



SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI

(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P.S. Mancini, 2 – 00196 – Roma

TESI DI DIPLOMA DI MEDIATORE LINGUISTICO

(Curriculum Interprete e Traduttore)

**Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti alla
classe delle**

LAUREE UNIVERSITARIE IN SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA

TITOLO DELLA TESI:

TRADURRE L'ORIENTE

Dal Giappone all'Italia attraverso il cinema

RELATORI:
prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:
prof. Alfredo Rocca
prof.ssa Yoko Misumi
prof.ssa Claudia Piemonte

CANDIDATA: Francesca Amato

2880

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

*A mia nonna Maria Grazia,
ai miei genitori,
alla mia famiglia e
a me.*

Sommario

SEZIONE ITALIANA	8
INTRODUZIONE	9
1. IL CINEMA GIAPPONESE	10
1.1 L'origine del cinema giapponese e il periodo del muto	10
1.2 Dal sonoro alle nuove censure e l'occupazione americana	15
1.3 Dai ruggenti anni '50, passando per la <i>nouvelle vague</i> , fino ad oggi	20
1.4 Il cinema si <i>anima</i> : Hayao Miyazaki	24
2. DA ORIENTE A OCCIDENTE	30
2.1 Giappone-Italia: storia e cinema	30
2.2 Differenze culturali e linguistiche tra Italia e Giappone	33
2.3 La censura italiana del mondo giapponese	37
2.4 L'arte imperfetta del doppiaggio e la figura del dialoghista	40
3. ERRORI E LIMITI NEGLI ADATTAMENTI ITALIANI	46
3.1 Traduzione letterale e terminologia aulica: il caso Gualtiero Cannarsi	46
3.2 Analisi dei lavori di Gualtiero Cannarsi	52
3.2.1 Neon Genesis Evangelion: la crisi di Netflix	52
3.2.2 Il Castello Errante di Howl	56
3.2.3 Una tomba per le lucciole	60
4. NON SOLO ERRORI MA ANCHE GRANDI SUCCESSI	67
4.1 <i>Rashōmon</i> , Kurosawa Akira	67
4.2 <i>Departures</i> , Takita Yōjirō	69
4.3 <i>La città incantata</i> , Hayao Miyazaki	72
4.4 Un affare di famiglia, Kore'eda Hirokazu	75
CONCLUSIONE	77
ENGLISH SECTION	79
INTRODUCTION	80
1. JAPANESE CINEMA	81
1.1 Its origin and the silent film period	81
1.2 From sound films to the censorships and the American occupation	84
1.3 From the roaring '50s, through <i>nouvelle vague</i> , to the present day	86
1.4 Cinema becomes animated: Hayao Miyazaki	88
2. FROM EAST TO WEST	91
2.1 Japan-Italy: history and cinema	91

2.2 Cultural and linguistic differences between Italy and Japan.....	92
2.3 Italian censorship on Japanese world	93
2.4 The imperfect art of dubbing and the figure of the dialog writer	95
3. ERRORS AND LIMITS IN ITALIAN ADAPTATIONS	98
3.1 Literal translation and sophisticated terminology: the case of Gualtiero Cannarsi	98
3.2 Analysis of the works of Gualtiero Cannarsi.....	100
3.2.1 Neon Genesis Evangelion: Netflix crisis.....	100
3.2.2 Howl's Moving Castle	102
3.2.3 Grave of the Fireflies	104
4. NOT ONLY MISTAKES BUT ALSO OUTSTANDING SUCCESSES.....	108
4.1 <i>Rashōmon</i> , Kurosawa Akira	108
4.2 <i>Departures</i> , Takita Yōjirō.....	109
4.3 <i>Spirited Away</i> , Hayao Miyazaki.....	110
4.4 <i>Shoplifters</i> , Kore'eda Hirokazu.....	111
CONCLUSION.....	113
日本語セクション.....	115
前書き.....	116
1. 日本の映画.....	117
1.1 日本の映画の起源から 1950 年まで	117
1.2 1950 年代から現在に至るまで・宮崎駿	119
2. 東から西まで.....	123
2.1 日本・イタリア：歴史と映画.....	123
2.2 イタリアと日本の文化的・言語的な違い.....	124
2.3 イタリアが日本映画を検閲します.....	125
2.4 ダビング.....	126
3. 日本語からイタリア語へのオーディオビジュアル翻訳におけるエラー.....	127
3.1 グアルディエーロ・カンナルシ.....	127
3.2 カンナルシの仕事.....	128
4. 日本のシネマの偉大なる成功者たち.....	131
4.1 羅生門、黒澤明.....	131
4.2 おくりびと、滝田洋二郎.....	132
4.3 千と千尋の神隠し、宮崎駿.....	133
結論.....	134

RINGRAZIAMENTI	135
BIBLIOGRAFIA	137
SITOGRAFIA	139

SEZIONE ITALIANA



INTRODUZIONE

«Il cinema racchiude in sé molte altre arti; così come ha caratteristiche proprie della letteratura, ugualmente ha connotati propri del teatro, un aspetto filosofico e attributi improntati alla pittura, alla scultura, alla musica.»

-Akira Kurosawa

Fin da piccola, grazie ai miei genitori, ho avuto una passione per il cinema. I primi anni della mia vita però sono stati pieni per lo più di prodotti cinematografici provenienti da Stati Uniti, Regno Unito e Spagna. Crescendo e studiando lingue mi sono avvicinata a nuove culture e a nuove visioni del mondo e di conseguenza a nuovi modi di fare cinema. Quello che mi ha conquistato di più però è il cinema giapponese.

L'obiettivo della presente tesi di laurea è quello di porre l'attenzione del lettore sul mondo cinematografico giapponese, che non ha quasi nulla da invidiare a quello americano e sulla traduzione audiovisiva di questa particolare cultura.

Nel primo capitolo verrà trattata la storia del cinema giapponese e dei suoi esponenti, dagli inizi con il muto e la figura dei *benshi*, passando per la sua età d'oro arrivando infine agli anni più recenti con l'avvento degli anime.

Nel secondo capitolo si passerà gradualmente dal Sol Levante al nostro Bel Paese. Si analizzeranno le uguaglianze e le differenze tipiche dei due paesi che saranno messe a confronto. Si passerà poi a parlare di come l'Italia ha accolto i prodotti cinematografici nipponici e infine si parlerà dell'arte imperfetta del doppiaggio e del doppiatore.

Nel terzo capitolo invece ci si concentrerà su uno dei pochissimi dialoghista-adattatori che lavorano con i prodotti cinematografici giapponesi, passando direttamente dalla lingua nipponica a quella italiana, ponendo l'accento sul suo stile e se le sue scelte e i conseguenti scandali che lo vedono protagonista valgono più o meno la pena.

Infine nel quarto capitolo si vuole mostrare tre particolari capolavori che il Giappone ha saputo regalare al mondo sin dagli anni '50 cercando di stimolare la curiosità del lettore.

1. IL CINEMA GIAPPONESE

1.1 L'origine del cinema giapponese e il periodo del muto

Nel 1868 il Giappone si apre all'Occidente e ciò che attirò maggiormente il favore dei giapponesi, di tutto quello che di nuovo poteva portare questa apertura verso il mondo, fu il cinema.

Nel 1897 arrivarono in Giappone, grazie a Inabata Katsutarō¹, il *Cinématographe Lumière* e il *Vitoscopio Edison* che rispetto al loro predecessore, il *Kinetoscopio Edison*², permettevano di proiettare le immagini direttamente su uno schermo e intrattenere più persone contemporaneamente. Nascono così le prime due case di produzione nazionali: la *Yokota* di Yokota Einosuke e la *Yoshizawa* di Kawaura Ken'ichi, che avrebbero avuto un ruolo fondamentale nell'affermazione della produzione cinematografica in Giappone.

In quegli anni c'era una generale tendenza da parte del pubblico a preferire solo spettacoli dalla trama già nota, portando così nel cinema giapponese differenze sostanziali con il cinema d'Occidente. In Giappone infatti vennero abolite tecniche come il flashback e il montaggio che avrebbe potuto infastidire il pubblico. Si affermò anche la figura dei *benshi*³, che non solo davano la voce ai diversi personaggi ma spiegavano anche la trama del racconto prima che iniziasse la proiezione, descrivevano le particolarità dei paesi stranieri e convogliavano le simpatie del pubblico verso un determinato personaggio. Per ogni pellicola che veniva riprodotta era prevista la presenza di un solo *benshi* e di un'orchestra che accompagnava la narrazione con strumenti sia autoctoni che occidentali. La presenza di questa figura ritardò l'arrivo del sonoro.

¹ Imprenditore tessile che aveva l'opportunità di esplorare l'occidente.

² Ideato da Thomas Edison e sviluppato dal suo operatore William Dickinson era una grande cassa con un oculare posto sulla sommità dove lo spettatore poteva godersi il film dopo aver inserito una monetina e girato una manovella. La sua struttura permetteva che il film fosse visto da una persona per volta. Viene presentato in Giappone per la prima volta a Kobe nel 1896.

³ Colui che commenta

I primi film giapponesi di cui si hanno tracce sono quelli prodotti dalla casa fotografica Konishi e realizzati da Asano Shirō che riprendevano per lo più strade note della capitale o le famose danze di *geisha*.

Suo successore fu Shibata Tsunekichi che diede inizio alla realizzazione di pellicole a soggetto che riadattavano i drammi del teatro *kabuki*⁴, uno dei primi film di questo genere fu *Una passeggiata per godere della vista degli aceri autunnali* (Momijigari) interpretato da due famosi attori del teatro kabuki, Onoe Kikugorō V e Ichikawa Danjurō IX, che però ne bloccarono la produzione perché rifiutarono di mischiarsi all'arte impura rappresentata dal cinema, il film arrivò al pubblico solo dopo la morte di Onoe Kikugorō nel 1903. Questo tipo di cinema venne superato dall'arrivo dei cinegiornali e dei documentari che permettevano di raccontare la realtà, anche grazie alla nuova figura dell'inviato.

Tra i grandi nomi del cinema giapponese si ricorda Umeya Shōkichi, dedito alla sperimentazione di nuove tecniche che nei primi anni incontrò lo sfavore dei *benshi* nel tentativo di sonorizzare i film o di introdurre le didascalie.

Tuttavia i *benshi* non si opposero solo a Umeya ma anche alla quasi totale progressione del cinema giapponese dei primi anni del XX secolo, erano infatti così potenti da poter decidere addirittura quali scene tagliare e quali tenere di un film.

Umeya non si fece scoraggiare e nel 1912, basandosi sull'idea delle major americane, fondò la *Nippon Katsudō Shashin Kabushiki Kaisha* (Società giapponese delle immagini in movimento) conosciuta anche come *Nikkatsu*, la major più antica di tutto il Giappone.

Il padre del cinema giapponese è sicuramente Makino Shōzō che nonostante continuasse a produrre sulla base delle tecniche create da Shibata, riuscì a rendere la produzione cinematografica più commerciale. Direttore del teatro kabuki Senbonza di Kyoto, del mondo teatrale mantenne solo l'estetica e rese la narrazione di matrice popolare, ponendo così le basi all'era *jidaigeki*⁵. Ai soggetti e alle storie per un pubblico più erudito del teatro kabuki, Makino preferisce «temi epici, episodi di

⁴ Tipo di rappresentazione teatrale giapponese apparsa per la prima volta nel XVII secolo

⁵ Film in costume

vendetta e scorci di vita quotidiana»⁶ che si rifanno ai vecchi cantastorie di racconti popolari.

La fortuna di Makino arriva nel 1909 quando incontra Onoe Matsunosuke, che sarà per sempre riconosciuto come la prima star del cinema giapponese.

Il tema della vendetta, tipico dei *jidaigeki*, rimarrà a lungo una componente quasi essenziale dei film giapponesi di quel periodo e verrà consacrato dal dramma *I quarantasette rōnin* (四十七士, shi-jū shichi-shi, 1921), la cui prima versione cinematografica era stata prodotta proprio da Makino.

Quando nel 1909 gli inglesi Charles Urban e George Albert Smith presentarono la tecnica di *Kinemacolor*⁷, Kobayashi Kisaburō, leader della Fukuhodo ne acquistò i diritti, cercando di portare altra innovazione nel mondo del cinema nipponico. Staccatosi dalla Nikkatsu, Kobayashi fonda la *Tennen Shoku Katsudō Shashin* (Società dei film a colori naturali) conosciuta anche come *Tenkatsu* e iniziò la prima produzione a colori: *I mille ciliegi di Yoshitsune* (義経千本桜, Yoshitsune senbonzakura, 1914) che riscosse un enorme successo che comunque non fu abbastanza per ripagare gli enormi costi di questo tipo di produzione. La Tenkatsu torna così alla produzione in bianco e nero rimanendo però sempre un passo avanti alla Nikkatsu.

Uno dei primi innovatori, considerato poi il primo teorico del cinema giapponese, fu Kaeriyama Norimasa che fondò la rivista “Film Record” dove discuteva di cinema e che nel 1917 entrò a far parte della Tenkatsu, divenendo anche regista. Kaeriyama fu precursore di un vero e proprio movimento di innovazione cercando di includere nei suoi film tutte quelle tecniche che aveva osservato nei prodotti cinematografici occidentali. Per esempio, preferendo una recitazione più reale eliminò la figura degli *oyama*⁸, scelse un’ambientazione più realistica, tolse tutto l’eccesso di gestualità e musica che derivava dal teatro, introdusse le didascalie e iniziò ad usare tecniche di ripresa più moderne come il primo piano e i campi medi e lunghi. Queste

⁶ Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Vicenza, Marsilio, 2001, p.26

⁷ Primo processo riuscito di film a colori usato dal 1908 al 1914

⁸ Attori di genere maschile che impersonavano ruoli femminili

tecniche però rendevano i suoi film troppo simili a quelli di stampo americano, tanto che essi venivano sempre etichettati come “film da esportazione”.

Il primo dopoguerra fu uno dei periodi di maggiore successo per il cinema giapponese in cui si iniziarono a raccontare anche storie melodrammatiche e sentimentali oltre alle storie di eroismo. Nacquero anche nuove case cinematografiche come la *Taishō Katsuei*, che però fallì quasi subito e la *Shōchiku* creata da due imprenditori, Ōtani Takejirō e Shirai Matusjirō, già proprietari di alcune sale cinema e famosi per avere rapporti con la Yakuza, che diventerà presto un'altra delle grandi major nipponiche.

Purtroppo il cinema giapponese subisce una battuta d'arresto con il terremoto del 1923 che sconvolse Tokyo e Yokohama. La *Shōchiku* già nel 1924 riuscì a riaprire i suoi studi e grazie alla figura di Kido Shirō, fu quella che collezionò maggiori successi. Nonostante le prime produzioni che dopo il terremoto raccontavano del disastro, Kido rivoluzionò i racconti da portare sullo schermo sostenendo e esigendo temi positivi come l'happy-ending tipico dei film americani e soprattutto il costante equilibrio tra comicità e tragedia. A risollevarne le sorti della *Shōchiku* si ricordano anche Shimazu Yasujirō, allievo di Kido e Goshō Heinosuke. La particolarità di questi due registi fu quella di scegliere come soggetto delle loro pellicole la gente comune e le relazioni umane legandole però alla comicità. Vicino a Goshō si fece spazio anche Ozu Yasujirō, scegliendo anche lui la commedia come campo di produzione raggiungendo il vero successo solo negli anni trenta.

Per contrastare la costante crescita della *Shōchiku*, la Nikkatsu assume Mizoguchi Kenji, che diventò ben presto uno dei maestri più amati del cinema degli anni venti e trenta. Caratteristiche dei suoi film furono i comportamenti autoritari dei personaggi maschili (ispirati dal padre, uomo violento) e l'esaltazione delle figure femminili.⁹ Dai film di Mizoguchi si può apprezzare un tipo di cinema ampio e in continua sperimentazione che si avvale delle più diverse influenze. Nel 1936 Mizoguchi diede vita a due opere che vengono ancora oggi considerate le migliori del

⁹ Tema ispirato dalla madre e dalla sorella a cui rimarrà attaccato per tutta la vita

periodo anteguerra: *Elegia di Osaka* (浪華悲歌 Naniwa Ereji) e *Le sorelle di Gion* (祇園の姉妹, Gion no shimai). Mizoguchi prese anche ispirazione dalla letteratura, altre sua grande passione e adattò le opere di Eugene O'Neill, Maurice Leblanc e Ernest Hoffmann. Verso la fine della sua carriera continuò a produrre numerose pellicole di ogni genere, che lo avvicinarono sempre più alla tradizione giapponese.

Nonostante la crescente “dittatura” dei *benshi*, molti registi dopo Umeya cercarono di contrastarli, come Kinugasa Teinosuke. Kinugasa preferiva che la gente ponesse più attenzione sul vedere che sull’ascoltare quando andava al cinema, abolendo le didascalie e l’intervento dei *benshi*. Particolarità di quegli anni fu, come già operato da alcuni giovani registi, il cambio di soggetto delle pellicole in cui gli eroi di un tempo venivano gradualmente sostituiti da quelli più vulnerabili e dai comportamenti quasi anarchici. Si ricorda in questo senso *La vera storia dei quarantasette rōnin*, sempre di Makino, che però non riscosse il successo dovuto. Sempre in quegli anni il Dipartimento di Polizia Nazionale del Ministero degli Interni iniziò a stilare le prime regole che avrebbero posto le basi alla censura¹⁰ degli anni successivi.

Anche con la crisi che colpì il Giappone sul finire degli anni trenta, il cinema non ne risentì, complice il nuovo genere del momento: il *chanbara*¹¹, che poteva essere associato ai western americani e lo *shōshimingeki*, o drammi della piccola borghesia.

Parallelamente si fece sempre più forte anche il desiderio di raccontare le vicende del proletariato e fino al 1934, grazie anche al *prokino*¹², si ebbe una grande produzione di film di denuncia, tanto che la gente rischiò il carcere per vederli, visto che la censura li aveva messi al bando.

¹⁰ Le regole prevedevano di cancellare tutti quei film che mettevano in discussione la sovranità imperiale o il potere militare, che presentassero scene erotiche (bastava un bacio) o atteggiamenti di sinistra.

¹¹ Significa letteralmente combattimenti con la spada, identifica la corrente cinematografica giapponese basata su film di combattimenti in costume

¹² Movimento cinematografico che va dal 1929 al 1934

1.2 Dal sonoro alle nuove censure e l'occupazione americana

La spinta maggiore al sonoro la diede il film *Il cantante di Jazz*¹³, in generale però il passaggio al sonoro in Giappone fu molto più lento rispetto ai paesi occidentali. In Giappone, alcuni esperimenti di sonoro erano già stati fatti dalla Yoshizawa all'inizio del secolo ma con scarso successo e portando alla produzione di film muti fino alla metà degli anni '30. Tuttavia a bloccare lo sviluppo del sonoro però non furono soltanto gli esperimenti andati male ma, come già visto nel precedente paragrafo, l'opposizione dei *benshi* e degli orchestrali, il cui ruolo era ancora fondamentale soprattutto nella riproduzione di film americani con dialoghi in inglese, lingua che i giapponesi non conoscevano.

Nel frattempo nel 1931 grande novità fu rappresentata dai sottotitoli che traducevano i dialoghi in giapponese.

La Shōchiku nello stesso momento sviluppò insieme a Tsuchihashi Takeo, un nuovo metodo di sonoro soprannominato "Sistema Tsuchihashi" con il quale realizzarono poi il primo autentico sonoro dell'epoca: *La signora e mia moglie* (Madamu to nyōbo, 1931) di Gosho Heinosuke. Grazie a questo sistema fu possibile aggiungere ai dialoghi anche canzoni e rumori di fondo che avrebbero valorizzato la pellicola.

Nel 1932 Ozawa Shokai, già detentore dei brevetti americani del *sonoro Jenkins*, fondò uno studio per la produzione di film pubblicitari come già aveva fatto la PCL¹⁴, con il nome di JO¹⁵.

In pochi anni salì alla ribalta una terza major che diede filo da torcere alla Shōchiku e alla Nikkatsu: la Tōhō, fondata da un'abile costruttore edile, Kobayashi Ichizō, che in possesso di una grande somma di denaro decise di investirla nel cinema. Kobayashi non usufruì solo degli introiti della ferrovia che aveva precedentemente acquistato per finanziare la sua opera cinematografica ma anche delle sue importanti

¹³ 1927, diretto da Alan Crosland e prodotto dalla Warner con la tecnica Vitaphone.

¹⁴ Photo Chemical Laboratories, prima Shashin Kagaku Kenkyūjo, diventata indipendente nel 1933 dopo una breve collaborazione con la Nikkatsu. Azienda specializzata in cortometraggi pubblicitari.

¹⁵ Dalle iniziali Jenkins-Ozawa

connessioni con banche e società. Kobayashi era altresì un uomo politicamente potente, tanto che nel 1936 rilevò sia la PCL che la JO e costruì i propri teatri a Tokyo.

