derivati dalle arti giapponesi. Inserito nel più vasto ambito dell’Orientalismo europeo, il “Giapponismo” si diffonde a partire dall’Esposizione mondiale di Londra del 1862, la prima alla quale il Giappone partecipa, e dove è lo stesso Arthur Lasenby Liberty ad occuparsi della vendita degli oggetti giapponesi esposti. Pittori, musicisti, letterati italiani e francesi si lasciano fin da subito influenzare dall’arte giapponese e nascono sia in Italia che in Francia collezioni museali dedicate a questi oggetti. Per un quadro dell’influenza del Giappone sulle arti europee si vedano ad esempio: Flavia Arzeni, *L’immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987; Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia - Giappone 450 anni*, vol. I, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente di Roma e Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Roma-Napoli, Il Torcoliere, 2003; Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, London-New York, Phaidon, 2005; Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001.

² “Panorama internazionale automatico”, *Il Resto del Carlino*, 14 novembre 1897, p. 3 e “Panorama in Piazza Nettuno”, *Il Resto del Carlino*, 15 marzo 1898, p. 3.

³ Ad esempio si veda la Serie n. 161 della ditta francese Mazo con 20 quadri intitolati *Il Giappone moderno* dove si vedono con i relativi commenti: i templi scintoisti (nn. 1-8), le donne giapponesi intente alla *toilette* (nn. 11-12), musiche e strumenti tradizionali (nn. 13-15), danzatrici (n. 16), atleti (n. 17), attori (n. 18), feste (nn. 19-22), giardini (n. 23) e scene di vita comune. Cfr. Roberto da Nove, *Centosettanta orditure di conferenze con proiezioni*, Vicenza, Società Tip. Fra Cattolici Vicentini, 1915, pp. 599-602.

⁴ Per una discussione sulle rappresentazioni dell’esotico nel cinema muto si veda Alessandra di Luzio, “*East is East and West is West, and never the twain shall meet*”: *l’immaginario esotico e orientale nei modelli di rappresentazione del cinema muto*, in Giovanna Franci, Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Il vestito dell’altro. Semiotica, arti, costume*, Milano, Lupetti, 2005, pp. 123-147. Riguardo all’influenza del Giappone sul cinema americano cfr. Gregory A. Waller, *Japan on American screens, 1908-1915*, in Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (eds.), *Early Cinema and the “National”*, Eastleigh, John Libbey, 2008, pp. 137-150.

⁵ Cfr. Francesco Paolo Campione, *Giappone all’albumina*, in Francesco Paolo Campione, Marco Fagioli (a cura di), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone. 1860-1910*, catalogo dell’esposizione (Lugano, Museo delle Culture, ottobre 2010-febbraio 2011), Firenze-Milano, Giunti, 2010, pp. 13-49, in particolare pp. 18-19.

⁶ Il termine è ripreso dai due volumi di fotografie scattate in Giappone e pubblicati da Felice Beato nel 1868. La prima parte, *Views of Japan*, raccoglie immagini di paesaggi, villaggi e città, mentre la seconda, *Native Types*, mostra un vero e proprio “catalogo” dei protagonisti della vita quotidiana di Yokohama. Per questo argomento si rimanda a: Claudia Gabriele Philipp, Dietmar Siegert, Rainer Wick (a cura di), *Felice Beato: Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano, Motta Editore, 1991.

⁷ Cfr. F. P. Campione, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Da qui in poi, per i film citati si rimanda a Michelle Aubert, Jean Claude Seguin, *La Production cinématographique des frères Lumière*, Parigi, BIFI, 1996.

⁹ Cfr. Philippe Jacquier, Marion Pranal (a cura di), *Gabriel Veyre, opérateur Lumière*, Lyon-Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

¹⁰ “È certo che ogni europeo dopo un certo tempo di soggiorno e quando l’incanto della prima impressione si sarà dissolto, prova un sentimento di sgomento, di disagio. Sente che non c’è nessuno da lui, che è appena tollerato poiché è in un paese nemico. Sotto la maschera divertente del kourouma, così come sotto l’ossequiosità del mercante si ha l’impressione che grattando un poco si troverebbe un vecchio lievito di odio verso lo straniero che fermenta nelle vene dei giapponesi da circa vent’anni”. (*Ivi*, p. 273).

¹¹ *Ivi*, p. 279.

¹² Veyre conclude con le parole “paradiso dell’ambiguo” le sue note incompiute sul Giappone, riferendosi però al curioso effetto che ha sullo spettatore europeo nel teatro giapponese il momento culminante del dramma, interpretato da soli uomini, anche nelle parti femminili. *Ivi*, p. 281.

¹³ Cfr. Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, New York, Princeton University Press, 1959 (trad. it. *Il cinema giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 24).

¹⁴ Cfr. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. II, Parigi, Denoël, 1951 (trad. it. *Storia generale del cinema*, vol. II, Torino, Einaudi, 1967, p. 497).

¹⁵ Per i film Pathé citati si faccia riferimento a Henry Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Charente, Henri Bousquet, 1994, e alla filmografia Pathé della Fondation Jérôme Seydoux consultabile collegandosi al sito (<http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/site/index.html>).

¹⁶ *Ibidem*, alla voce corrispondente.

¹⁷ Il film è visibile interamente collegandosi al sito Europa Film Treasures, all'indirizzo (http://www.europafilmtreasures.it/PY/252/vedi-il-film-i_kiriki_-_acrobati_giapponesi).

¹⁸ F. Arzeni, *op. cit.*, p. 33. Su Loie Fuller si rimanda cfr. anche Giovanni Lista, *Loie Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Parigi, Hermann, 2006.

¹⁹ Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002, pp. 218-219. In questo testo si trovano anche i titoli dei film "dal vero" italiani dedicati alla Guerra Russo-Giapponese.

²⁰ Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni, 1905-1909*, Torino-Roma, Nuova ERI-RAI/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 39 e 80.

²¹ Per alcune notizie sul film: *ivi*, p. 146. La versione per il mercato americano è conservata in Francia al Lobsters Film ed è visibile integralmente all'indirizzo (<http://www.europafilmtreasures.eu/PY/249/see-the-film-butterflies>).

²² Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro, 1913*, Torino-Roma, Nuova ERI-RAI/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 322.