All'inizio degli anni trenta otto giovani cineasti di Kyoto si riunirono in quello che definirono il "Gruppo Narutaki" (Narutaki gumi) il cui proposito era quello di riformare il *jidaigeki* conferendogli un carattere più realistico e vagamente ironico avvicinandolo al *gendai geki*¹⁶. Leader del gruppo fu Yamanaka Sadao che venne reso famoso dalla sua particolare visione moderna dei *jidaigeji*, diventando un esempio per quasi tutte le generazioni a seguire.

A Yamanaka piace sperimentare, vuole dialoghi più moderni e semplici, preferisce i campi lunghi ai primi piani, sostituisce la drammaticità e il realismo al romanticismo. Quello che si può definire un autentico pessimismo raggiunge l'apice con il suo ultimo film *Sentimenti umani e palloncini di carta* (Ninjō kamifusen, 1937), come sottolinea la morte del samurai all'inizio e la morte del protagonista alla fine. Il film, dall'umor sottile, gli valse il settimo premio nella classifica dei "Best Ten" di Kinema Junpō¹⁷, ma anche la condanna al fronte visto il messaggio di sovversione presente.

Nuovo genere del periodo è lo *shōnen mono*¹⁸ dedicato al mondo infantile. Uno dei motivi della nascita di questo genere fu il crescente interesse per l'universo familiare di cui i bambini sono una parte fondamentale. Il poter vedere il mondo attraverso gli occhi dei bambini era un ottimo punto di partenza per criticare la società o per consolidarne i valori. Per questo ultimo motivo, il genere venne ben accolto anche dal Governo. Quasi tutte le case di produzione investirono in film di questo genere con Shimizu Hiroshi come maggior esponente. Il primo film di importanza del regista fu *Il signor Grazie* (ありがとうさん, Arigatō san, 1937) basato su un racconto di Kawabata Yasunari.

Allo scoppio del secondo conflitto mondiale, finché la lotta rimaneva soltanto oltremare, il cinema lo ritraeva con l'enfasi che era prerogativa delle gesta leggendarie.

¹⁶ Film di ambiente contemporaneo

¹⁷ È la rivista cinematografica più antica del Giappone, pubblica per la prima volta nel 1919

¹⁸ Storie di ragazzi

Il nemico non veniva quasi mai raffigurato e i combattimenti non erano importanti, di più lo era il conflitto interiore dei personaggi nell'adempiere ai loro doveri verso la patria: era prioritario far rispettare il *giri*¹⁹ e annullare il *ninjō*²⁰.

Nasce così il termine *sen'i kōyō eiga*²¹ film e documentari dallo stampo bellico e propagandistico. Punto di forza di questo genere era l'esaltazione della tradizione e della cultura nella quale, soprattutto chi sarebbe stato chiamato alle armi, avrebbe potuto identificarsi nelle sue figure eroiche e giustificare ogni perdita, seppure dolorosa, con la conquista della supremazia. Esponente maggiore di questo movimento fu Yamamoto Kajirō, autore nel 1942 di uno dei più evidenti manifesti bellici, *La guerra sui mari dalle Hawaii alla Malesia* (ハワイ・マレー沖海戦 Hawaii Maree oki kaisen, 1942) che celebrava il primo anniversario dell'attacco di Pearl Harbour, il 7 dicembre del 1941.

Alcuni registi e produttori tentarono di andare contro a questa nuova tendenza tuttavia senza successo. Un esempio fu *I cinque ricognitori* (五人の斥候兵, Gonin no sekkōhei, 1938) di Takasa Tomotaka che viene considerato anche come uno dei primi film di guerra e anti-propaganda vista la scelta di non esaltare la combattività del tempo, ma anzi di porre attenzione sul lato psicologico dei protagonisti che, ancora una volta, non sono eroi ma gente comune. Ad ogni modo l'happy-ending però valse al film il favore del governo, rendendo nullo lo sforzo di denuncia dello stesso. Takasa si converte così ai film propagandistici con *Terra e soldati* (土と兵隊, Tsuchi to heitai), adattamento del romanzo di Hino Ashiei.

Nel 1939 venne creata la nuova legge di censura, *eigahō*²², che entrò in vigore a ottobre dello stesso anno e venne arricchita durante il successivo. La legge prendeva ispirazione dalla *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft* della Germania nazista e come essa era formata da ventisei articoli che avrebbero permesso al governo di controllare ogni fase di produzione e distribuzione dei film.

Con le nuove leggi era necessaria una particolare licenza per chiunque si occupasse di distribuzione e produzione cinematografica, licenza che presto si estese

¹⁹ Obbligazione sociale

²⁰ Sentimenti umani

²¹ Prodotti cinematografici di politica nazionalistica estrema

²² Legge sul cinema

anche ad attori, cameraman e registi. Tutte le sceneggiature dovevano passare prima dalla censura e se non approvate non sarebbero mai diventate film. Lo stesso destino toccò a tutti i film stranieri che arrivavano nel paese. Venne regolarizzata la durata dei film che non doveva superare le tre ore, a livello di contenuto invece le linee guida da seguire erano di non proporre nelle pellicole soggetti che potessero turbare l'ordine pubblico, quindi non dovevano esaltare la felicità individuale, la critica verso il potere politico e militare e non dovevano comprendere termini stranieri. I film avevano bensì il compito di esaltare la famiglia imperiale, lo spirito familiare e il senso di sacrificio per la patria. Nel 1940, la legge diventò vincolante a tutti gli effetti. Nel 1941 vennero vietati tutti i film americani e inglesi e il governo decise di riunire tutte le case di produzione in piccoli gruppi più facili da controllare. A parte Kamei Fumio, nessuno si oppose al potere militare e alla censura.

Grandi generi cinematografici degli anni del conflitto furono i *bunka eiga*²³ e i *nyūsu eiga*²⁴, considerati la principale arma nella propaganda bellica giapponese. Come con la censura, anche questo generi di film si ispiravano alla Germania nazista, in special modo dai *Kulturfilm*. La produzione di cinegiornali poi, già prolifica, lo divenne ancora di più man mano che venivano chiamati gli uomini al fronte diventando così l'unica occasione per chi era rimasto in patria di scorgerli e assicurarsi della loro salute. Ovviamente anche questi erano manipolati: non veniva mai mostrata la crudeltà della guerra, bensì solo la forza militare del Giappone.

Si è già accennato a Kamei Fumio, unica voce contro la guerra. Nel 1937 girò due film, *Shanghai* (上海) e *Pechino* (北京), che avrebbero dovuto esaltare le gesta belliche del paese. In realtà il regista li rese più umani preferendo la ripresa delle scene di distruzione colpa dell'esercito nipponico e la disperazione dipinta sui volti dei cinesi prossimi alla sconfitta. Kamei utilizzò lo stesso materiale usato per la propaganda, allargandone il raggio visivo. Ancora una volta con *Soldati in lotta* (戦ふ兵隊, *Tatakau heitai*, 1938), Kamei preferisce riprendere i soldati come uomini stanchi, malati, che si muovevano tra i miseri contadini, i vecchi e i bambini rimasti senza casa

²³ Film culturali

²⁴ Cinegiornali

invece di esaltare la guerra. Il film venne subito proibito e ritirato dal programma di proiezioni dalla censura²⁵. Le copie di *Soldati in lotta* sparirono fino al 1975, quando venne ritrovata una copia della versione completa.

Vista la continua produzione di film anti-propagandistici, Kamei fu arrestato e imprigionato, non potendo più fare film fino alla fine del conflitto.

Il 1943 fu un anno particolarmente fortunato per il cinema giapponese perché datò l'esordio di due grandi nomi del cinema: Kinoshita Keisuke e Kurosawa Akira. Kinoshita era dedito più ai film di commedia, unico film dal tono drammatico fu *L'esercito* (陸軍, Rikugun, 1944) commissionato dal Ministero della Guerra. Visto che il suo finale che rappresentava un pericolo per il morale dei combattenti, fu bocciato e per due anni il regista non poté più fare film. Kurosawa invece esordì con *Sugata Sanshirō* nel 1943, ma la censura inveì subito anche contro di lui accusandolo di un sentimentalismo troppo anglo-americano, colpa della storia d'amore presente nella pellicola.

Il 27 agosto del 1945 i primi contingenti americani giunsero in Giappone, pronti a *rieducare democraticamente* i giapponesi partendo proprio dal cinema. Il 22 settembre venne istituito il CIE (Civil Information and Education Section) sotto comando dello SCAP (Supreme Comandment of the Allied Powers) che permetteva al governo di occupazione di diffondere la sua nuova propaganda di rieducazione. La legge sul cinema del 1939 venne annullata e fu ripristinata la libertà di stampa, anche se ancora controllata.

Il CIE dal canto suo creò una nuova legge di censura che, come la precedente, veniva applicata già dalla sceneggiatura. Le regole erano chiare: sarebbero stati banditi tutti quei film in cui vi fosse propaganda militarista, che legittimassero la vendetta, che alterassero i fatti storici e favorissero la discriminazione razziale o religiosa. Si aggiunsero poi le censure ai film che approvassero direttamente o indirettamente il suicidio o la sottomissione e la degradazione delle donne o che non disapprovassero lo sfruttamento dei bambini. Misero al bando tutti i *jidageki*.

²⁵ La motivazione del ritiro era stata "Questi non sono soldati in lotta, ma soldati a pezzi"

Nel 1949 venne istituito il Comitato di controllo della regolamentazione etica (Eiga rinri kitei kanri iinkai), l'organo di censura ufficiale del governo. Il controllo da parte degli americani durò fino al 1952, e quando cessò molti film giapponesi del decennio precedente erano ormai stati confiscati o distrutti.

1.3 Dai ruggenti anni '50, passando per la *nouvelle vague*, fino ad oggi

Sia la censura bellica sia quella post-bellica della CIE soffocarono in parte la cinematografia giapponese. Nonostante la CIE dava maggiore libertà di espressione, come la vecchia censura si arrogava il diritto di avere l'ultima parola su ogni sceneggiatura o film che potesse arrivare nelle sale del paese. Una delle novità che portò la rieducazione democratica degli americani fu l'introduzione delle scene d'amore, che fino a quel momento erano state completamente vietate. I primi esperimenti di scene romantiche però risultarono tanto grotteschi che l'effetto fu quello di divertire il pubblico in sala. Superato lo shock, queste nuove scene si moltiplicarono fino a diventare quasi naturali. Da esse si passerà presto a quelle più erotiche e proprio questo diventerà il punto da cui partire per rivendicare l'emancipazione femminile.

Le scene romantiche non furono le uniche novità portate dalla nuova censura, arrivarono anche i film pieni di canzoni e pezzi musicali ispirati ovviamente dai musical occidentali.

Se già le case di produzione cinematografica era pressate dalle regole, a creare altri problemi fu la nascita dei sindacati che portarono alcune major molto famose come la Tōhō verso il fallimento. I sindacati, anch'essi di ispirazione americana, chiedevano maggiori diritti e un compenso più alto per il loro lavoro. A sostegno di ciò venne creata l'Associazione sindacale dei lavoratori cinematografici dell'intero Giappone, che non ci pensava due volte a organizzare degli scioperi veri e propri, qualora le major non avessero accettato le nuove condizioni di lavoro che proponevano.

Negli anni cinquanta, la produzione cinematografica giapponese raggiunse il suo massimo splendore sia a livello di contenuto che commerciale, complice soprattutto il grande numero di film stranieri che, a partire dal 1946, tornavano a essere distribuiti nel Paese. Fino all'anno successivo gli unici film d'oltremare rimasero quelli americani, gradualmente però faranno la loro comparsa anche i film francesi, inglesi e russi. Particolare influenza avranno i film italiani.

Una delle conseguenze del periodo fu l'aumento del numero delle major che diventarono sei: la Tōhō, la Shintōhō, la Shōchiku, la Daiei, la Tōei e la Nikkatsu.

C'erano così tante nuove idee da portare nel mondo del cinema che nacquero di continuo nuovi generi in cui i registi potevano cimentarsi. Alcuni dei primi a fare la loro comparsa furono i film di guerra che però non esaltavano più la forza militare del paese ma tendevano a denunciare ciò che era successo e per colpa di chi, come con il film *La tragedia giapponese* di Kamei Fumio (日本の悲劇, Nihon no higeki, 1946) che parlava della responsabilità della famiglia imperiale nel conflitto o con *Fino al nostro prossimo incontro* (また逢ふ日まで, Mata au ni made) di Imai Tadashi, film critica verso l'avanzata militare, la cui scena finale del bacio tra i due amanti protagonisti lo consacra al pubblico. Non mancarono poi i registi che invece rappresentavano il conflitto e gli anni precedenti con celata nostalgia.

Oltre ai film di guerra nascono anche gli *hibakusha eiga*²⁶ che però rimangono una produzione limitata. “Il pericolo più grande era che il pubblico potesse identificare negli americani gli unici colpevoli...”²⁷, di fatti uno dei film simbolo della critica agli americani fu *Hiroshima* (ひろしま, 1953) di Sekigawa Hideo. Sekigawa insistette nel ritrarre scene agghiaccianti e molto dure, con corpi smembrati, panico, paura e dolore.

Naturale conseguenza degli *hibakusha eiga* furono i *kaijū eiga*²⁸ che nonostante i soggetti mostruosi erano anch'esse critiche e proteste contro le esplosioni atomiche e i loro esperimenti. Massima espressione del genere che verrà riconosciuto in tutto il

²⁶ Film con tema principale le esplosioni delle bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki

²⁷ *Storia del cinema giapponese*, p.149

²⁸ Film di mostri

mondo è il film della Tōhō, *Godzilla* (ゴジラ Gojira, 1954) di Honda Ishirō, dove una bestia dalle fattezze gigantesche, figlia delle sperimentazioni con il nucleare, arriva in Giappone e attacca i cittadini. Curiosa la somiglianza quindi con l'attacco a Hiroshima e Nagasaki. Con il passare degli anni Godzilla diventerà quasi un eroe visto i seguiti che lo vedono difensore del Giappone da altre creature risvegliate o create dalle radiazioni. Godzilla sarà la base dei film horror che arriveranno negli anni successivi.

Si ricordano altri generi che resero gli anni cinquanta il decennio d'oro, tra cui quelli sui bambini e sui ragazzi (genere già sperimentato in precedenza) che ponevano l'attenzione del grande pubblico sul destino della gioventù che doveva pagare le scelte degli adulti e che avrebbe dovuto ricostruire il paese, abbandonando tutte quelle idee che avevano portato il Giappone a entrare nella Seconda Guerra Mondiale e a perdere.

Un'ultima stagione arrivò anche per i *jidaigeki* pesantemente limitati e quasi del tutto eliminati dalla censura post-bellica, che però darà vita alla commedia giapponese apprezzata anche in Occidente solo a partire dagli anni ottanta.

La *Nouvelle Vague* è il periodo che comprende gli anni sessanta in cui si esce dal decennio d'oro con sempre maggiore voglia di fare film e dove sempre più registi si fanno conoscere al grande pubblico, anche grazie ad un genere in particolare che gliene dà l'opportunità. I protagonisti delle pellicole di questo ultimo genere sono ora «*giovani sfaccendati che sprecano le loro energie facendo follie e guardando il sole in faccia facendo l'amore*»²⁹. Questi film vengono da una parte accolti molto bene dal pubblico e dall'altra vengono criticati per il comportamento troppo liberale dei protagonisti che sconvolge un Giappone ancora molto legato alla tradizione. Si ricorda il film *Barriere di carne - La porta del corpo* (肉体の門, Nikutai no mon, 1964) di Seijun Suzuki, uno dei più scandalosi per l'epoca. I registi che si cimentano in questo nuovo genere appartengono principalmente a due categorie: alle major o sono indipendenti³⁰.

Purtroppo le major decidono di volgarizzare i prodotti della maggior parte dei registi, producendo film a basso costo, pieni di violenza e sesso disabitando gli amanti

²⁹ Max Tessier, *Storia del cinema giapponese*, Lindau, Torino, 2008, p.87

³⁰ Futuro che tocca a molti registi di quell'epoca per divergenze creative con le major. Vedi Oshima e Yoshida per la Shōchiku e Imamura per la Nikkatsu.

del cinema a prodotti di qualità, tipici del decennio precedente. A metà degli anni sessanta infatti vengono lanciati i *pinku eiga*³¹ e gli *ero sen*³² con i loro maggiori esponenti in Tetsuji Takechi e Kōki Wakamatsu, che però segna anche l'inizio della crisi dell'impresa cinematografica.

Nel corso degli anni settanta in cui la crisi è una realtà ormai consolidata, la Daiei chiude temporaneamente e la Nikkatsu sembra prossima al fallimento. In quegli anni si iniziano a produrre anche i *roman-porno*³³ che garantiscono a chi li produce una luce in fondo al tunnel. Tuttavia vista la scarsa qualità dei prodotti il cinema giapponese si ferma anche dal distribuire i suoi prodotti all'estero.

Unici due successi che si ricordano sono *Dersu Uzala – Il piccolo uomo delle grandi pianure* (1975) di Kurosawa, prodotto però da una major sovietica, che vince l'Oscar come miglior film straniero e *Ecco l'impero dei sensi* (愛のコリーダ, Ai no korida, 1976) di Ōshima Nagisa che porta l'atto del sesso sul grande schermo e mentre in Occidente viene preso a manifesto per la liberazione sessuale, in patria gli vale un processo per oscenità e pornografia.

Negli anni ottanta si distingue tra tutti il maestro Kurosawa Akira che già lo era diventato a partire dagli anni cinquanta quando con *Rashōmon* (1950) vinse l'Oscar come miglior film straniero e fece conoscere il cinema giapponese a tutto il mondo in modo definitivo. Kurosawa, dopo un periodo difficile che vedeva la sua produzione dimezzata, riesce ad attirare l'attenzione di grandi nomi del cinema americano come Francis Ford Coppola e Steven Spielberg producendo così *Kagemusha – L'ombra del guerriero* (影武者, Kagemusha, 1980), film ambientato nel Giappone del cinquecento. Accanto a lui troveremo anche nomi come Oshima Nagisa e Imamura Shōhei, reduci dalla *Nouvelle Vague*. I due si contenderanno il premio al Festival di Cannes che però vedrà vincitore Imamura con *La ballata di Narayama* (檜山節考, Narayama Bushiko 1983).

³¹ Film rosa

³² Linea erotica

³³ Romantico-pornografico

Nel decennio successivo la produzione di film sarà nuovamente dimezzata o quasi annullata. Pochi nomi si affermeranno come registi, complice il successo dell'altra faccia del cinema giapponese, quella d'animazione. Che raggiunta la maturità verrà, sempre più spesso verrà distribuita nelle sale. Nel frattempo gli unici a sopravvivere internazionalmente sono Kurosawa Akira ormai "imperatore" del cinema e Kitano Takeshi, regista e attore comico che debutta nel 1989. Le opere di nomi di qualità come Kore'eda Hirokazu, Kurosawa Kiyoshi³⁴ e Kawase Naomi vengono relegati a prodotti solo per cinefili.

1.4 Il cinema si *anima*: Hayao Miyazaki

«Nel mio cinema si sogna molto, ma la realtà ha sempre l'ultima parola»

-Hayao Miyazaki

Nonostante la loro recente comparsa sul piano cinematografico internazionale gli *anime*, o cartoni animati giapponesi, sono in realtà abbastanza antichi. Il primo esperimento da ricordare risale ai primi anni del novecento e fu di Seitarō Kitayama e dei vignettisti Oten Shimokawa e Jun'ichi Kōchi che colpiti dalle animazioni occidentali avviano il loro primo progetto. Non esiste nessun manuale su cui basarsi e non ci sono regole, semplicemente i tre animano le loro vignette. Il primo anime di cui si hanno tracce è *La sfida tra la scimmia e il granchio* (Saru to kani no kassen, 1916/1917) di Seitarō Kitayama, mentre il primo con la tecnica del sonoro risale al 1932, *Chikara to onna no yononaka* di Kenzō Masaoka.

Come per il resto dell'industria cinematografica anche quello dell'animazione durante la campagna espansionistica giapponese subisce un duro colpo e viene accettata dalla censura solo se usato come mezzo di propaganda. In questo senso si ricorda *Momotarō umi no shinpei* di Seo Mitsuyo del 1945 che venne prodotto con i fondi della Marina Imperiale per raccontare la storia patriottica di Momotaro che conquista la Nuova Guinea grazie ad un esercito di animali dalla forma di uomo. Fino

³⁴ Kurosawa Kiyoshi veniva chiamato il "piccolo Kurosawa" per differenziarlo dal "grande Kurosawa" ovvero Akira, con cui però non aveva nessun tipo di legame familiare

al 1945 si contano ad oggi 400 film d'animazione che però tra censura, disastri naturali e il conflitto di quegli anni sono stati persi quasi completamente.

Nel 1948 nonostante l'occupazione americana, viene fondata la Toei Animation destinata a diventare il più grande studio di animazione di tutto il Giappone, il primo film viene prodotto solo 10 anni dopo, nel 1958. Il titolo è *La leggenda del serpente bianco* (白蛇伝, Hakujaden) affidato a Taiji Yabushita. Questo non è solo il primo film vero e proprio di animazione, ma è il primo film a colori ad essere distribuito a livello internazionale e soprattutto quello che stregherà un giovane Hayao Miyazaki, tanto da convincerlo a diventare animatore.

Menzione speciale viene fatta a Osami Tezuka, creatore degli occhi "sproporzionati" tipici degli anime.

Dalla metà degli anni sessanta in poi l'animazione giapponese diventa sempre più prolifera, aumentano esponenzialmente le case di produzione e inizia la corsa all'affinazione delle tecniche e i prodotti sono sempre più di qualità. Tutte le televisioni private e non iniziano a trasmetterle, i personaggi vengono usati sempre di più anche nel mondo pubblicitario e fino agli anni ottanta si parlerà di *anime boom* che, insieme alla diffusione dei videoregistratori, farà esplodere anche il mercato *home video*.

Vista la grande richiesta e l'aumento del pubblico interessato al genere, in soli trent'anni nascono un numero enorme di sottogeneri. Il più famoso di tutti quello che vede come protagonisti i robot, la vera fortuna degli anime giapponesi nel mondo. Si prendono ad esempio *Il grande Mazinga* (グレートマジンガー, Gurēto Majingā, 1974) e *Ufo Robot Goldrake* (U F O ロボグレンダイザー, Ufo Robo Gurendaiza, 1975-1977).

Gli anni ottanta sono il periodo d'oro dell'animazione come i cinquanta lo erano stati per il cinema d'autore. Tuttavia la produzione subisce una battuta d'arresto, un po' perché c'è un generale disinteresse e una generale delusione verso i prodotti animati, un po' perché cresce a dismisura la produzione di videogiochi, la cui grafica in alcuni casi superava quella degli *anime* stessi. Una risposta vera e propria da parte delle case di produzione arriverà solo dopo anni. Nel frattempo al botteghino solo due film hanno successo: *Il mio vicino Totoro* (となりのトトロ, Tonari no totoro, 1988) di Hayao Miyazaki e *Una tomba per le lucciole* (火垂るの墓, Hotaru no haka, 1988)

di Isao Takahata, entrambi film dal grande valore emotivo, mentre in tv parte l'era degli *anime sportivi* con *Dragon Ball*³⁵ e *Holly e Benji*³⁶.

Quello che scuoterà la produzione animata sarà una serie del 1995 di Hideaki Anno, *Neon Genesis Evangelion*, tanto da dare vita al periodo "Post-Evangelion" per indicare tutti gli *anime* venuti dopo e il loro relativo successo. Anche in Italia si torna a trasmetterle in tv ma con una serie di censure: il target viene abbassato trasformando molti dei prodotti per ragazzi/adulti in prodotti per bambini, cambiando i nomi italianizzandoli, togliendo i *kanji* propri della scrittura giapponese e tagliando scene che avrebbero potuto disturbare il pubblico.

Finalmente gli anni duemila consacrano il successo di questo tipo di prodotti cinematografici con l'Oscar a *La Città incantata* (千と千尋の神隠し, *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) dello *Studio Ghibli*. Successo che fino ad oggi non ha più visto periodi bui.

Hayao Miyazaki è sicuramente il maestro dell'animazione giapponese. Prima di lui ce ne sono stati altri e così sarà in futuro, ma il suo nome e quello del suo studio rappresenteranno sempre un marchio di qualità. Hayao nasce il 5 gennaio 1941, grazie all'azienda dello zio e del padre che si converte a fabbrica di utilità bellica, non sentirà mai la pressione di quegli anni. In futuro però, soffrirà per tutta la vita il peso di questa sua condizione privilegiata che gli permettevano una vita agiata mentre molti giapponesi dovevano far fronte alla guerra, alla povertà e alla morte. Condizione che cercherà di espiare attraverso i suoi film.

Dopo anni di gavetta in diverse case di produzione, alla A Production incontra Isao Takahata che diventerà uno dei suoi collaboratori migliori e uno dei suoi migliori amici con cui nel 1973, per la Nippon Animation, cura la produzione di *Heidi* (アルプスの少女ハイジ, *Arupusu no shōjo Haiji*³⁷) basato sul romanzo omonimo dell'autrice svizzera Johanna Spyri e di altri successi per il *World Masterpiece Theater*³⁸ come *Rascal, il mio amico orsetto*, *Anna dai capelli rossi* ecc...

³⁵ La serie animata viene prodotta dalla Toei Animation e si basa sulla serie manga di Toriyama Akira

³⁶ In Italia viene conosciuto come *Holly e Benji – due fuoriclasse*, prodotto dalla Tsuchida Production si basa sulle avventure manga *Capitan Tsubasa* di Takahashi Yōichi.

³⁷ Heidi, la ragazza delle Alpi

³⁸ Categoria che comprenderà tutti quei film prodotti dalla Nippon Animation, che parlano di vita quotidiana e siano basati su romanzi occidentali.

Per i due è ora di mettersi in proprio, il piccolo schermo gli va stretto. Vogliono creare un'animazione di altissima qualità, esplorare la profondità della mente umana e illustrare le gioie e i dolori della vita. Creano così il *Nibariki* (lett. Due cavalli) il primo passo per farsi spazio nel mondo dell'animazione giapponese. Successivamente creeranno lo Studio Ghibli, fucina di sogni per tutto il mondo, perché Miyazaki produce per i bambini ma i suoi bambini non hanno età.

Il primo vero successo è *Nausicaä della valle del vento* (風の谷のナウシカ, Kaze no tani no Naushika, 1984) che porta al cinema più di «un milione di persone»³⁹, da lì ogni prodotto dello studio sarà un successo. Già citato è *Il mio vicino Totoro* al quale seguiranno *Kiki Consegne a domicilio* (魔女の宅急便, Majo no Takkyūbin, 1989) e *Porco Rosso* (紅の豚, Kurenai no Buta, 1992), protagonista un aviatore italiano, Marco Pagot, Miyazaki nel film affronta i temi della guerra, del volo e allo stesso tempo condanna il fascismo. La particolarità di Marco è che è un maiale! Un incantesimo lo ha reso tale nella Prima Guerra Mondiale «la guerra lo ha trasformato in un maiale, nell'accezione negativa che il linguaggio riconosce a questa parola.»⁴⁰ starà poi allo spettatore decidere se invece è un modo della natura per proteggerlo o se è la maschera che lo stesso Pagot si è scelto per nascondersi dagli orrori di cui si è macchiato. Questo film è solo uno degli esempi dell'amore che legano Miyazaki all'Italia.

Nei film di Miyazaki non viene escluso niente, neanche la violenza perché è la realtà quella che gli interessa, e questo risulta evidente in *La principessa Mononoke* (もののけ姫, Mononoke Hime, 1997) che viene riconosciuto anche come primo film ambientalista nel suo genere. Sembra infatti che il vero protagonista della storia sia la natura morente per mano degli umani.

I disegni, le storie e tutto il mondo che circonda Miyazaki e il suo Studio piacciono a tutti e sono per tutti.

A renderli unici è anche la figura dell'eroina femminile, nei film di Miyazaki non esiste il cliché disneyano della fanciulla in difficoltà che viene salvata dal bel

³⁹ <http://www.studioghibli.it/storia/leorigini-dello-studio/>

⁴⁰ Valeria Arnaldi, *Hayao Miyazaki – un mondo incantato*, Ultra Shibuya, Isola del Liri, p.120

principe, no, nei suoi film ci sono ragazzine e donne di tutte le età che risolvono la situazione da sé, imparano, sbagliano e finalmente trovano una via d'uscita. Questo succede anche in film il cui protagonista in realtà è maschio: vedi *Porco Rosso* che viene aiutato da una ragazzina meccanico. I suoi personaggi femminili sono diversi tra di loro, ma tutte hanno in comune la forza d'animo di non farsi abbattere dalle difficoltà e di lottare fino alla fine. Questo non preclude il romanticismo: nei film di Miyazaki troviamo anche quello che fa sognare il pubblico dall'inizio alla fine senza però risultare pesante o troppo sdolcinato.

Una cosa divertente del maestro è che è amante degli easter egg, ovvero delle autocitazioni. Ogni suo film contiene qualcosa degli altri, più volte vediamo apparire il nome dello studio. In *Si Alza il Vento* (風立ちぬ, Kaze tachinu, 2013) ci sono riferimenti a *Il mio vicino Totoro*, ne *La città incantata* la protagonista abbraccia un cuscino con le sembianze del gatto Jiji di *Kiki – Consegne a domicilio* e così via. Rivedere i film per cercare gli easter egg diventa quindi anche un gioco.

Nel 2005 gli viene consegnato il Leone D'oro alla Carriera al Festival Internazionale del Cinema di Venezia, il primo premio affidato ad un regista di film di animazione. Nel 2013 allo stesso festival nella sua 70ª edizione annuncia il ritiro dal mondo dell'animazione.

Nel 2016, durante la proiezione dello speciale televisivo della NHK intitolato *Never Ending Man: Hayao Miyazaki* (Owaranai Hito: Miyazaki Hayao), che in Italia arriverà l'anno successivo, lo stesso Miyazaki annuncia un suo possibile ritorno la cui produzione, che potrebbe durare più di cinque anni, è mossa non dal denaro ma dall'amore che prova per suo nipote. È lui stesso a dire che il film servirà per comunicare al nipote che «*Il nonno se ne andrà presto all'altro mondo, ma sta lasciando questo film dietro di sé perché ti ama*»⁴¹ e così inizia i lavori di quest'ultimo prodotto e in occasione di ciò viene riaperto lo Studio Ghibli.

⁴¹ Hayao Miyazaki

Purtroppo l'età avanzata dell'autore non permette lo sviluppo del lavoro come era stato programmato, tanto che nel 2019 solo il 15% delle scene era stato completato. In vista di ciò la casa di produzione comunica che Miyazaki si occuperà solo dello storyboard e sarà completato da un eventuale successore.

«Quando ho visto Kiki- Consegne a domicilio ho pianto»

-Kurosawa Akira

2. DA ORIENTE A OCCIDENTE

2.1 Giappone-Italia: storia e cinema

Come accennato nel capitolo precedente il Giappone ha sempre avuto un ottimo rapporto con l'Italia. Le relazioni tra i due paesi sono ufficialmente iniziate il 25 agosto del 1866, anche se un primo contatto risale ad una delle prime spedizioni giapponesi in Europa che sbarcò a Roma nel 1585, durante la quale la delegazione giapponese venne ricevuta da Papa Gregorio XIII. Il suo successore, Papa Sisto V donò al Giappone la Chiesa di Santa Maria dell'Orto che ancora oggi è simbolo della comunità cristiana giapponese. Prima di quell'anno però già Marco Polo era atterrato su suolo nipponico chiamandolo nel *Milione* **Cipango**.

Durante il periodo di unificazione dell'Italia (1861) e quello di modernizzazione del Giappone (1868) i rapporti tra le due nazioni si fecero sempre più solidi e vennero coronati da un forte scambio commerciale che portò l'Italia ad assorbire quasi un quinto delle esportazioni giapponesi di uova e baco da seta.

Non solo il commercio, le relazioni tra i due paesi erano così buone che anche l'arte e la cultura giapponese vennero influenzati da quelle italiane. Proprio in quegli anni vennero invitati a Tokyo dall'imperatore Matsuhito, il pittore Antonio Fontanesi che divenne rettore della scuola tecnica di belle arti di Tokyo, lo scultore Vincenzo Ragusa che portò nel paese le tecniche di fusione del bronzo e altre tipiche dell'occidente e l'architetto Giovanni Vincenzo Cappelletti che progettò il museo militare *Yūshūkan* del santuario Yasukuni.

Anche in un altro ambito artistico ci fu uno scambio di tecniche da entrambe le parti: la lirica, che nata in Italia arrivò poi in Giappone e diede vita alla "Lirica Giapponese" da cui prese ispirazione Giacomo Puccini per la sua *Madama Butterfly*.

Le relazioni erano così solide che i paesi si trovarono alleati in entrambi i conflitti mondiali nonostante nel secondo, le divergenze di scopi bellici e la firma da parte dell'Italia dell'*armistizio di Cassibile*⁴² del 1943 avessero raffreddato i rapporti.

⁴² Il 3 settembre 1943, l'Italia firma la resa incondizionata agli Alleati disimpegnandosi dall'alleanza con la Germania nazista. La stipula ebbe luogo in Sicilia nella frazione siracusana di Cassibile, da qui il nome.

Essi vennero gradualmente ripresi solo quando sia Italia che Giappone, usciti sconfitti dalla Seconda Guerra Mondiale, entrarono a far parte del *blocco occidentale* guidato dagli Stati Uniti, in contrapposizione al *blocco orientale* guidato invece dall'Unione Sovietica. Grazie alla loro guida i due paesi videro presto un periodo di forte crescita economica con il Giappone che già negli anni sessanta riuscì a imporsi come terza potenza mondiale.

Tuttavia dopo trent'anni di sviluppo, Italia e Giappone si trovarono insieme anche nel periodo di recessione che seguì, dovuto per lo più al generale invecchiamento della popolazione, all'aumento del debito pubblico e alla perdita di competitività nel mercato mondiale.

Nonostante ciò, la relazione tra i due paesi era ormai così ben consolidata che il Giappone aiutò l'Italia dopo il terremoto dell'Aquila del 2009 inviando più di 6 milioni di euro, mentre l'Italia aiutò il paese amico inviando aiuti umanitari dopo il terremoto e maremoto del Tōhoku del 2011.

Sembra infatti che l'Italia sia il paese più amato dalle donne e dai giovani giapponesi e che l'italiano sia la lingua più studiata subito dopo l'inglese. Di controparte anche in Italia il Giappone è protagonista di molti festival di tipo gastronomico, artistico e anche della cultura di massa che prevede anime, manga e cinema.

Proprio nel cinema i rapporti tra i due paesi trovano maggiore consolidazione, primi riconoscimenti per il cinema d'autore giapponese arrivano con la Mostra del Cinema di Venezia quando nel 1951 viene consegnato il Leone d'Oro per il miglior film a Kurosawa Akira per *Rashōmon*. Il Giappone vince lo stesso premio anche nel 1958 con *L'uomo del riscio* (無法松の一生, *Muhōmatsu no Isshō*) di Inagaki Hiroshi e nel successivo 1997 con *Hana-bi – Fiori di fuoco* di Kitano Takeshi. Già prima di questi premi però, il cinema giapponese era presente in Italia, quando nel 1938 il film *Cinque Ricognitori* di Takasa presenza sempre al Festival di Venezia insieme a *Ragazzi nella bufera* di Shimizu e ai quattro film inviati l'anno successivo tra i quali *Fratello e Sorella* sempre di Shimizu.

Fu poi proprio il cinema neorealista italiano a dare una scossa a quello nipponico. Nonostante il divieto di proiezione dei film *Germania anno zero* di Rossellini e *Riso*

amaro di De Santis da parte delle forze di occupazione, vista la loro natura ideologica di sinistra, arrivarono comunque in Giappone nel 1952. La rieducazione democratica del Giappone da parte degli americani prevedeva che nel cinema fossero affrontate solo visioni ottimistiche dei tempi mentre quello italiano offriva una visione della vita, tra gioie e dolori, molto più realistica e fu proprio questo che attirò i giovani cineasti giapponesi. In questo senso il primo film a scuotere la visione dei registi in Giappone fu *Paisà* di Rossellini.

In Giappone particolare attenzione si pone al Festival del Cinema Italiano di Tokyo che si tiene tradizionalmente nella Asahi Hall di Ginza durante la *Golden Week*⁴³, settimana dedicata agli eventi speciali. Il festival viene organizzato dall'Istituto Luce – Cinecittà insieme all'Asahi Shinbun, colosso editoriale giapponese, all'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo e con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia in Giappone. L'edizione del 2020, iniziata il 20 novembre e conclusasi il 20 dicembre è stata per ovvie ragioni trasmessa esclusivamente online contando più di 29 titoli tra cui *Come un gatto in tangenziale* di Riccardo Milani, *Tutto il mio folle amore* di Gabriele Salvatores e *Io e lei* di Maria Sole Tognazzi.

Scambio di film si ha anche nel 2021, quando la The Japan Foundation organizza il JFF- Japan Film Festival per promuovere il cinema giapponese nel mondo. Purtroppo anche questo festival si è svolto online dando però agli spettatori interessati l'opportunità di vedere i film attraverso una piattaforma completamente dedicatagli. In Italia è stato possibile accedervi, completamente gratis, attraverso la disponibilità dell'Istituto Giapponese di Cultura con sede a Roma che ne ha fatto pubblicità. Il festival si è svolto dal 26 febbraio al 7 marzo 2021 e la piattaforma ha messo a disposizione per la visione più di trenta titoli, divisi in tre per ogni giorno, titoli che spaziavano da film recenti come *Project Dream – How to Build Mazinga Z's Hangar* di Hanabusa Tsutomu del 2020, un film commedia che riporta sullo schermo l'amore per gli *anime mecha*⁴⁴ fino a film più vecchi come *Il sapore del riso al tè verde* di Ozu Yasujirō del 1952.

⁴³ Festa nazionale che va dal 29 aprile al 5 maggio, viene chiamata anche “ponte lungo” e fu istituita con decreto di legge nel 1948 in occasione del compleanno dell'Imperatore.

⁴⁴ Anime con soggetto i robot

Sia il festival italiano che quello giapponese hanno riscosso un enorme successo e ogni anno contano un numero enorme di spettatori.

2.2 Differenze culturali e linguistiche tra Italia e Giappone

Italia e Giappone sono in ottimi rapporti da ormai qualche secolo, questo però non esclude il fatto che i due paesi per certi versi siano uno l'opposto dell'altro, le differenze culturali e linguistiche infatti sono sostanziali, e in questo paragrafo si andranno ad analizzare entrambe.

Linguisticamente parlando la lingua giapponese è la sesta lingua più parlata al mondo mentre la lingua italiana la troviamo solo al 27° posto per numero di parlanti. Le differenze tra le due si riscontrano già da subito visti i due differenti sistemi di scrittura. L'italiano usa un alfabeto composto da 21 lettere a cui però si aggiungono altre 5 lettere che vengono considerate straniere: 'j' 'k' 'w' 'y' 'x' che formano così l'alfabeto latino. Il sistema di scrittura giapponese invece deriva dal cinese (nonostante le due lingue siano completamente diverse) a cui vengono aggiunti altri due alfabeti creati dai giapponesi stessi. Tutti e tre gli alfabeti vengono usati contemporaneamente. I caratteri cinesi o *kanji* sono ideogrammi che esprimono una cosa o un'idea e compongono il primo alfabeto, ad oggi sono più di 50.00 anche se nel 1981, il Ministero dell'Educazione ha stilato una lista con i 1.945 kanji di uso generale e ufficiale.

Gli altri due alfabeti detti anche *kana* sono l'*hiragana*, principalmente usato dalle donne in epoca antica che viene oggi usato per trascrivere parole di origine giapponese, desinenze dei verbi e particelle e il *katakana* che invece viene usato per trascrivere parole che vengono da lingue diverse dal cinese e per i nomi scientifici di flora e fauna. Entrambi sono formati da 45 sillabe e una consonante la 'n'. Ai suoni che derivano dalla loro pronuncia vengono aggiunti quelli *impuri*⁴⁵, quelli *semi-puri*⁴⁶ e quelli contratti o *yōon*, che derivano dalla combinazione di alcuni dei precedenti.

⁴⁵ Dakuon, si ottengono dall'aggiunta di due trattini a lato della sillaba e servono per sonorizzare le consonanti. Questi trattini vengono aggiunti alle sillabe formate da 'k', 's', 't', e 'h' che diventano rispettivamente 'g', 'z', 'd' e 'b'

⁴⁶ Handakuon, si ottengono dall'aggiunta di un cerchietto vicino alle sillabe. Le uniche sillabe ad assumerlo sono quelle del gruppo 'h' che assume il suono di 'p'

Anche a livello di scrittura si possono osservare differenze sostanziali, l'italiano viene scritto e stampato in righe orizzontali che vengono lette da sinistra verso destra, mentre il giapponese viene scritto in righe verticali che si leggono dall'alto verso il basso e da destra verso sinistra. Questo tipo di scrittura viene tutt'oggi mantenuta anche se è stata recentemente adattata al sistema occidentale per permetterne lo studio da parte degli stranieri.

In grammatica le differenze sono strutturali: la frase italiana è costituita da **soggetto-verbo-oggetto**, a cui vengono aggiunti poi gli altri complementi mentre la frase giapponese è costituita principalmente da **soggetto-oggetto-verbo** e gli altri complementi vengono aggiunti tra soggetto e oggetto. Nella lingua giapponese poi esistono anche le particelle che comprendono i campi italiani di preposizioni e congiunzione ('は' 'wa' 'が' 'ga' 'を' 'wo' 'に/へ' 'ni/he' 'の' 'no' 'で' 'de') che accompagnano le diverse parti della frase e ne indicano la funzione grammaticale. Per esempio il 'は' indicherà il soggetto/tema della frase mentre 'を' indicherà qual è il complemento oggetto.

Confronto tra strutture:

Italiana

Io	mangio	la mela
Soggetto	verbo	oggetto

Giapponese

私	は	リンゴ	を	食べます
Watashi	wa	ringo	wo	tabemasu
Io	/	la mela	/	mangio
Soggetto	particella di tema	oggetto	particella di oggetto	verbo

Nomi, articoli e aggettivi in italiano si accordano per genere (maschile e femminile) e per numero (singolare e plurale). Tutto questo in giapponese non esiste: l'articolo non c'è, possiamo trovare una specificazione del numero solo nei pronomi

personali che comunque non vengono quasi mai usati nelle frasi se non in casi eccezionali e gli aggettivi vengono divisi in due categorie, aggettivi in 乃 (na) e aggettivi in 不 (i) che vengono coniugati per tempo e modo (negativo e positivo) in due modi diversi.

In italiano i verbi vengono coniugati per modo (indicativo, congiuntivo ecc...), tempo (passato, presente, futuro ecc...) e per diatesi (passiva, riflessiva, attiva) mentre i verbi giapponesi invece solo per tempo (passato, presente e gerundio⁴⁷) e per diatesi (passiva, attiva, causativa, causativa-passiva). Causativa e passiva nelle due lingue non hanno lo stesso significato. I verbi giapponesi non hanno futuro e per esprimerlo si chiede aiuto agli avverbi di tempo come 'domani' 'prossima settimana' ecc... a differenza dell'italiano non hanno neanche né genere né numero.

Anche nel rispetto che si vuole portare verso l'interlocutore le due lingue sono completamente differenti, in italiano in seconda della persona con cui si parla, si può decidere di darle del 'tu', del 'lei' o del 'voi' mentre per il giapponese il discorso diventa molto più complesso, una semplice frase può essere espressa in più di venti modi a seconda del livello della persona che parla rispetto a quella a cui si rivolge, livello che viene definito da età, rango e genere e da molti altri fattori. Per esempio se si volesse parlare di azioni svolte da qualcuno che ha un rango più alto si userebbe la coniugazione dei verbi in *onorifico*, se invece si volesse parlare di sé stessi, della propria famiglia o dell'azienda per cui si lavora, i verbi da usare sarebbero quelli che fanno parte della categoria *extra-modesto*, che vengono usati anche dai commessi verso i clienti o negli annunci per il pubblico (es. gli annunci dei treni). Ci sono poi i verbi *umili* che in realtà non sono proprio verbi a sé ma è una coniugazione di quelli già esistenti, che viene usata sempre per parlare in modo umile di sé stessi. La differenza tra i verbi *extra-modesti* e la coniugazione dei verbi *umili* sta che la seconda viene usata per descrivere le nostre azioni verso un'altra persona che però non coincide direttamente con l'interlocutore.

⁴⁷ L'uso del gerundio in giapponese non coincide perfettamente con quello italiano.

Le differenze tra i due paesi non finiscono qui, se si guarda alla cultura anche qui ne troviamo di diverse. In Giappone nel linguaggio parlato, dopo aver scelto il giusto livello di confidenza bisogna stare attenti a non dire mai direttamente di “no” che si stia rispondendo ad una richiesta o ad una proposta. Il “no” in giapponese è considerato molto scortese tanto che se si volesse rifiutare qualcosa ci si dovrebbe girare intorno con un “*Ma in realtà...*” oppure “*Molto interessante, posso pensarci?*” che varrebbe anche nel caso in cui ci si volesse pensare veramente.

Il Giappone è il paese più sicuro al mondo tanto che le case al primo piano non hanno le inferiate e, anche se si camminasse per strada con la borsa aperta e il portafogli in bella vista, non si verrebbe derubati di niente mentre in Italia i furti sui mezzi e in città sono purtroppo all’ordine del giorno, soprattutto se si è un turista.

Una differenza sostanziale con l’Italia è la mentalità ancora fortemente maschilista dei giapponesi: la donna purtroppo viene ancora discriminata, per esempio sul posto di lavoro. Una donna infatti non può diventare chef di sushi professionista perché avrebbe mani troppo calde per maneggiare il pesce crudo e perché le si altererebbe il gusto durante il periodo mestruale. Ancora, alla donna viene vietato di salire sui ring dei combattimenti di sumo o di visitare alcune zone sacre come il monte Omine. È noto poi il fenomeno dei *chikan* (molestatori) sui mezzi pubblici al quale il governo ha deciso di rimediare istituendo dei vagoni “rosa” per sole donne durante gli orari di punta. Altra iniziativa per questo problema è stata quella di produrre degli adesivi che la donna può attaccare sul suo molestatore che viene poi riconosciuto dalle forze dell’ordine e arrestato.

Anche nella vita di tutti i giorni troviamo molte differenze. Per esempio nel soffiarsi il naso, in Italia viene considerato un gesto normale soprattutto per evitare di fare rumore continuamente cercando di tirare su, in Giappone invece è maleducazione e preferiscono coprire il tutto con la mascherina. In Italia fare rumori mentre si sta mangiando una zuppa o anche il Ramen (tipico piatto giapponese composto da spaghetti in brodo) è contro ogni regola del galateo, in Giapponese invece è sintomo che si sta gradendo ciò che si sta mangiando come lo stesso ruttare dopo un pasto.

Se in Italia è nella normalità trovare gente che fuma per strada o al bar in Giappone è impossibile, se nel paese del Sol Levante si vuole fumare lo si deve fare negli appositi spazi, pena per i trasgressori una multa piuttosto salata.

Al contrario dell'Italia, gli autisti di taxi giapponesi sono abituati ad aprire la portiera del veicolo per il passeggero e oggi giorno i tassisti hanno le portiere automatiche da aprire e chiudere attraverso dei pulsanti, quindi se una persona che sia turista o meno decidesse di farlo da solo verrebbe visto come molto maleducato e in alcuni casi non ci si riuscirebbe affatto.

Ultimo ma non meno importante in Giappone c'è ancora la mentalità della donna a carico del marito, per questo spesso i ragazzi giapponesi rinunciano ad avere una ragazza o a cercare moglie finché non raggiungono una certa stabilità economica. Inoltre a livello culturale poi è ancora in vigore la norma sociale che un ragazzo debba prima chiedere la mano della propria fidanzata al padre della stessa, concezione che Italia è stata ormai quasi del tutto superata.

2.3 La censura italiana del mondo giapponese

Come il Giappone anche l'Italia non è nuova al discorso della censura, infatti i primi accenni ad una legge censoria si ebbero nel periodo che seguì il Congresso di Vienna (1814-1815) quando era in atto un incisivo controllo sulla stampa da parte delle monarchie. Tuttavia la prima legge che istituiva una vera e propria legge censoria sul cinema risale al 1913. Nel 1920 venne istituita una Commissione speciale che aveva il compito di visionare preventivamente il copione del film ancor prima dell'inizio delle riprese.

Sempre come il Giappone, la censura italiana trovò il suo momento di massima espressione durante il ventennio fascista con il controllo sull'immagine pubblica del regime, quello sull'opinione pubblica e con la creazione di archivi nazionali in cui venivano classificate le persone in base alle loro ideologie. Purtroppo la censura fascista non toccò solo il cinema ma ogni campo di espressione portando addirittura al bando prima e al rogo poi tutti i libri che si opponevano alla visione del regime.

La censura però non finisce con la fine della dittatura fascista. Sembra infatti che per parecchi decenni a seguire in Italia esistessero addirittura tre tipi di censura,

soprattutto cinematografica: c'era il controllo della sceneggiatura, poi la revisione del prodotto finito da parte della Commissione di Revisione ed esisteva anche la possibilità di censurare un prodotto una volta arrivato in sala per denuncia di privati cittadini o magistrati. Uno dei motivi per cui si eseguivano la maggior parte delle censure, oltre a sesso, violenza e politica era la religione che si accentuò nel periodo in cui salì al potere la Democrazia Cristiana.

Tra i casi di maggiore censura si ricorda *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci.

Il 5 aprile 2021, il ministro della Cultura, Dario Franceschini, ha firmato un decreto che abolisce la censura cinematografica. Il decreto prevede la costituzione di una nuova Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche che potrà al massimo indicare la fascia di età per cui viene vietato un determinato film, fascia d'età che verrà già espressa dal produttore del film stesso, ma non potrà più impedire del tutto l'uscita nelle sale di film o imporre tagli o modifiche a determinate scene.

Nonostante il passo in avanti nel mondo cinematografico la censura in Italia può ancora essere applicata a tutti i mezzi di informazione e di stampa. Questo ha portato l'Italia ad essere classificata al 73° posto per libertà di stampa nel 2015, mentre nel 2021 sembra essere all'ultimo posto tra le nazioni Europee.

Grandi tagli censori da parte dell'Italia sui prodotti cinematografici giapponesi riguardano gli adattamenti degli *anime*. I primi cartoni animati di origine giapponese ad essere trasmessi in Italia furono *Lady Oscar* e *Georgie* che all'inizio non vennero censurate sulle emittenti private ma solo su quelle pubbliche. I principali motivi per cui questo tipo di prodotti venivano censurati era l'idea che fossero da destinare solo ad un pubblico formato da bambini in età scolare e che quindi dovevano rispettare specifici canoni di linguaggio e di contenuto. Visione completamente diversa dal Giappone che produceva e continua a produrre *anime* per un pubblico più eterogeneo e di tutte le età.

La censura sugli anime riguarda diversi ambiti. Per esempio in molti anime giapponesi destinati ad un pubblico con età superiore ai 14 anni non è raro trovare scene che potrebbero essere considerate erotiche. Non è comune trovare scene di sesso

esplicito (sarebbero censurate anche in Giappone) ma è frequente trovare scene di nudo parziale o integrale. Queste scene sono solitamente tagliate. Le scene di nudo maschile sono invece lasciate anche perché già nell'originale sono presenti scene limitate al nudo del posteriore, anche se per i bambini si possono trovare scene di nudo integrale. Esempi di censura in questo senso si trovano in alcuni episodi di *Occhi di gatto* (Kyattsu ai, in Italia dal 1985), *Georgie* (Lady Georgie, 1982) e *Dragon Ball*.

Oggetto di censura sono anche le scene di violenza o quelle in cui i personaggi muoiono o si feriscono vistosamente: in *One Piece* (ワンピース, Wan Pisu, 1999) viene cambiato il colore del sangue rendendolo più scuro mentre in *Naruto* (ナルト, Naruto, 2002) le scene particolarmente violente venivano rese con l'effetto negativo per sovvertirne i colori. A partire dalla seconda metà degli anni novanta, per i cartoni trasmessi dalla rete televisiva Mediaset, vennero sostituite in fase di doppiaggio parole come morte, cadavere, uccidere, ammazzare, morire con termini più blandi come eliminare, sparire, perdere/togliere la vita ecc.

Non solo scene di violenza e di sesso, la censura veniva applicata anche all'età dei personaggi cambiandone di conseguenza anche il livello scolastico. Questo era dovuto principalmente al fatto che i personaggi stessi nel corso della storia intraprendevano relazioni sentimentali e amorose con altre persone o addirittura affrontavano situazioni più mature per la loro età effettiva. Esempio di questo genere di "miglioramento" fu *I cavalieri dello Zodiaco* (聖闘士星矢, Seinto Seiya, 1986) dove i personaggi avevano un'età compresa tra i 13 e i 15 anni, mentre nell'adattamento italiano questa sale a 18. In *Rossana* (こどものおもちや, Kodomo no omocha, 1996) non bastò cambiare solo l'età del personaggio, la Mediaset pretese che venisse anche declassificata a semplice amicizia la sua storia d'amore con Rei, Robbie in Italia, ragazzo molto più grande di lei.

Nei cambi censori c'è anche l'abitudine di italianizzare o reinventare completamente i nomi di alcuni personaggi, l'esempio maggiore che si può osservare è quello di *Ufo Robot Goldrake* dove gli adattatori francesi ritennero necessario sostituire i nomi giapponesi con altri inventati e ispirati alle stelle. Gli adattatori italiani conservarono il cambio operato dai francesi. Il cambio di nome lo troviamo anche in

Kiss Me Licia (愛してナイト, Aishite Naito, 1983) dove i protagonisti che in originale si chiamano Yakko e Go vengono rinominati rispettivamente Licia e Mirko nella versione italiana oppure in *Mew Mew – Amiche Vincenti* (Tokyo Mew Mew, 2002) dove il nome della protagonista viene cambiato da Ichigo (fragola) nel suo corrispettivo anglofono: Strawberry. La scelta di sostituire i nomi giapponesi venne considerata una “semplificazione culturale” che invece di proteggere i bambini li isolava in un mondo dove era bandita qualsiasi tipo di diversità, un mondo che nella realtà non esisteva.

Negli anni ottanta era abitudine anche quella di aggiungere dialoghi completamente inventati che nell’originale non esistevano. Nella versione originale di *Lady Oscar* (ベルサイユのばら, Versailles no bara, 1979), Rosalie decide di prostituirsi a Oscar per trovare i soldi e salvare la mamma malata, nella versione italiana invece Rosalie chiede direttamente i soldi.

Se da una parte si aggiungeva dall’altra si toglieva, difatti ogni riferimento al Giappone, che fossero bandiere, scritte o carte geografiche, venivano tagliati. In alcuni casi anche se la storia si svolgeva a Tokyo, il nome della città veniva sostituito con un altro di pura fantasia, venivano così tagliate o ridoppiate tutte le scene in cui spuntasse la parola “Giappone” o “giapponese”. Rappresenta anche questo un esempio di “semplificazione culturale” e spesso, insieme alle altre censure, pregiudicava la trama e la conseguente comprensione.

Fortunatamente a partire dai primi anni duemila queste censure sono state quasi del tutto abolite cercando di rimanere il più fedeli possibili alle versioni originali. L’unica rete che ancora continua ad applicare suddette censure, anche se in maniera molto meno pesante è la rete di proprietà della Mediaset, Italia 1.

2.4 L’arte imperfetta del doppiaggio e la figura del dialoghista

Il doppiaggio nasce ufficialmente nel 1930, quando Jakob Karol voleva presentare un film americano ai francesi senza aspettare però che lo stesso venisse ri-

girato in francese⁴⁸. Alcuni esperimenti erano già stati fatti negli anni precedenti da Edwin Hopkins – o Edwin Koplins – e dal tedesco Oskar Messter che nel 1929 aveva ottenuto il brevetto n. 593277 proprio per un sistema simile alle intenzioni del doppiaggio di Karol. In Italia il doppiaggio fu affidato a Louis Loeffler, regista americano sposato con un'italiana. Il primo film completamente doppiato in italiano fu *Maritati a Hollywood* (*Married in Hollywood*, 1929) di David Butler e Marcel Silver.

Nonostante le pressioni di Benito Mussolini sul doppiaggio, il sistema iniziò a prendere piede quando ci si accorse che il ri-girato americano risultava approssimativo e tendeva a dialetti che avrebbero capito solo poche persone rispetto al gran numero di spettatori italiani. Con il Decreto Legge del 5 ottobre del 1933 diventò obbligatorio doppiare i film sul territorio nazionale ed era vietata la proiezione nelle sale del Regno Italiano delle pellicole cinematografiche il cui adattamento in lingua italiana era stato eseguito all'estero.

Negli anni seguenti il doppiaggio, ma soprattutto l'italiano usato per doppiare, subisce frequenti trasformazioni passando da un italiano teatrale e aulico alla riscoperta dei dialetti che forniscono quella marcia in più nella definizione dello spessore, delle caratteristiche etniche, sociali e addirittura psicologiche dei personaggi. Esempi in questo senso sono *La fortezza nascosta* (*Katushi Toride no san-akunin*, 1960) di Akira Kurosawa e *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) di Francis Ford Coppola.

Negli ultimi anni, grazie anche ad un numero maggiore di persone che parla almeno un'altra lingua oltre alla propria d'origine⁴⁹, il doppiaggio è tornato ad essere argomento di discussione. Il centro di queste discussioni è probabilmente quanto accurata sia la traduzione – detta traduzione audiovisiva – che viene fatta per il doppiaggio. Si basa soprattutto su cosa si perde e su cosa invece se ne guadagna da

⁴⁸ Fino ad allora i film americani venivano girati in altre lingue direttamente dagli attori che recitavano in inglese, ottenendo però risultati grotteschi e a volte non pienamente comprensibili dal pubblico a cui erano destinati.

⁴⁹ Il 52,7% dei cittadini europei parla almeno una lingua straniera. La prima lingua straniera in Europa è l'inglese con il 32,6%, segue il francese con 9,5%; il tedesco con 4,2% e lo spagnolo con 1,5% (dati della ricerca *Gli europei e le lingue: indagine speciale di Eurobarometro* della Commissione Europea DG Istruzione e Cultura).

un bel doppiaggio e se non sia meglio semplicemente sottotitolare tutti quei prodotti che vengono importati per la maggior parte dai paesi anglofoni.

-Ma come puoi preferire il doppiaggio? È stupido! Non ti godi le sfumature degli interpreti originali!

-Se è per questo non mi godo neanche i sottotitoli. Almeno guardo la scena.

-Bè ma se sei un purista guardi senza i sottotitoli. Io l'inglese lo capisco benissimo...

-E se guardi un film in francese? Cinese? Coreano?

-Vabbè ma che c'entra...⁵⁰

Quante volte si è sentita o si è preso parte ad una conversazione del genere?

La primissima accusa che si fa al doppiaggio è quella infatti di non rendere al meglio le sfumature dell'originale, che però verrebbero comunque perse nella lettura dei sottotitoli, che tolgono l'attenzione dalla scena, a meno che non si conoscesse la lingua d'origine almeno per il 90%. In più, il discorso del purista vale solamente per prodotti girati in inglese, lingua che viene parlata e studiata quasi in tutto il mondo, ma per i prodotti che vengono da paesi come il Giappone o la Russia? Chi potrebbe godere di questi film in lingua originale afferrandone tutti i livelli comunicativi e non faticando a stare dietro ad eventuali sottotitoli (che sì, perdono veramente molte sfumature del recitato originale) sarebbero solo i madrelingua immigrati nel nostro paese o chi ha studiato per anni quella determinata lingua e abbia raggiunto un livello più che accettabile, ritornando così alla conoscenza della lingua d'origine del film per almeno il 90%. A questo punto quale sarebbe la soluzione se non il doppiaggio? Forse bisognerebbe semplicemente ignorare grandi prodotti del cinema oltremare solo perché rientrano nella capacità di essere capiti in originale da una nicchia ristretta di persone che comunque non coprirebbe i costi di investimento in una determinata opera. Il cinema tornerebbe a essere un prodotto esclusivamente nazionale.

Altra accusa che viene mossa contro il doppiaggio è quello di essere il motivo per cui in Italia non si parla l'inglese. Se tutti i film sono doppiati, di inglese non arriva

⁵⁰ È meglio il doppiaggio o la lingua originale? di L'Auto Che Era, #CINEFACTS, 15/10/2018

effettivamente niente e l'italiano medio non sente la necessità di doversi sforzare a studiare la lingua... tanto c'è il doppiaggio!

Niente di più falso, l'inglese in Italia viene studiato per la bellezza di 15 anni, anno più anno meno. In più, la cultura anglo-americana è così diffusa in ogni aspetto della vita di ognuno – musica, pubblicità, social media – che basterebbe il minimo sforzo per impararne la lingua lasciando quindi ai film il semplice compito per cui sono stati creati in origine: intrattenere la gente.

C'è anche da dire però che per colpa di una globalizzazione sconsiderata e del conseguente bisogno di tradurre e doppiare qualsiasi cosa venga dall'estero, che per ogni buon doppiaggio diretto da professionisti del mestiere, se ne trovano altri dieci dalla qualità medio-bassa, tradotti e in pochissimi casi poi doppiati, da persone non qualificate. Conseguenza questa anche del fatto che con la nascita di nuove piattaforme di streaming i prodotti cinematografici sembrano non essere mai abbastanza facendo sì che il tempo che hanno i *dialoghisti*, gli attori-doppiatori professionisti e i direttori del doppiaggio a disposizione venga ridotto al minimo risultando così in un lavoro fatto male e in maniera approssimativa.

Qui si entra nel merito dei limiti del doppiaggio, a volte le traduzioni sono poco efficaci e cono una battuta o un gioco di parole tradotte o adattate male si alza un sopracciglio e si pensa "...qualcosa non torna"⁵¹. Nonostante a detta di moltissimi il doppiaggio italiano è il migliore al mondo anche questo non è perfetto e di errori se ne trovano tanti sia quando si adatta dall'inglese ma soprattutto quando lo si fa da lingue ancora poco conosciute tipo il giapponese.

Basti pensare alla "*Werecar*" di Futurama – che fa riferimento a *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981) di John Landis e a *Christine – la macchina infernale* (1983) di John Carpenter – che in italiano viene tradotta come "*L'auto che era*" quando quel *were* di *Werecar* non faceva riferimento a "were" passato del verbo inglese "to be" ma bensì al "were" di "*werewolf*" e quindi mannaro. Altro esempio di traduzione errata è quando Timmy, uno dei bambini presenti in *Jurassic Park* di Steven Spielberg, dopo che un branchiosauro starnutisce addosso ad un altro personaggio, in

⁵¹ *L'auto che era e gli errori del doppiaggio*, di L'Auto Che Era, #CINEFACTS, 8/10/2018

inglese esclama “*God bless you*” che in italiano viene reso come “Che dio ti benedica” invece di un più comunissimo “*Salute*”.

A questo punto entra in gioco la professione del *dialoghista* e della sua professionalità. Il doppiaggio non esisterebbe senza il lavoro del dialoghista che quindi diventa una figura molto importante. Mentre nella sottotitolazione i dialoghi possono essere tradotti da chiunque lo faccia di mestiere, sempre però con la supervisione di un professionista, nel doppiaggio questo non può succedere.

Il dialoghista non ha solo il compito di occuparsi della trasposizione linguistica perché deve tenere conto del prodotto cinematografico nel suo intero. Una pellicola è formata oltre che dai dialoghi anche da immagini, suoni e rumori e il dialoghista deve essere capace di rendere ogni singolo elemento in modo da non lasciare un senso di estraniamento nello spettatore che andrà a vedere il film. Per esempio un buon dialoghista non potrà mai adattare i dialoghi nella lingua d’arrivo e lasciare un brusio televisivo che fa da sfondo nella lingua di partenza. Il professionista in questione deve quindi saper cogliere i diversi livelli comunicativi del film: da quello tra i diversi personaggi, alla piccola pubblicità presente che potrebbe essere fondamentale nel capirne il senso, fino al livello comunicativo che l’intero prodotto offre allo spettatore.

Si evince quindi che il dialoghista debba possedere ottime capacità linguistiche, nel senso che deve conoscere molto bene sia la lingua d’arrivo ma soprattutto quella di partenza in modo da sapere cosa poi andrà ad adattare e di conseguenza ottime capacità di traduzione e/o adattamento che gli permetteranno di rispettare la qualità del prodotto di partenza, questo anche se si servisse di un’altra persona per la traduzione.

Il dialoghista deve essere capace di definire i personaggi attraverso il loro parlare e deve anche essere capace di ricreare la musicalità di ogni gesto, sguardo e parola senza allontanarsi troppo dall’originale e sconvolgere così il prodotto di partenza rendendolo un prodotto completamente diverso. Deve quindi riuscire a far provare le stesse emozioni al pubblico d’arrivo come il film in lingua originale fa con il pubblico di partenza. Far ridere quando si ride, piangere quando si piange e così via.

Nel tradurre le battute l’adattatore o dialoghista dovrà quindi tener conto del tessuto narrativo e del senso dell’intera sceneggiatura, portando così ad una traduzione

dei dialoghi non proprio diretta (o letterale) della lingua di partenza. Deve tenere conto soprattutto del personaggio che parla e del perché parla in un certo mondo, ricordando che questo personaggio, a differenza di uno letterario, ha un volto, un corpo e un atteggiamento ben definiti scegliendo quindi la giusta composizione linguistica nella lingua d'arrivo che mantenga l'effetto che il personaggio ha sul pubblico d'origine.

Ciò che rende il lavoro di questa figura molto difficile è anche il fattore recitativo: le battute che deve tradurre sono già state recitate, il dialoghista quindi dovrà tener conto anche della lunghezza della battuta, dell'espressione dell'attore e di ogni suo piccolo movimento, che potrebbero rivelare o condizionare lo scopo comunicativo di una determinata scena o dell'intero film.

Come si è mostrato il doppiaggio ha dei limiti e di conseguenza anche il dialoghista. La scarsa conoscenza della lingua d'origine e le scelte di adattamento sconsiderate, unite ai tempi stretti di lavoro fanno sì che molti prodotti deludano le aspettative delle persone o che siano inascoltabili tanto che negli anni ottanta nacque addirittura il *doppiaggese*, caratterizzato da evidenti errori grammaticali, traduzioni errate dall'inglese all'italiano e un uso spropositato del congiuntivo.

Dei limiti di questa figura professionale si parlerà nel prossimo capitolo.

3. ERRORI E LIMITI NEGLI ADATTAMENTI ITALIANI

3.1 Traduzione letterale e terminologia aulica: il caso Gualtiero Cannarsi

Nei capitoli precedenti è stato analizzato il fenomeno del cinema giapponese e come, tra le molte censure, è arrivato in Italia. Si è mostrato quanto siano importanti le capacità linguistiche di chi si occupa di adattare i dialoghi che compongono l'intera opera cinematografica e di quanto un dialoghista non possa fare solo affidamento su quelle, dato che nel suo lavoro deve tener conto di moltissimi altri fattori.

Chi conosce e ama il cinema giapponese non può non amarne anche la parte più *animata* e come scritto nel primo capitolo, non può non conoscere i grandi capolavori dello Studio Ghibli e di Hayao Miyazaki. Nonostante in Italia gli anime siano arrivati nel tempo e arrivino tutt'ora grazie a traduzioni prese da altre lingue⁵² e anche grazie al fenomeno del *fansubbing*⁵³ per i prodotti legati allo Studio Ghibli questo non è così. Sembra infatti che solo questo studio abbia un "traduttore" ufficiale, riconosciuto anche dalla pagina dello stesso Studio, il cui nome è Gualtiero Cannarsi che lavora adattando direttamente dal giapponese.

Classe 1976, Cannarsi si diploma nel 1995 e inizia da subito a lavorare come traduttore, dialoghista, direttore e supervisore del doppiaggio da libero professionista in collaborazione con molte aziende tra cui la Granata Press (1995) la Dynamic Italia (fino al 2002) e la Shing Vision/Fool Frame (fino al 2008). Sarà però con lo studio Gainax che realizzerà alcuni dei suoi lavori più importanti: *Neon Genesis Evangelion*, *FLCL* e *Abenobashi – il quartiere commerciale di magia*.

⁵² Spesso negli anni passati la traduzione degli anime veniva fatta basandosi sui dialoghi tradotti da altri paesi (es. Regno Unito, Stati Uniti d'America) e non partendo direttamente dai dialoghi in giapponese. Questa pratica è ancora molto diffusa.

⁵³ Termine che deriva dall'unione della parola *fan* (appassionato) e *sub* (sottotitolare). Indica la traduzione amatoriale non autorizzata dei dialoghi in una lingua diversa da quella originale e la sincronizzazione dei relativi sottotitoli al video e all'audio di un'opera audiovisiva di solito non commercializzata nella lingua in cui si traduce

Nel 2001 la Buena Vista Italia, principale distributore dei film Ghibli nei primi anni, affida a Cannarsi la traduzione dei film dello Studio, tuttavia solo due dei sei adattamenti che gli sono stati affidati sono stati effettivamente pubblicati.

Nel 2005 inizia a lavorare con Lucky Red sui dialoghi de *Il Castello Errante di Howl* come responsabile artistico curandone il doppiaggio e l'adattamento, posizione che gli verrà confermata nel 2008. A partire da quel momento gli viene affidata la direzione di tutta la filmografia dello Studio Ghibli.

Nel 2018 viene contattato dalla società di doppiaggio VSI che gli chiede di lavorare ad un nuovo adattamento di Neon Genesis Evangelion che sarà lanciato poi sulla piattaforma streaming Netflix, ma che verrà ritirato dopo solo pochi giorni per il malcontento degli spettatori.

Nel 2019 la Yamato Video affida a Cannarsi i dialoghi di *Shinko e la magia millenaria*. Anche qui gli spettatori hanno delle rimostranze tanto che la società produttrice blocca i commenti sia sul trailer dell'anime sia sulla sua pagina ufficiale Facebook e ritratta dicendo che in realtà i dialoghi sono stati affidati allo Studio Gamilus, che però non esiste.

Probabilmente il *caso Cannarsi* è scoppiato principalmente con il nuovo adattamento di Neon Genesis Evangelion. Se fino ad oggi si era passati un po' sopra alla discutibile qualità degli adattamenti operati da Gualtiero Cannarsi, quest'ultima versione di un anime che per i più ha fatto scuola ai successivi, ha scatenato nella gente un senso di ingiustizia. Internet ha dato, al sempre più crescente numero di persone interessate a studiare lingue come il giapponese, l'opportunità di dire la propria. Quello di cui nei vari blog, video di Youtube o pagine Facebook vengono di solito incolpati i lavori di Gualtiero Cannarsi è l'uso di un vocabolario aulico, eccessivo nel caso degli anime dello Studio Ghibli dove i protagonisti sono quasi sempre bambini o adolescenti ma anche una traduzione troppo letterale dal giapponese. C'è chi infatti lo accusa di non fare il lavoro tipico di un dialoghista-adattatore, ovvero quello di adattare attraverso uno script cinematografico una cultura X ad un'altra cultura Y senza però cambiare l'opera.

Gli adattamenti di Cannarsi sembrano il risultato della traduzione di uno script messo su un Google Traduttore dei primi anni duemila e data per buona senza passarla

in revisione. È vero che ormai ci sono infiniti CAT TOOLS utili per velocizzare le traduzioni e che diano una buona, anche se non perfetta, resa nella lingua d'arrivo, ma è anche vero che sembra che Cannarsi non sappia della loro esistenza.

Sulle sue capacità linguistiche però Cannarsi è sempre stato sincero: lui il giapponese non lo sa. Sembra infatti che nel suo lavoro si affidi a traduttori esterni.

Questo fa sorgere molti altri dubbi: se la resa dei suoi adattamenti è quella che è, di chi è la colpa? Del traduttore che non è del mestiere e traduce letteralmente? O di Cannarsi che prende per buona la traduzione perché non ha capacità di criticarla in quanto non sa la lingua? O ancora, forse la traduzione è fatta bene, ma per sua convinzione Cannarsi ha comunque deciso di trasformarla in quella che poi arriva al pubblico?

Tra le tre la più probabile è la terza. Di quanto i suoi adattamenti lascino un senso eccessivo di estraniamento negli spettatori, Cannarsi sembra saperlo molto bene, è stato forse uno dei primi dialoghetti-adattatori a cui sono stati dedicati decine di blog per criticarlo. È una sua scelta stilistica infatti, quella di adattare in modo che ciò che arriva sullo schermo faccia capire alla gente che il film è straniero, che viene da un'altra cultura per di più molto lontana dalla nostra, che il modo di parlare di un giapponese non sarà mai uguale a quello di un italiano. In questo modo Cannarsi pensa di star facendo un lavoro unico di traduzione, un lavoro che rende nel modo più fedele possibile questa differenza linguistica e culturale che c'è tra i due paesi. Ad un adattamento che rende il film più familiare allo spettatore straniero, Cannarsi ha dichiarato di preferire quel senso di estraniamento che invece lasciano i suoi adattamenti. Secondo Cannarsi uno spettatore cinematografico deve essere conscio di stare guardando un film straniero.

A proposito di questo, lo stesso, ha dichiarato che: «...*non sono il fine di questa operazione (traduzione) ma sono il mezzo. Non potrei sporcare quello che cerco di fare con degli interessi personalistici e narcisistici, questo per me non sarebbe accettabile da un punto di vista deontologico...*»⁵⁴. Quello a cui probabilmente si riferisce Cannarsi è proprio il centro del lavoro dell'adattatore ma anche del traduttore stesso, in una traduzione letteraria da una lingua all'altra si perde sempre qualcosa

⁵⁴ Chiacchiere con Gualtiero Cannarsi su Evangelion per Netflix., youtube: canalediplatone, intervista a Gualtiero Cannarsi live per AnimeClick, 27/06/2019

perché traducendo *non si dice mai la stessa cosa*, è qui che entrano in gioco le capacità personali del traduttore che deve quindi “giocare” sul senso di ciò che è scritto in originale e decidere su quale livello di *negoziazione* puntare. Questo compito in un film è responsabilità principale di un adattatore.

Quello che dovrebbe fare Cannarsi, come qualsiasi persona si prefiggesse di fare questo lavoro, è di rendere più familiare allo spettatore d’arrivo quello che appunto è stato concepito da una cultura diversa, trasportando i dialoghi nella lingua d’arrivo e adattando tutte quelle differenze proprie della cultura di partenza rendendole più facili da capire, soprattutto se queste differenze riguardano un paese che è diametralmente opposto al nostro. Questo rende il suo lavoro più difficile di altri adattatori che lavorano con lingue e culture simili a quella italiana? Sì e no.

Sì perché ovviamente ci vuole molto più lavoro rispetto ad un film da adattare partendo dallo spagnolo o dal francese e i tempi ristretti che in Italia vengono dati agli adattatori di cartoni (in media 3 giorni) non aiuta, ma no perché non è impossibile. Cannarsi non è il primo e non sarà neanche l’ultimo adattatore dal giapponese all’italiano, altri prima di lui si sono scontrati con questa cultura e i loro risultati sono stati più che accettabili.

I lavori di Cannarsi sono un esempio lampante del *principio di reversibilità*⁵⁵ discusso da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa*⁵⁶. Se infatti si mettesse un pezzo qualsiasi di un suo adattamento su un qualunque traduttore automatico verso la lingua d’origine, probabilmente si otterrebbe nel suo intero ciò che effettivamente è scritto nel copione concepito dall’autore. Il problema principale però è che per rispettare suddetto principio si perde il senso reale della frase o dell’intero film. La scelta di Cannarsi di seguire questo metodo fa sì che se i suoi adattamenti fossero un libro, ogni pagina di quest’ultimo sarebbe piena di note a piè di pagina, perché più che adattare il senso di un testo si sarebbe preferito lasciarne tutte quelle differenze non direttamente capibili dal lettore d’arrivo e spiegarle in sede diversa da quella dedicata al testo. Questo però, se anche fosse parzialmente accettabile in una traduzione letteraria e

⁵⁵ Principio secondo il quale una traduzione, tradotta nuovamente con lo stesso mezzo dia la stessa identica sintassi grammaticale e di conseguenza lo stesso senso.

⁵⁶ *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*, Umberto Eco, Bompiani, 2003

nonostante il dissenso dello stesso Umberto Eco⁵⁷, in un film non è per niente accettabile perché nella sua riproduzione le note a piè di pagina non esistono e l'estraneazione dello spettatore è assicurata.

L'esempio più concreto che spieghi questo metodo di lavoro è forse l'adattamento di Gualtiero Cannarsi de *La Principessa Mononoke*. Nello specifico ci si riferisce alla divinità presente nell'anime nominata *Kamikemono* nell'originale che viene tradotta in italiano con "Il Dio Bestia". La traduzione regge solo se si seguisse effettivamente il principio di reversibilità, "il Dio Bestia" è la traduzione letterale del giapponese *kamikemono*, nel film questa figura ha effettivamente delle sembianze di bestia che si rifà alle credenze religiose del popolo giapponese⁵⁸, il problema sorge quando viene adattato appunto in italiano dove la maggior parte del popolo è cristiano cattolico e dove questa traduzione viene nel 99% dei casi vista come un'offesa se non addirittura una bestemmia. Un adulto che sa il giapponese e che guarda l'anime sarebbe sicuramente capace di capire la scelta del traduttore-adattatore, ma visto che prodotti cinematografici di questo genere in Italia non sono destinati solo a cinefili esperti di lingua o ai giapponesi ma sono bensì destinati per lo più ai bambini e alla massa, la traduzione diventa un problema. Entrambi non hanno i mezzi per capire come ci si è arrivati a questa traduzione con l'unica differenza che mentre l'adulto capisce che non può essere utilizzato nella vita di tutti i giorni, un bambino no. La soluzione ancora una volta dovrebbe essere una nota a piè di pagina che spieghi la correlazione che ha questo dio dalle forme bestiali con la religione giapponese, ma visto che, come si è già detto, in un film non esiste niente del genere l'unica altra alternativa sarebbe quella di lavorare sulla traduzione stessa. A proposito Gualtiero Cannarsi ha dichiarato che la sua scelta non può essere presa come un'offesa perché nella traduzione lui ha aggiunto l'articolo "il" che cambierebbe il senso dell'intera traduzione.

Per mantenere quindi la reversibilità e le palesi differenze culturali Cannarsi pecca di orgoglio nel rifiutarsi di seguire le regole del suo mestiere. Lui ha detto di non

⁵⁷ Eco definisce la nota a piè di pagina come l'*ultima ratio* a disposizione di un traduttore specificando come questo mezzo rappresenti la sconfitta del traduttore stesso. Specifica però che questa venga usata solo nel caso fosse del tutto impossibile una traduzione del testo originale. (*Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*, p.95)

⁵⁸ In Giappone le religioni ufficiali sono Shintoismo e Buddismo

voler essere il fine di una traduzione, ma i suoi lavori sono così riconoscibili che piuttosto sembra esserne l'intero creatore. L'uso della traduzione letterale quindi, si è visto, fa storcere il naso agli spettatori (non solo per motivi religiosi), ciò che però rende ancora più unici i suoi lavori è che alle traduzioni letterali vengono affiancati termini aulici che non hanno senso di esistere in questi determinati prodotti⁵⁹ o termini completamente inventati. Un esempio in questo senso lo troviamo in *Si sente il mare* (Umi ga kikoeru, 1993) dove nella scena in cui uno dei due protagonisti maschili sta aspettando il treno si sente l'annunciatore dire: «...sul binario quattro giungerà un treno in risalita, poiché è pericoloso vogliate arretrare sin dietro la linea gialla». Tralasciando quel "treno in risalita", quello che rende la frase difficile da capire è quel **sin**, abbreviazione di sino, che da definizione è «Variante di fino, ma meno comune e in genere di tono più elevato»⁶⁰, una preposizione quindi poco usata da adolescenti come i protagonisti del film ma anche da un qualsiasi annuncio del XXI secolo. La scelta di questo termine in realtà non è del tutto sbagliata: il problema è appunto il contesto e il fatto che la frase venga detta da un annunciatore, quindi non si sente molto chiaramente e per anni ha portato in errore tutti gli spettatori.

Di adattamenti scorretti, non si può parlare di traduzione in quanto non si conoscono i veri traduttori, i lavori di Cannarsi ne sono pieni come quando sempre in *La Principessa Mononoke* sentiamo la protagonista dire «Che odore orribile, mi si strappa il naso» o ancora in *Pom Poko* (Heisei tanuki gassen Pon Poko, 1994) dove si sente «...ma no vede, è che staremmo aspettando un po' qualcuno», e giustificarli con la tempistica ristretta che lui ha a disposizione per adattare non rende giustizia a quelli che sono grandi capolavori.

I risultati dei lavori di Cannarsi sono solo il frutto delle sue scelte stilistiche, delle sue competenze linguistiche nulle e della sua poca professionalità. Cannarsi ha inventato un nuovissimo modo di tradurre e conseguentemente di adattare un qualsiasi testo straniero. Secondo molti traduttori questo metodo sarebbe "troppo facile" da usare, è troppo facile tradurre letteralmente e manda all'aria tutti i loro sforzi fatti in

⁵⁹ Il giapponese comprende moltissimi livelli di rispetto nel parlato che vengono usati a seconda della condizione sociale di chi parla e di chi ascolta. Nei film dello Studio Ghibli questi livelli vengono rilegati ai più bassi o al parlato standard vista l'età dei protagonisti delle pellicole.

⁶⁰ Definizione del vocabolario online Treccani

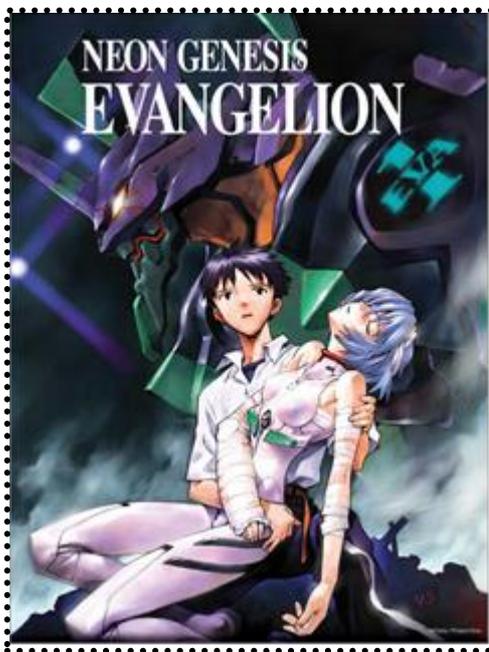
materia in quanto una traduzione del genere porta con sé il rischio di allontanare le persone dal mondo del doppiaggio e in generale dalla traduzione.

Se questo è il meglio che possiamo avere, allora non vale la pena né tradurre né doppiare, molto meglio imparare la lingua straniera di interesse e vedersi i film o leggersi i libri in lingua originale. Il problema però è che così facendo si rischierebbe di chiudersi nuovamente verso tutto ciò che è diverso dalla quotidianità a cui si è abituati. L'uso di strutture grammaticali non proprie della lingua d'arrivo e di linguaggi non contemporanei crea un muro tra l'opera e lo spettatore. Di questo forse Cannarsi non ne è consapevole e in caso lo fosse sarebbe stupido a non tenerne conto.

Il suo lavoro, come quello dei suoi colleghi, è molto importante nel far scoprire alla gente nuove culture, nuove lingue, nuovi paesaggi... non c'è niente come un buon film doppiato o un libro tradotto che possa buttare le basi di una globalizzazione responsabile.

3.2 Analisi dei lavori di Gualtiero Cannarsi

3.2.1 Neon Genesis Evangelion: la crisi di Netflix



Neon Genesis Evangelion (新世紀エヴァンゲリオン, Shin seiki Evangerion) è una serie televisiva del 1995 composta da ventisei episodi, prodotta dallo studio Gainax, sceneggiata e diretta da Hideaki Anno. L'opera, caratterizzata dalla presenza di numerosi riferimenti religiosi *cabalistici, ebraici e biblici*, è considerata uno degli anime più acclamati e influenti di tutti i tempi.

La serie segue le avventure di *Shinji Ikari* un ragazzo che viene reclutato dall'agenzia speciale NERV per pilotare un robot (noto come Eva) e combattere in un mondo post apocalittico.

In Giappone l'anime andò in onda per la prima volta dal 4 al 27 ottobre 1995 e in Italia arriva grazie alla Dynamic Italia. Il doppiaggio venne eseguito presso la Cooperativa Eddy Cortese sotto la direzione di Fabrizio Mazzotta e Paolo Cortese. Per la prima volta viene inserita anche la figura del “direttore artistico di produzione” che viene affidata a Gualtiero Cannarsi.

Nel 2018 Netflix annuncia che ha acquisito i diritti per lo streaming della serie e dei due film conclusivi del 1997. Per la pubblicazione sulla piattaforma streaming sia la serie che i film sono stati doppiati nuovamente in molte lingue tra cui in italiano. Della nuova versione se ne occupa la VSI di Roma che affida dialoghi e direzione del doppiaggio ancora a Gualtiero Cannarsi e Fabrizio Mazzotta, che avevano già lavorato insieme alla versione del 1995 mentre il cast di doppiatori viene rinnovato del tutto. I problemi di questo nuovo doppiaggio si presentano quasi subito: sembra infatti che il linguaggio «*involuta e complicato*» della nuova traduzione abbia fatto saltare i turni di doppiaggio creando problemi in sala tanto che i doppiatori minacciarono di dimettersi. Nonostante ciò il lavoro va avanti e la traccia audio viene pubblicata su Netflix anche se la critica però costringe la stessa piattaforma a ritirarla il 28 giugno del 2019, dopo solo sette giorni dalla pubblicazione. Le motivazioni principali furono alcune scelte traduttive e la sintassi delle frasi giudicate ampollose e poco comprensibili.

Le critiche furono così tante che si decise di dare un nome al fenomeno: “*Evaflix*”.

Dopo il ritiro della traccia audio non si seppe quasi più niente fino a quando a gennaio 2020, l'ex direttore Fabrizio Mazzotta e i doppiatori rivelarono gli inizi della revisione designando però come nuovo direttore di doppiaggio e dialoghista Laura Cosenza (che si era già occupata dei dialoghi di *Scrubs* e *L'Alienista*) e Roberto Stocchi (*The Cleveland Show*). Il cast di doppiatori invece rimase lo stesso.

Cannarsi ha lavorato su entrambi gli adattamenti ma uno, quello del 1995, sembra aver avuto più successo dell'altro che è stato stroncato malamente dalla critica. La differenza tra i due è che probabilmente il contratto con cui la Dynamic Italia assunse Cannarsi era formulato meglio, avrebbe avuto più tempo e più regole da seguire per portare a termine l'intero lavoro, in più la sua idea di una traduzione

letterale e più aulica probabilmente nel 1995 ancora non si era del tutto formata. Quello che cambia con Netflix sono appunto i tempi più ristretti e il fatto che Cannarsi ormai si fosse creato la sua idea di traduzione insieme uno stile vero e proprio che aveva già attirato l'attenzione in precedenza. Il risultato fu inevitabilmente disastroso. Lo stesso Cannarsi decise di fare ammenda rivelando che da sempre, quindi anche nel doppiaggio del 1995, si era preso alcune libertà. Gli "apostoli" dell'originale erano diventati "angeli" e la "modalità bersek"⁶¹ era diventata "stato di furia". Nel doppiaggio per Netflix sono stati poi aggiunti anche quelli che sono i tratti tipici dei suoi adattamenti.

Nel nuovo doppiaggio questi termini sono stati opportunamente modificati e non solo, tutte le tracce di frasi incomprensibili sono state cancellate. La nuova direttrice del doppiaggio, Laura Cosenza, ha rivelato che questa "revisione" è stata la «*sua più grande fatica*». Smontare il lavoro di Cannarsi non è stato solo aggiustare la sintassi grammaticale ma bensì sostituire anche tutta quella terminologia impropria che aveva utilizzato. In questo senso l'empio migliore e che ha fatto più scandalo è stato il termine "recalcitranza", cancellare tutti i suffissi voluti dalla cultura giapponese e rimuovere anche tutto ciò che riportasse alle regole grammaticali proprie della lingua del Sol Levante.

Ad esempio, il pilota dell'unità Eva 02, nel vecchio adattamento veniva chiamata "Aska" quando il suo nome reale era "Asuka". Come Cannarsi sia arrivato a questo cambio lo si può trovare facilmente nelle regole di pronuncia giapponesi dove la "u" se preceduta da "s" diventa muta.

Molte altre però sono state le frasi che hanno contribuito a far alzare la voce agli amanti di questo particolare anime. In un scena troviamo Kaji, tutrice della protagonista Asuka dire a Shinji: «*Bè Shinji, io non posso far altro che stare qui ad innaffiare. Però, quanto a te, quanto a quello che non puoi fare che tu, per te qualcosa da poter fare dovrebbe esserci*». Una frase che parte bene in un certo senso, ma che finisce nel peggiore dei modi. Bisognerebbe rileggerla un paio di volte prima di capirla

⁶¹ Nell'anime *Neon Genesis Evangelion* questa modalità conosciuta anche come berseker è uno stato speciale non predicibile dell'attività di un'unità Eva, durante la quale l'unità si attiva nonostante l'assenza di alimentazione e si comporta come se avesse una personalità propria

anche se il problema però è sempre lo stesso: un film non si può rileggere e mettere in pausa e mandare indietro tre o quattro volte per riascoltare una singola frase perché pregiudicherebbe la voglia di qualsiasi persona di continuarne la visione. Soprattutto visto che questo non è un episodio isolato. Per ogni scena bisognerebbe mandare indietro e poi di nuovo avanti rendendo il tutto molto stancante.

Si è già accennato a quanto a Cannarsi piaccia anche inventare nuovi termini e proprio in questo anime ne troviamo molti. Un esempio è quando Misato Katsuragi, tutrice di Shinji dice: *«Ma prima di questo, un pochitto vorrei provare a fare qualcosa»*. Anche qui la grammatica italiana non viene rispettata, ma l'attenzione ricade principalmente su quel "pochitto" che come parola in italiano non esiste. Cannarsi infatti ha giocato con il giapponese e tanta fantasia. In giapponese "un po'" che si deduce dovrebbe essere la traduzione esatta al posto di "pochitto", si dice "chotto", nell'anime però Katsuragi dice "chocchi" che è la versione gergale tipica degli anni ottanta di "chotto". Probabilmente Cannarsi ha dato così tanta importanza a questa scelta da parte dell'autore di optare per una parola gergale più che per una parola del giapponese standard che si è sentito in dovere di restituirla però con una del tutto inventata.

Il confronto tra il nuovo e il vecchio adattamento è palese, sembra come se fosse stato fatto da due persone diverse. Probabilmente nel primo adattamento Cannarsi veramente si era servito di un traduttore esterno e aveva c'entrato di più quello che doveva essere il suo compito di adattatore mentre nel secondo ormai si era creato il suo mondo e non poteva non trasformare anche Evangelion seguendo quello stile. Qui le differenze tra i due adattamenti:

Adattamento 1995: *«Vedi, se adesso non tentassi tutto il possibile, vivrei con questo rimpianto per sempre»*

Adattamento 2019: *«Beh, se non facessi tutto quello che posso fare, ne avrei un brutto retrogusto, no?»*

Oltre alla scorrevolezza della seconda frase si può notare come nella nuova versione ci sia una ripetizione del verbo "fare" e l'uso della parola "retrogusto" che in questa occasione, ancora una volta, non ha senso di essere usata. "Retrogusto" fa

immaginare subito una scena legata al mangiare, chi dice la frase però non sta mangiando assolutamente niente.

Un altro esempio di come negli anni sia cambiata la visione di Cannarsi lo troviamo nella scoperta e nel conseguente uso eccessivo del periodo ipotetico e del condizionale, che rende tutto meno lineare:

Adattamento 1995: «*Si può sapere cosa diavolo ci fai tu qui?*»

Adattamento 2019: «*Ma come sarebbe che tu ti trovi qui?*»

Negli anni la frase perde senso nel nome di quello che per Cannarsi è una vera traduzione.

Non tutte le scelte di Cannarsi però sono state un totale fallimento. Il fatto è che a confronto delle altre sono veramente pochissime e hanno comunque portato alla saggia decisione di Netflix di cancellare questa versione. Probabilmente solo uno come Cannarsi poteva mandare in crisi il colosso dello streaming. Si vuole però chiudere il paragrafo con un'altra grande perla di cui ormai si hanno tracce solo nell'infinito mondo di internet «*ma non ti costringerò nessuno, pensa da te stesso, decidi da te stesso che cosa tu stesso adesso debba fare*»

3.2.2 Il Castello Errante di Howl

*«Tu, colui che catturò una stella cadente,
o'uomo senza animo, il tuo cuore è di mia proprietà.»*

Il Castello Errante di Howl (ハウルの動く城, Hauru no ugoku shiro) è un lungometraggio dello Studio Ghibli del 2004, scritto e diretto da Hayao Miyazaki. Il film, che prende ispirazione dal romanzo di Diana Wynne Jones del 1986, ha tutte le caratteristiche tipiche dei lavori di Miyazaki: c'è la magia, la protagonista è una ragazza forte e indipendente e il conflitto armato che non lascia mai nessuna storia del maestro. L'adattamento in italiano venne affidato a Gualtiero Cannarsi come primo lavoro per la nuova distributrice Lucky Red.



In Italia il film viene prima presentato alla 61° edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dove vince il Premio Osella per il miglior contributo tecnico e rilasciato nelle sale l'anno successivo.

Come ogni lavoro attribuito a Cannarsi anche qui troviamo molto di lui e poco del grande maestro Miyazaki. Il film c'è, i disegni sono suoi, la storia riscritta sulla base del romanzo del 1986 parla di Hayao Miyazaki, ma il linguaggio oltremodo riconoscibile annulla quasi totalmente tutto questo.

Il Catello Errante di Howl parla di una ragazzina di 18 anni di nome Sophie Hatter (forse la più grande tra le protagoniste dell'intero Studio) che lavora presso un negozio di cappelli. Quando va a trovare la sorella minore viene fermata ed importunata da due gendarmi che si trovano in città per la guerra imminente. A salvarla ci pensa lo stesso Howl, mago famoso per rubare i cuori delle ragazze pure come Sophie. La scena però è particolare perché rivela qualcosa di più già dall'inizio, quando Howl dice a Sophie «*Ah sei qui! Ti stavo cercando!*» che a primo impatto potrebbe essere la solita frase detta per salvare una povera fanciulla in difficoltà ma che si collega alla fine del film quando si scopre che Howl ha sempre saputo dell'esistenza di Sophie.

Purtroppo le attenzioni di Howl ne attirano anche altre sulla ragazza, quelle della Strega delle Lande, che rifiutata dal mago lo cerca in lungo e largo per il mondo magico e non per vendicarsi. Purtroppo non trova Howl ma Sophie e decide così, pensando che fosse il nuovo amore del mago, di trasformarla in una vecchia raggrinzita. Da qui inizia il viaggio di Sophie, proprio quel sortilegio sembra l'occasione della ragazza per scappare finalmente dalla sua vita piatta e costretta nelle vesti della brava ragazza forse anche un po' bruttina.

Nel suo viaggio Sophie incontra tanti amici e tante creature come lei vittima di sortilegi, finché non si imbatte nel *castello errante di Howl*. Probabilmente il mago non si ricorda di lei e nello stato in cui si trova è quasi impossibile cosicché in cambio di ospitalità si finge una donna delle pulizie.

Howl sa che quella vecchietta è Sophie ma decide comunque di stare al gioco e di aiutarla in un modo molto particolare a liberarsi di quel crudele sortilegio. Sophie d'altro canto deve scoprire il segreto di Howl e del suo castello e liberare il mago dalla

sua personale maledizione. I due inevitabilmente si innamorano e quindi il film acquista un posto di rilievo perché Sophie e Howl sono gli unici protagonisti dello studio a cui viene data la possibilità di amarsi veramente e non solo in modo platonico. In tutti gli altri, si sa, si sente che c'è amore ma non è mai ben definito perché lo stesso Miyazaki ha dichiarato di odiare come l'amore nei cartoni animati costringa sempre la donna a fare la parte della vittima da salvare. In *Il Castello Errante di Howl* però l'amore tra i due protagonisti non declassifica Sophie e non eleva Howl, che più che un mago potente a volte sembra un eterno Peter Pan che relega sé stesso a semplice fattucchiere.

Ora si passerà all'analisi di quelle frasi che nonostante il potenziale del film lo hanno comunque pregiudicato un po'.

Nelle primissime scene Sophie è impegnata a cucire cappelli mentre le sue colleghe si preparano per partecipare ai festeggiamenti in città. Mentre le ragazze parlano si sente una di loro dire «*Ehi ma avete sentito? Marta quella ragazza della città a sud, il cuore le è stato ghermito da Howl*», non è tanto il verbo *ghermire* il problema, quanto la posizione in cui è stato messo: la costruzione della frase sarebbe stata più diretta e avrebbe dato più senso al verbo se fosse stata attiva e non passiva, il cui risultato ad un primo ascolto sembra non del tutto giusto, nonostante non sia neanche del tutto sbagliato.

Nella scena dopo quando Sophie va a trovare la sorella minore Lettie, forse il personaggio che più parla in modo strano, dice: «*Sorellona, di sé stessi bisogna decidere da sé stessi*», qui troviamo l'ovvia ripetizione che Cannarsi sembra amare più di tutti, ovvero l'uso del "sé stessi". In originale Lettie dice «*自分のことは自分で決めなきゃダメよ*» (*jibun koto wa jibun-de kimenakya dame-yo*), non c'è traccia del "sorellona" scelto da Cannarsi. Si spiega però la scelta del "sé stessi": *自分* (*jibun*) ha significato di "sé stessi" "io" "me", il *こと* (*koto*) però e il *は* (*ha/wa*) che sottolinea il tema o anche soggetto della frase ne "sostantivizzano" il significato, in questo caso il "jibun" dovrebbe essere stato tradotto come "tu" per una traduzione migliore. Il resto della frase poi significa letteralmente «*Devi decidere da sola*», l'unico dilemma che poteva presentarsi a Cannarsi era se sottolineare il soggetto già sottinteso in italiano "TU" ma che comunque sarebbe sembrato un calco all'inglese «*You must decide what*

you really wanna be!». Avrebbe anche potuto giocare con il significato vero della frase se si fosse trovato troppo corto nei tempi di recitazione aggiungendo magari un “solo” e trasformando il “da sola” in “per te stessa” risultando in: «*Solo tu puoi decidere per te stessa*» senza usare un “sorellona” che non esiste e mantenendo il “sé stessa” tanto caro.

Una volta che Sophie entra nel castello, dopo aver scoperto l’esistenza di Calcifer, il piccolo demone che muove tutto, e dopo aver pattuito che quel castello così strano sarà la sua nuova casa, stanca morta si addormenta su una sedia davanti proprio a Calcifer che ha forma di fuoco. Il piccolo demone meravigliato dalla velocità con cui Sophie si addormenta nell’originale dice: «大丈夫かな» (Daijoubu ka na) che significa “Andrà tutto bene”. Probabilmente Calcifer si riferisce al patto che ha fatto con Sophie: quello di sciogliere la sua maledizione in cambio di vitto e alloggio che però lei sembra aver accettato in dormiveglia. Si è già mostrato come a Cannarsi piaccia tradurre letteralmente, l’unico caso, questo, in cui avrebbe dovuto farlo perché la traduzione diretta esiste, decide di non farlo optando per «*ma potrà andar bene?*» che come significato più o meno è lo stesso ma in questa versione lascia forse un interrogativo in più, cosa potrà andar bene? Nella prima versione Calcifer si auto convince che quella può essere un’ottima soluzione anche se non è molto convinto, nella seconda sembra più cercare conferma senza però avere nessuno a cui chiederla, visto che Sophie si è appena addormentata. Esempio questo come in *Neon Genesis Evangelion* dell’uso eccessivo del condizionale.

Le ripetizioni fanno da padrone in questo film, si trovano frasi come «*Dì alla donna delle pulizie di fare le pulizie con moderazione*» oppure «*di lavoro pare ce ne sarà un sacco*» e «*da insegnare pare ce ne sarà un sacco*» che vengono dette dallo stesso personaggio nel giro di 10 secondi. Ovviamente la traduzione è una traduzione letterale-cannarsiana. Anche qui non si è fatto nessuno sforzo in più per evitare la ripetizione che risulterebbe strana all’orecchio di uno spettatore italiano.

Per finire ci sono molti termini aulici o non comuni usati nonostante nella lingua originale non ci siano, per esempio *involarsi* usato per 行きなさい (ikinasai, trad.

andare)⁶² nel significato di fuggire, andare via o *bistrattare* usato per 苛める (ijimeru. Trad. maltrattare)⁶³ nel significato di trattare male, oltre le costruzioni tipiche del giapponese con il verbo principale alla fine «*la ragione per cui Howl non voleva venire, ebbene l'ho capita*» che in Italia riporta ad alcuni dialetti. Troviamo anche e soprattutto frasi piene di regionalismi e senza senso effettivo: «*Si tratta costì della dimora del mago, il maestro Pendragon?*» «*Senza fallo*». In italiano la frase ha significato di “senza dubbio”⁶⁴ che deriva dal verbo *fallare* nel senso di sbagliare, che si usa ancora oggi in determinate occasioni ma che trovava più uso nella letteratura antica essendo un termine che proviene dal tardo latino. Ancora una volta non si capisce il perché della scelta di un termine così aulico e che ne pregiudica il senso.

Nonostante questi evidenti “errori” il film su 1 ora e 54 minuti ne presenta pochi rispetto a *Neon Genesis Evangelion*, fatto praticamente nell’intero di questi errori, il doppiaggio e di conseguenza l’adattamento non sono del tutto da buttare e per fortuna, il film è così bello che anche se a volte danno fastidio ci si può passare sopra. La critica italiana infatti al tempo accolse molto bene il film, probabilmente perché essendo un cartone animato e parlando di magia e luoghi completamente inventati non ha disturbato troppo il linguaggio un po’ *fantasioso*. Certo però ce ne vuole di *fantasia* per capirne alcuni pezzi.

3.2.3 Una tomba per le lucciole



Una tomba per le lucciole è un film d’animazione del 1988, diretto da Isao Takahata, co-fondatore dello Studio Ghibli. Il film si ispira al racconto semi-autobiografico di Nosaka Akiyuki, scrittore e politico giapponese.

Il film viene presentato insieme a *Il mio vicino Totoro* di Miyazaki. Purtroppo però appare da subito

⁶² Definizione: *Jisho.org*, Japanese Dictionary

⁶³ Definizione: *Jisho.org*, Japanese Dictionary

⁶⁴ Definizione: vocabolario on line Treccani

inadatto ad un pubblico minore per la crudezza delle sue immagini, caratteristica che lo rende meno pubblicizzabile. Tuttavia il film viene apprezzato molto in patria tanto che nel 2005 ne viene estratto un live action con Inoue Mao e Matsushima Nanako. In Italia è l'unico film a non essere pubblicato dalla Lucky Red che però viene pubblicato nel 1995 direttamente in VHS dalla Yamato Video con il doppiaggio eseguito dalla Promovision e curato da Massimo Corizza. Nel 2015 ne viene prodotta, sempre dalla Yamato Video, una nuova versione con il doppiaggio curato da Gualtiero Cannarsi.

Nel 1994 il film riceve il "Premio per i diritti dei bambini" al Chicago International Children's Film Festival.

La sera del 21 settembre 1945, in una stazione ferroviaria di Kōbe, un ragazzo muore di fame fra l'indifferenza dei passanti. Tutto quello che possiede è una scatola di latta che contiene dei frammenti di ossa, scatola che assume un importante significato per tutto il film. Quando questa viene buttata via da un inserviente, appare il fantasma di una bambina che viene raggiunto da quello del ragazzo. Inizia così il flashback che racconterà la storia e il destino crudele di quei due bambini.

La storia inizia a giugno del 1945 quando gli americani decidono di lanciare bombe incendiarie sulla città di Kōbe. Seita, il ragazzo, si rende conto della brutalità di quel gesto solo quando l'intero quartiere, costituito per lo più da case di legno, inizia a bruciare e lui è costretto a farsi carico della sorellina Setsuko e a separarsi dalla madre per portarla al rifugio antiaereo.

Purtroppo quando Seita passa vicino alla sua vecchia scuola in cerca della mamma la trova morente, con il corpo pieno di ustioni. La scena è di grande impatto, Isao Takahata con i suoi disegni non risparmia neanche il minimo dettaglio. Seita decide di non dirlo alla sorellina. A Seita ora non resta che cercare un rifugio per entrambi e si trova ad andare a casa di una sua zia che inizialmente li accoglie nel migliore dei modi ma che quando il cibo inizia a scarseggiare non si fa scrupoli a trattarli male.

Seita, stanco di quella situazione, decide di andarsene insieme alla sorellina e trova un rifugio vicino ad un lago riuscendo a vivere grazie al riso che avevano comprato poco dopo essersene andati dalla casa della zia. Il ragazzino è fiducioso che una volta che la guerra finirà anche la loro situazione poco piacevole lo farà, perché

finalmente potrà tornare il loro papà a prendersi cura di entrambi. Purtroppo però nel frattempo anche il riso finisce e per i due iniziano tempi difficili. Seita è costretto ad andare a rubare il cibo ai contadini e nelle case degli sfollati. Setsuko si ammala, non ride e non gioca più, rimane a letto e si lamenta per i dolori. Quando Seita la porta dal dottore questo gli dice che la piccola è denutrita e ha bisogno di mangiare non di medicine. Il cibo però non c'è.

Un giorno Seita va in banca per vedere se ha ancora qualche risparmio lasciategli dai genitori. Lì scopre la resa del Giappone e l'annientamento della flotta su cui si trovava il padre militare. Seita e Setsuko ora sono completamente soli. Tornato dalla sorellina, Seita la trova agonizzante. La vede succhiare delle biglie che prende per caramelle presa dalle allucinazioni della morte imminente, Seita prova a nutrirla con dell'anguria presa mentre tornava da lei ma è troppo tardi. La piccola Setsuko muore e Seita è costretto a cremarla e a dirle addio da solo, circondato da mille lucciole.

Dopo qualche giorno anche il ragazzo, ormai esausto, muore.

Nonostante siano passati molto anni e la città ormai sia piena di grattacieli, sulle colline rimaste è ancora possibile vedere gli spiriti di Seita e Setsuko, seduti su una panchina insieme e circondati dalle lucciole.

Il film ha un'incredibile impatto emotivo, di film sulla guerra ce ne sono moltissimi sul panorama cinematografico mondiale, ma il fatto che in questo i due protagonisti siano bambini, siano due anime innocenti che devono pagare per le scelte dei più grandi è fonte di una grande emozione. Nel mondo *Una tomba per le lucciole* è il film che ha fatto commuovere e allo stesso tempo sentire in colpa più gente. Le colpe della guerra sono tante, ma quando si macchia anche della morte di due bambini se ne percepisce la vera crudeltà.

Tuttavia questo impatto emotivo alle nuove generazioni di italiani però non è arrivato come avrebbe dovuto. Il doppiaggio del 2015 curato da Gualtiero Cannarsi ha fatto sì che tutta l'emotività della storia venisse sostituita dall'incomprensione totale dei dialoghi. Chi ha visto il film in inglese e in giapponese ne ha goduto di ogni singolo momento, chi lo ha visto in italiano con il doppiaggio più recente non è riuscito a farlo.

Anche qui disponendo di entrambi gli adattamenti si farà un confronto tra il doppiaggio curato da Corizza e quello di Cannarsi⁶⁵.

In una delle primissime scene troviamo Seita che raccoglie le ultime cose per fuggire al rifugio antiaereo insieme alla sorellina che però non capendo la gravità della situazione inizia a fare i capricci, al che Seita le dice:

Adattamento 1995: *«Non metterti a fare i capricci, adesso. Preferiresti essere uccisa da una bomba?»*

Adattamento 2015: *«A dire che ti spiace tanto se poi verrai spazzata via dalle bombe io non vorrò saperne»*

La differenza tra i due adattamenti è schiacciante. La prima frase si capisce, è scorrevole e anche un po' cruda. La seconda non è niente di tutto questo, semplicemente perché è incomprensibile. Come in ogni doppiaggio di Cannarsi, il verbo principale che dovrebbe essere "io non vorrò saperne" si trova alla fine. Qui però di adattato non c'è niente, se anche la versione di Cannarsi fosse più fedele alla versione originale⁶⁶, lo spettatore italiano è stato comunque lasciato a sé stesso nel capire la frase mentre lo spettatore giapponese o inglese ha capito tutto.

Nella scena in cui Seita viene a sapere della mamma e ne vede il corpo bruciato e ricoperto di bende si sente suggerire dall'ufficiale che lo ha portato lì di trasferirla in un altro ospedale perché loro lì non possono fare niente per lei. Gli suggerisce anche di portarla all'ospedale Kaisei di Nishinomiya.

Adattamento 1995: *«Ho sentito che l'ospedale Kaisei non è stato bombardato»*

Adattamento 2015: *«Parrebbe che l'ospedale della rinascita, a Nishinomiya, non sia andato bruciato»*

Il primo adattamento non accenna a Nishinomiya, la città dove si trova l'ospedale. Nel secondo invece sì, però c'è un errore un po' più grande: il nome dell'ospedale è stato tradotto. In traduzione i nomi propri che siano di persone o in questo caso di edifici non vengono mai tradotti, la ragione è semplice: non si sa

⁶⁵ Non ci sono notizie se il doppiaggio di Corizza sia effettivamente preso dal giapponese. Probabilmente visto i tempi è stato invece preso dalla versione inglese del film. Cannarsi invece ha adattato direttamente dal giapponese.

⁶⁶ Purtroppo la versione originale è impossibile da trovare essendo il film molto vecchio

effettivamente il perché gli sia stato dato quel nome. “Kaisei”, come quasi per tutti i nomi propri degli ospedali potrebbe essere stato il nome del suo fondatore e quindi non traducibile perché il “Sig. Kaisei” in italiano non sarebbe mai il “Sig. Rinascita”. A meno che l’ospedale in questione abbia una traduzione propria, come i monumenti più famosi che vengono tradotti nelle diverse lingue⁶⁷, la scelta di tradurlo è stata azzardata visto che i *kanji* propri della lingua giapponese/cinese esprimono un’idea, un concetto e quindi niente di concreto e definitivo. Seguendo quello che ha fatto Cannarsi si dovrebbero tradurre anche i nomi propri delle città giapponesi.⁶⁸

Più avanti quando finalmente Seita e Setsuko lasciano la casa della zia cattiva e stanno per andarsene alla domanda di lei «*Dove andate?*»⁶⁹, Seita risponde:

Adattamento 1995: «*Non abbiamo ancora deciso*»

Adattamento 2015: «*È ancora da definirsi*»

Il verbo nel 2015 diventa magicamente riflessivo, un riflessivo però grammaticalmente scorretto, perché il luogo dove andranno a vivere Seita e Setsuko non ha vita propria, non può definirsi da solo, è Seita che deve decidere dove andare. In più la scelta del verbo *definire* è anch’essa sbagliata perché il verbo ha significato di: «1. Determinare fissando i limiti, 2. Determinare il contenuto di un concetto, dichiarare con brevi e precise parole le qualità essenziali di una cosa, in modo da distinguerla nettamente da un’altra, 3. Dichiarare, enunciare in forma precisa o solenne, 4. D. una lite, una questione, una vertenza, risolverla, deciderla»⁷⁰. Nessuno dei quattro significati spiega perfettamente il perché Cannarsi abbia scelto questa parola.

In questo film, ma in realtà anche in tutti gli altri adattati da Cannarsi, troviamo anche un uso eccessivo di vezzeggiativi, diminutivi e superlativi come zietta, mammina, papino, nonnina, fratellone e così via. In giapponese vengono usati i superlativi solo per indicare se un fratello o una sorella sono più grandi o più piccoli.

⁶⁷ Es. Colosseo in inglese diventa Colosseum e in spagnolo Coliseo

⁶⁸ Es. Tōkyō in Capitale ad Est, Osaka in Grande Salita

⁶⁹ «*Ma dove?*» adattamento 1995

⁷⁰ Definizione vocabolario Treccani

In realtà però non sono superlativi veri e propri bensì sono solo parole che esprimono il concetto di fratello maggiore e sorella minore⁷¹. Esempi di frasi sono: «Non è la zietta», «Mamma! E mamma? A mamma fa ancora male la bua?», «Se Setsuko non mangia, papino si arrabbierà con il fratellone» e «Stupido d'un papino». Scelte queste giustificate solo se dette da Setsuko che è piccola ma non da Seita che ha un'età in cui sa come e quando usare questi diminutivi.

A questo si aggiunge anche la scelta di utilizzare in alcune occasioni la terza persona anche quando si parla di sé stessi. In giapponese il soggetto è molto spesso più sottinteso dell'italiano e a volte, se si sta parlando con qualcuno si tende a specificarne il nome o il grado di vicinanza che lo unisce con il parlante (es: fratello, senpai ecc.) soprattutto per esprimere rispetto.

Un esempio lo troviamo nella scena in cui Seita dice alla sorellina che deve andare a fare la pipì.

Adattamento 1995: «Io devo andare a fare la pipì, vuoi venire anche tu?»

Adattamento 2015: «Il fratellone va a pisciare, viene anche Setsuko?»

Probabilmente l'adattamento di Cannarsi è ancora una volta la traduzione più fedele del giapponese, detta anche traduzione 1:1, ma in italiano ancora una volta è sbagliato. Cannarsi ha di nuovo preferito lasciare la traduzione letterale più che adattarla alla lingua d'arrivo, mandando a monte qualsiasi lavoro di adattamento fatto in precedenza, anche se partendo dall'inglese, e qualsiasi teoria di traduzione formulata nel corso degli anni.

Qui Cannarsi cade anche nel volgare: non c'era niente di male nel lasciare “va a fare la pipì” invece di “va a pisciare”. Si potrebbe giudicare la frase in generale buona solo se si giustificasse il fatto che Seita parla con la sorellina più piccola, e capita a tutti nella propria vita di parlare in modo strano di fronte ad un bambino più piccolo, e se si giustificasse quel “va a pisciare” con il fatto che la scolarizzazione e quindi la proprietà di linguaggio di un bambino durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale erano pressoché nulli. Seita comunque parla così quasi per tutto il film risultando fastidioso.

⁷¹ 姉/お姉さん (Ane/Onesan) sorella maggiore; 兄/お兄さん (Ani/Onisan) fratello maggiore; 妹 (Imouto) sorella minore; 弟 (Otouto) fratello minore

A quale costo quindi Cannarsi ha mantenuto la fedeltà alla lingua di partenza?

Cannarsi ha rinunciato e ha privato ogni spettatore che abbia visto il film dal 2015 in poi di una bella seppur straziante storia e delle emozioni che derivano da essa. Nel mondo il film è considerato un capolavoro, in Italia forse neanche si conosce. Esempio questo di come un brutto adattamento priva le persone di un film eccezionale.

Tuttavia Cannarsi non si accorge di quello che sta facendo, anzi è convinto di fare la cosa giusta. Quando è stato intervistato all'uscita del film da lui riadattato ha detto: «*Lo scopo principale di questo riadattamento e ridoppiaggio de La tomba delle lucciole è stato quello di poter seguire e quindi riproporre in lingua italiana le peculiarità e con esse i punti di fascino e i punti significativi dell'originale*»⁷², peccato però che la lingua parlata nei suoi adattamenti non sia del tutto italiano, ma bensì *giapponaliano*⁷³ e che per capire i punti di fascino della lingua di partenza bisogna avere almeno delle competenze linguistiche di base nel giapponese.

Seguendo il suo ragionamento i prodotti adattati da Cannarsi sarebbero destinati ad un élite di persone, tra cui gli studiosi di lingua e non invece per tutti.

⁷² La tomba delle lucciole – Intervista a Gualtiero Cannarsi 1, Koch Media Italia, 9/11/2015

⁷³ Termine inventato dall'unione di giapponese e italiano

4. NON SOLO ERRORI MA ANCHE GRANDI SUCCESSI

4.1 *Rashōmon*, Kurosawa Akira



Rashōmon (羅生門 lett. “La porta delle mura difensive”⁷⁴)⁷⁵ è un film girato in bianco e nero del 1950, regia e sceneggiatura sono di Kurosawa Akira.

Il film inizia quando un boscaiolo, un prete e un popolano si riparano sotto la porta di Rashō per la pioggia e per passare il tempo iniziano a parlare di un crimine appena avvenuto: il brigante Tajōmaru ha ucciso un samurai e poi ne ha stuprato la moglie. Durante il processo per

scoprire come sono andate veramente le cose, vengono sentiti tre testimoni: Tajōmaru, la moglie del samurai e il samurai stesso attraverso l’aiuto di un medium che ne richiama lo spirito. I racconti però sono uno diverso dall’altro rendendo la verità sfuggente, riferimento questo a Pirandello⁷⁶, l’unico punto in comune sembra appunto che il bandito abbia aggredito il samurai per prendersi la donna.

Dopo il processo la storia viene raccontata dal boscaiolo che aveva visto tutto ma che non aveva parlato per paura di essere coinvolto.

⁷⁴ La traduzione deriva da 羅城門 (rajomon) che usa i caratteri più moderni. Il titolo del film deriva invece da un’opera del teatro Nō di Kanze Kojirō Nobumitsu (1435/1450 – 1516)

⁷⁵ *Cinestoria del Giappone – Il Sol Levante attraverso i suoi film*, Giuliano Tani, Kappalab, novembre 2018

⁷⁶ Riferimento alla realtà plurisoggettiva di Pirandello

In Giappone il film esce il 25 agosto 1950, in Italia invece arriva nello stesso periodo dell'anno successivo grazie a Giuliana Stramigioli che lo candida alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il film piacque così tanto che vinse addirittura il Leone d'Oro. Venne così considerato un capolavoro tale che l'anno dopo vinse anche l'Oscar come miglior film straniero, primo Oscar di sempre per un film del Sol Levante.

La particolarità di questo film, che viene considerato contemporaneo nonostante l'anno di uscita, è che i tre protagonisti raccontando le loro versioni non cercano di disculparsi o di incolpare uno degli altri, anzi tutti e tre sono reo-confessi. Addirittura il fantasma del samurai si incolpa della propria morte, avvenuta perché il bandito aveva violato la virtù della moglie che non aveva opposto resistenza e che aveva ordinato allo stesso di uccidere il marito. Nel girare il film, Kurosawa preferisce una ripresa oggettiva che però si oppone alla soggettività dei racconti.

Il film è anche la più grande prova di recitazione dei tre protagonisti, Tajōmaru è interpretato da Mifune Toshirō, che lavorerà ancora con Kurosawa in *I sette samurai* (Shichinin no samurai, 1953/1954), il povero samurai invece è interpretato da Mori Masayuki, anche lui lavorerà più volte con Kurosawa e infine la moglie, il cui ruolo passa nel corso della storia da povera vittima a donna risoluta e anche un po' cattiva quando chiede al brigante di uccidere il marito, è interpretata da Kyō Machiko.

Il doppiaggio in italiano venne eseguito presso la O.D.I. di Roma a cura di Augusto Galli, direttore di doppiaggio, dialoghista e attore italiano. Probabilmente il grande successo del film nel nostro paese avvenne anche per la grande qualità del doppiaggio e la bravura dei doppiatori che hanno saputo rendere al meglio la recitazione dell'originale senza togliergli niente. I dialoghi furono così ben curati che riuscirono ad "attaccarsi" bene agli attori originali. Si ricordano in questo senso Arnoldo Foà voce di Tajōmaru, Gabriella Gente voce della moglie del samurai e Tino Carraro voce del samurai.

Il film viene più volte accostato ad un grande autore italiano: Pirandello. Questo soprattutto perché *Rashōmon* in realtà non è un prodotto del tutto originale di Kurosawa. Il regista infatti si ispira a due racconti di Akutagawa Ryūnosuke: *Nel bosco*

(敷の中, 1922) e *Rashōmon* (羅生門, 1915) da cui poi il titolo del film. L'idea della plurisoggettività che si vede, deriva principalmente dal primo dei due racconti che uscì per una strana coincidenza l'anno dopo *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Un'altra opera a cui il racconto di Akutagawa viene accostato e di conseguenza anche il film è *Così è (se vi pare)* sempre di Pirandello. In quest'opera troviamo un tema molto caro all'autore italiano: l'inconoscibilità del reale, di cui ognuno può dare una propria interpretazione e che può non coincidere con quella degli altri. Si genera così un'impossibilità di conoscere la verità assoluta. In *Rashōmon* infatti essa non si scopre fino alla fine e neanche del tutto perché tutti in qualche modo mentono, anche il boscaiolo da cui poi arriverà la versione "oggettiva" dei fatti. Qui si parla della capacità delle persone di mentire agli altri ma anche a sé stessi, anche se i personaggi non si limitano a mentire per i propri interessi ma anzi raccontano versioni tutte possibili della stessa storia.

Il pensiero pirandelliano è ben accolto in Giappone: in una società così rigida come quella nipponica indossare una maschera è assolutamente indispensabile per vivere serenamente perché essa permette di reinventare se stessi, di conseguenza reinventare anche la verità che ci circonda.

4.2 *Departures*, Takita Yōjirō

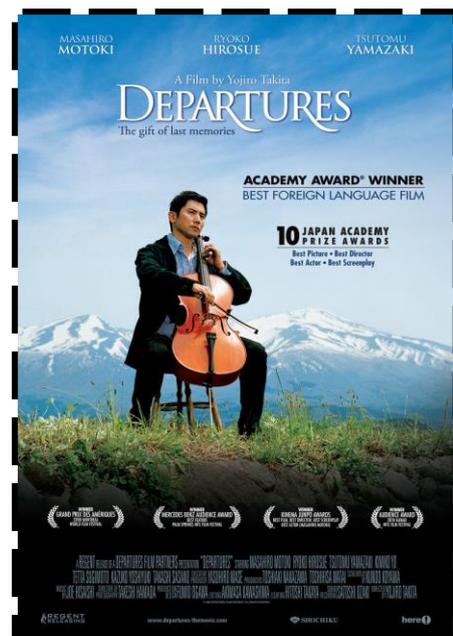
«*Commovente e sublime.*»

Massimo Lastrucci – CIAK

«*Vi sorprenderà.*»

Alberto Crespi – l'Unità

Departures (おくりびと *okuribito*, lett. "Persona che accompagna alla partenza") è un film del 2008 diretto Takita Yōjirō.



Il film ha inizio quando un giovane violoncellista, Kobayashi Daigo, si trova disoccupato per colpa dello scioglimento della compagnia per cui ha lavorato per molti anni. Visto l'enorme debito contratto per comprare lo strumento e il poco lavoro a sua disposizione, Daigo decide di trasferirsi nella sua vecchia città natale, nella prefettura di Yamagata, con la moglie Mika vivendo nella casa della mamma di Daigo, morta pochi anni prima.

In cerca di lavoro Daigo si imbatte in un annuncio molto particolare: “*Assistiamo coloro che partono per i viaggi*”, pensando così che sia un'agenzia di viaggi, si presenta alla NK per fare un colloquio. Solo durante questo però scoprirà che i viaggi dell'annuncio non sono viaggi di piacere in altri paesi, ma viaggi verso l'aldilà.

Il nome dell'agenzia, NK, infatti deriva da *nōkan* (納棺 lett. posizionare un corpo nella bara⁷⁷) e quindi da *nōkanshi* (納棺式) la tradizionale cerimonia giapponese di vestizione e preparazione dei defunti davanti ai familiari, secondo i riti buddhisti. Daigo viene assunto immediatamente e gli viene data anche una grossa somma di denaro come anticipo, così torna a casa e festeggia insieme alla moglie a cui però non dice della sua professione.

Il lavoro però ingrana nel peggiore dei modi: il suo primo incarico è quello di fingersi un defunto per partecipare ad un video esplicativo del proprio capo della cerimonia. Subito dopo a Daigo toccherà la vestizione di un'anziana signora morta due settimane prima.

Fortunatamente le cose cambiano e mentre Daigo diventa sempre più esperto, troverà motivazione nel continuare il lavoro quando vedrà l'amorevolezza che ci mette il suo capo nel farlo.

Le cose sembrano andare bene quando un giorno la moglie scopre del suo lavoro e in preda alla vergogna per questo mestiere malvisto gli chiede di licenziarsi. Daigo rifiuta e la moglie se ne va. In città iniziano tutti ad evitarlo, anche i vecchi amici di infanzia che aveva ritrovato da poco.

Passato l'inverno Mika torna dicendo di essere incinta e nonostante la sua riluttanza ad accettare il lavoro del marito, decide di osservarlo all'opera. Mika vede con quale cura Daigo svolge il suo lavoro e decide di accettarlo. Il film finisce quando

⁷⁷ Definizione: Jisho.org, Japanese Dictionary

Daigo dovrà vestire il padre che aveva perso quando era molto piccolo, perdonandolo di essersene andato. Quando l'uomo troverà la pietra che aveva regalato al padre molti anni prima, nella sua mano deciderà di darla simbolicamente al figlio che sta per nascere.

Il film è basato sul romanzo di Shinmon Aoki, *Coffiman: The Journal of a Buddhist Mortician*⁷⁸. Una curiosità sulla produzione di questa pellicola è che i lavori sono durati più di dieci anni, Motoki Masahiro, che interpreta il protagonista ha voluto imparare sia a suonare il violoncello sia la cerimonia di vestizione per poterla fare da solo durante il film. Nonostante la morte sia al centro di questa importante cerimonia, è sempre la stessa ad essere un argomento ancora tabù in Giappone, e per questo il regista era preoccupato di come il pubblico avrebbe preso un film che ne parlava così apertamente. Una scelta coraggiosa la sua di scegliere proprio questo argomento come tema principale di un film destinato per primo ad un pubblico, quello giapponese ma anche più in generale quello mondiale, che anno dopo anno cerca la ricetta dell'eterna giovinezza e che bandisce la vecchiaia come malattia.

Il film riesce ad unire solennità a momenti di ilarità. Si affibbia ad esso quindi l'etichetta di *politicamente scorretto* perché parla di qualcosa di cui nessuno ha il coraggio di parlare, e lo fa nei migliori dei modi, senza risultare pesante o noioso.

Proprio con *Departures*, però, la morte, attraverso questo rito antico, elegante e rispettoso riacquista dignità. Sembra infatti che in quell'ultimo saluto ci sia l'espressione di una riconciliazione sincera, anche se tardiva, tra il defunto e chi invece rimane. «Una regia misurata, sorretta da una sceneggiatura mai banale e da una recitazione sempre credibile, fanno di questo film un piccolo capolavoro fuori dagli schemi, che affronta con intelligenza e sensibilità un tema difficile, scomodo.»⁷⁹.

Il film vince l'Oscar come miglior film straniero nel 2009. La colonna sonora viene curata interamente da Joe Hisaishi, compositore, pianista e regista giapponese che ha curato tutte le colonne sonore dei film di due dei più grandi nomi del cinema giapponese del tardo novecento: Hayao Miyazaki e Takeshi Kitano.

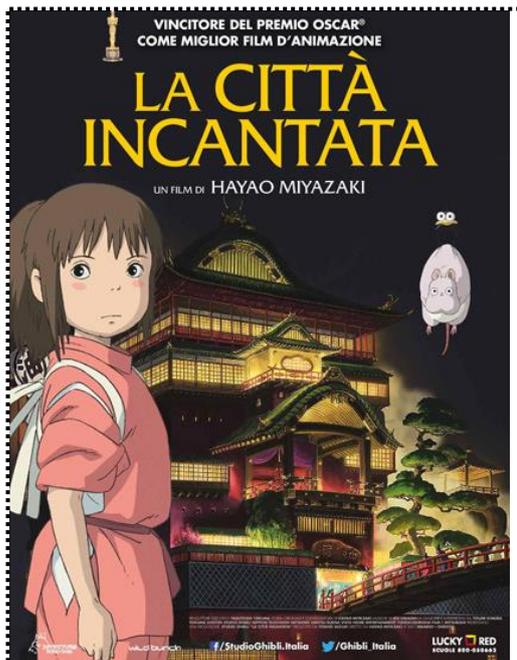
⁷⁸ Il libro non è mai stato tradotto in italiano

⁷⁹ Gaetano Vallini, *L'Osservatore Romano*, 2 aprile 2010, apparso su *Cinematografo.it*

In Italia il film incassa 709 mila euro. In patria invece incassa più di 60 milioni di dollari dove nel 2009 domina anche alle premiazioni del Japan Academy Prize, vincendo 10 premi rispetto ai 13 per cui era stato nominato tra cui, *sceneggiatura dell'anno*, *direttore dell'anno* per Takita e *Eccezionale interpretazione di un attore protagonista* per Motoki.

La pellicola però fa incetta di premi anche nel resto del mondo: vince l'*Audience Choice Award* al Festival Internazionale del Cinema delle Hawaii e il *Best Narrative Film* al Festival Internazionale del Film di Palm Springs. Entro dicembre del 2009 il film vincerà ben 98 premi. Un capolavoro di cui lo stesso regista fa fatica a capacitarsene.

4.3 *La città incantata*, Hayao Miyazaki



La città incantata (千と千尋の神隠し, Sen to Chihiro no kamikakushi, lett. la scomparsa di Sen e Chihiro) è un film d'animazione di genere fantastico di Hayao Miyazaki del 2001.

Chihiro, la protagonista, è una bambina di dieci anni che sta per trasferirsi insieme ai genitori in una nuova casa.

Durante il tragitto però i tre sbagliano strada e si ritrovano davanti all'entrata di una città fantasma. Nonostante la riluttanza

della piccola, i genitori decidono di entrare lo stesso. Effettivamente niente fa pensare che la città sia ancora abitata se non che i banconi di quelli che una volta dovevano essere dei ristoranti sono imbanditi delle prelibatezze più ghiotte. I suoi genitori iniziano a mangiare senza sosta e si ritrovano ben presto trasformati in maiali.

Chihiro rimane così sola, in una città che inizia ad animarsi con il calare del sole. La ragazzina si accorge presto che ad abitare quella città non sono persone, ma anime

e spiriti della natura e che l'edificio principale sono delle terme controllate dalla perfida Yubaba. Nel frattempo la ragazzina sta per scomparire non essendo lei uno spirito, ma viene salvata quando Haku, un misterioso ragazzo che abita lì, le fa mangiare delle bacche che la aiutano e le svela il segreto per potersela cavare: trovare lavoro alle terme. Chihiro viene così privata da Yubaba del proprio nome che le impedisce di lasciare la città.

Il film affronta in questo senso il lungo percorso che deve attraversare la bambina per crescere e per far tornare i suoi genitori alla normale forma umana. Chihiro però non è sola, viene aiutata da molti personaggi e stringerà un legame sempre più forte con Haku, che riuscirà a salvare restituendogli il nome. Alla fine Chihiro riesce nel suo intento portando sempre con sé il ricordo indelebile di un mondo incantato.

La pellicola è liberamente ispirata al romanzo di Sachiko Kashiwaba “*Il meraviglioso paese oltre la nebbia*”⁸⁰ (霧のむこうのふしぎな町, Kiri-no Mukouno Fushigina Machi) del 1987. Il romanzo viene pubblicato in Italia prima nel 2003, poi ristampato nel 2011 con il titolo *La città incantata al di là delle nebbie* e nuovamente nel 2015 come *La città incantata*.

Il film presenta l'altissima qualità tecnica tipica dello Studio Ghibli e la mano del maestro Hayao Miyazaki, anche se non è la sua migliore opera è sicuramente tra queste. Viene pubblicato il 20 luglio del 2001 e diventa subito il film di maggiore successo della storia del Giappone, incassando al botteghino più di 330 milioni di dollari in tutto il mondo. In patria superò addirittura l'enorme successo di *Titanic* di James Cameron, tenendo il titolo di miglior film della storia per ben 19 anni e incassando 30,4 miliardi di yen.

Acclamato all'unanimità dalla critica vince l'Orso d'Oro al Festival Internazionale del Cinema di Berlino e (unico caso nella storia degli anime) l'Oscar come miglior film d'animazione nel 2003.

L'idea venne a Miyazaki quando decise di scrivere un'opera per delle bambine che erano amiche della sua famiglia con cui trascorreva spesso le estati in montagna.

⁸⁰ *Il meraviglioso mondo oltre la nebbia*, Sachiko Kashiwaba, Kappa Edizioni, 1 luglio 2003

Il desiderio di fare questo film era così grande che iniziò a leggere manga *shōjo*⁸¹, si accorse però che parlando di amore non potevano essere un'opera adatta a quelle bambine. Decise così di produrre un film su una giovane eroina che le bambine potessero ammirare.

Per la colonna sonora spunta ancora il nome del fedele amico di Miyazaki, Joe Hisaishi. In Giappone vince numerosi premi come il *Mainichi Film Competition Award* per la miglior musica, il *Tokyo International Anime Fair Award* per la miglior musica nella categoria cinema e nel 2002 il *Japan Gold Disc Award* per l'album d'animazione dell'anno.

Per la distribuzione negli Stati Uniti se ne occupò direttamente la Walt Disney Pictures mentre in Italia venne distribuito nel 2003 dalla Mikado. Il doppiaggio viene curato dalla CDL – Compagnia Doppiatori Liberi, con Teo Bellia come direttore del doppiaggio e Elisabetta Bucciarelli come responsabile dei dialoghi. Nel 2014 viene nuovamente proiettato in sala con un nuovo adattamento a cura di Lucky Red e Gualtiero Cannarsi mentre solo nel 2019 arriva anche in Cina.

Il titolo originale *Sen to Chihiro no kamikakushi* contiene il termine *kamikakushi* (letteralmente "scomparsa/occultamento attuato da un kami") che indica un elemento strettamente legato alla cultura giapponese e per questo difficile da tradurre in altre lingue. Quando una persona, ma in particolar modo un bambino, scompare improvvisamente e inaspettatamente si dice che sia stato nascosto dai *kami*, gli spiriti e le divinità della tradizione shintoista. Questi sono spesso dei capricciosi kami minori, dei *tengu* o degli *yōkai*, che giocano uno scherzo al bambino per divertirsi alle spalle della famiglia preoccupata. Successivamente il bambino rapito o perduto si risveglia lontano dal luogo dove è scomparso e non ricorda nulla del tempo intercorso.

Questo spiega il motivo della scelta del titolo inglese *Spirited Away*, che rende l'idea di sparizione e il coinvolgimento di entità spirituali.

Nella versione italiana, sia col primo che con il secondo doppiaggio, si è preferito non tradurre letteralmente il titolo giapponese. Una traduzione più fedele all'originale

⁸¹ Lett. ragazze, fumetti per ragazze. Affrontano tipicamente argomenti come l'adolescenza e i primi amori.

è stata resa con l'adattamento sottotitolato del film apparso al Festival Internazionale del Film di Roma 2010 a cura di Gualtiero Cannarsi, che ha intitolato il lungometraggio *La sparizione di Chihiro e Sen*.

4.4 Un affare di famiglia, Kore'eda Hirokazu



Un affare di famiglia (万引き家族, Manbiki Kazoku) è un film del 2018 di Kore'eda Hirokazu.

In un umile appartamento vive una piccola comunità di persone che sembra essere una famiglia. Così non è anche se c'è una nonna e una coppia formata dal costruttore Osamu e da Nobuyo, dipendente in una lavanderia. Questa “famiglia” vive di furti. Durante uno di questi Osamu e il figlio trovano per strada una bambina che sembra abbandonata dai genitori e decidono di accoglierla.

Solo dopo scopriranno che la piccola è vittima di maltrattamenti da parte dei genitori, è per questo Nobuyo inizia a prendersi cura di lei. Nonostante la bambina non abbia legami di sangue effettivi con questa famiglia anticonvenzionale la piccola ritrova la felicità.

Kore'eda filma questo mondo isolato e felice, fuori da qualunque cosa sia convenzionale: legge, città, regole sociali. Kore'eda cerca di offrire al suo pubblico un'alternativa alla realtà e riesce a farlo per quasi tutta la durata del film, dipingendo questa famiglia formata per lo più da ladruncoli, come dei reietti ma felici perché hanno un animo gentile, la cui casa è il loro unico rifugio.

La narrazione viene portata avanti da un elemento fondamentale: il tempo. Si inizia dal gelo dell'inverno per arrivare alla calda luce estiva che conduce ad una rivelazione destabilizzante che interrompe l'idillio dell'intero film. Durante un giorno d'estate i due “genitori” decidono di fare l'amore, ma proprio in quel momento lo spettatore capisce che è l'inizio della fine. La luce cambia, arriverà la morte, il dubbio e infine la legge.

Kore'eda è ormai talmente padrone della propria poetica elaborata durante tutta la sua filmografia, da poterne disporre a piacimento. Il regista offre nuovi punti di vista, nuove ricerche di verità, sovverte i colori mettendo alla fine ogni personaggio davanti alla libertà più grande: la possibilità di scegliere. Scegliere di dire la verità, scegliere a quale famiglia appartenere, scegliere se perdonare e ricominciare.

Il conflitto tra leggere morale e legge sociale trasformano i toni di quella che si presenta come una commedia in un dramma che colpisce duramente dopo aver aperto il cuore ai sentimenti. La morale non è costruita dal film ma dagli uomini stessi.

Kore'eda con questo film supera il concetto di famiglia tradizionale.

Il film è stato presentato in anteprima a maggio 2018 al Festival di Cannes ed è uscito in Giappone il mese successivo mentre in Italia viene distribuito dal 13 settembre 2018.

Nel 2019 viene candidato all'Oscar e ai Golden Globe come miglior film straniero anche se purtroppo non vince. Tra 2018 e 2019 tuttavia vince molti altri premi tra cui la Palma d'Oro al Festival di Cannes e i premi per miglior film straniero al Premio César e al National Board of Review. Al botteghino ha incassato 1.3 milioni di euro.

Con *Un affare di famiglia*, si ha un esempio di come il titolo faccia la differenza. In inglese è *shoplifters* che del titolo originale conserva solo la parola 万引き (Manbiki) quindi “taccheggiatori” che però non c'entra quello che è il filo conduttore della filmografia di un grande autore come Kore'eda, la famiglia. Con il titolo italiano e con quello francese, *Un affaire de famille*, Kore'eda continua la sua esplorazione della sfera familiare in tutte le sue sfaccettature, delle sue regole, della sua morale, temi che aveva già affrontato in *Little Sister*, *Father and Son* e *Ritratto di famiglia con tempesta*.

«È il nostro segreto: siamo una famiglia.»

-Osamu Shibata

CONCLUSIONE

In questa tesi di laurea si è voluto porre l'attenzione su una cultura cinematografica di grande qualità come quella nipponica. La sua storia ha portato uno sviluppo senza precedenti, arrivando a guadagnarsi un posto d'onore sulla scena mondiale. Ogni evento storico attraverso cui è passato il Giappone ha plasmato il suo modo di fare cinema.

Anche se ancora poco conosciuto se non per gli anime, il cinema giapponese affronta tematiche importanti, porta sullo schermo la famiglia, la verità, la crescita personale e percezione sociale.

Si è dato poi spazio al confronto tra le differenze e le uguaglianze di due paesi molto vicini ma completamente diversi. Si è partiti dai buoni rapporti che hanno legato i due paesi per moltissimi anni, nonostante le difficoltà che si sono presentate durante il secondo conflitto mondiale, fino ad arrivare al supporto che entrambi si sono dati durante le catastrofi di cui Italia e Giappone hanno sofferto. Per le differenze sono state analizzate quelle che sono prettamente differenze linguistiche ma anche culturali. I diversi alfabeti, la diversa struttura grammaticale della frase e alcune differenze puramente comportamentali come il soffiarsi il naso in pubblico.

Con queste basi si è passati poi a parlare di un'arte troppo spesso denigrata, dei suoi punti di forza, della difficoltà e dei suoi limiti che si sono concretizzati per lo più nella figura dell'adattatore Gualtiero Cannarsi, unico adattatore conosciuto che lavora direttamente dalla lingua giapponese verso l'italiano, che però ha deciso, per stile e per convinzione, di "rovinare" alcuni grandi capolavori del cinema giapponese e di attirare l'ira del pubblico su quella che è l'arte del doppiaggio; in tal senso si sono analizzati così il suo particolare modo di adattare in generale e alcune opere specifiche.

Infine sono stati analizzati alcuni grandi film della cinematografia giapponese dove il doppiaggio non è stato quasi mai toccato perché di qualità e perché è riuscito nel suo compito di portare al pubblico il film e non la visione dei loro adattatori, il cui lavoro dovrebbe essere quasi invisibile.

Fondamentale questo per qualsiasi persona che voglia far diventare della traduzione audiovisiva e quindi dell'adattamento dei dialoghi il proprio mestiere.

La scelta dell'argomento non è stato quindi casuale, il mio percorso di studi di traduzione e interpretariato svolto presso la SSML Gregorio VII di Roma, il mio amore per questa cultura e per la sua lingua e quello per il cinema mi hanno portato a volerne discutere in questo elaborato. È stata una ricerca che ha ampliato le mie conoscenze e ha messo alla prova quello che spero diventerà presto il mio mestiere. Spero quindi che possa stuzzicare anche la curiosità di chiunque voglia avventurarsi nella lettura di questa tesi.

«La raffinatezza giapponese è la più persuasiva che esista al mondo, poiché i mezzi attraverso cui si esprime sono i più puri, umili, naturali.»

-Fosco Maraini

«I sogni sono desideri che l'uomo tiene nascosti anche a se stesso.»

-Akira Kurosawa

«A chi dice che è facile abituarsi ai sottotitoli, rispondo dicendo che una sovraimpressione può distruggere il bello, la magia dell'immaginare. Certo, è possibile che una traduzione inefficace distrugga la storia (che è anche peggio che distruggere l'immagine), ma quando si ha a che fare con film, degni di tale nome, il regista e la produzione sono sempre presenti e seguono in prima persona il processo di traduzione, adattamento e doppiaggio.»

-Domitilla D'Amico

«Il doppiaggio fatto bene è quello di cui il pubblico non si accorge. Il doppiaggio fatto bene è quello approntato dai professionisti, non dai talent della tv.»

-Luca Ward

ENGLISH SECTION



INTRODUCTION

«Cinema includes many forms of art; as well as it has characteristics owned by literature, it has also characteristics owned by theatre, a philosophic aspect and important qualities of painting, sculpture and music»

-Akira Kurosawa

Since I was a child, thanks to my parents, I have had a passion for the art of cinema. First years of my life were full mostly with Spanish, UK and USA film production. Growing up and studying languages I discovered new cultures and new concepts and consequently new ways to make cinema. The one that made me fall in love the most was the Japanese cinema.

The purpose of this thesis is to draw the reader's attention to the Japanese film world, which has almost nothing to envy to the American one, and to the audiovisual translation of this particular culture.

The first chapter deals with the history of Japanese cinema and its exponents, from its beginnings with silent films and the figure of the *benshi*, through its golden age and finally to the most recent years with the arrival of *anime*.

In the second chapter, we will gradually move from Japan to Italy. We will analyze the typical similarities and differences between the two countries and compare them. Then we will talk about how Italy has welcomed Japanese cinematographic products, and finally we will talk about the imperfect art of dubbing and about the dialogist.

In the third chapter, instead, we will focus on one of the very few dialogue-editors who work with Japanese cinematographic products, passing directly from Japanese to Italian language, putting the accent on his style and on whether his choices and the consequent scandals that see him as a protagonist are worth it or not.

Finally, in the fourth chapter we want to show four particular masterpieces that Japan has been able to give to the world since the '50s, trying to stimulate the curiosity of the reader.

1. JAPANESE CINEMA

1.1 Its origin and the silent film period

In 1868, Japan opened to the West and what attracted the most the favor of the Japanese was the *art of cinema*.

In 1897, the *Cinématographe Lumière* and the *Edison Vitascope* arrived in Japan thanks to Inabata Katsutarō⁸², That allowed to project images directly on a screen and entertain more people at the same time. Thus were born the first two national production companies: the Yokota of Yokota Einosuke and the Yoshizawa of Kawaura Ken'ichi, which would have had a fundamental role in the affirmation of film production in Japan.

In those years there was a general tendency on the part of the Japanese public to prefer only shows with a known plot. In Japan, in fact, techniques such as flashback and montage, which could have annoyed the audience, were abolished. It was established the figure of the *benshi*⁸³, who not only gave the voice to the various characters on screen, but also used to explain the plot of the story and describe the particularities of the foreign countries.

The earliest Japanese films were those produced by the *Konishi photographic house* and made by Asano Shirō, which mostly filmed famous streets in the capital or the geisha dances. His successor was Shibata Tsunekichi, who began the production of subject films that adapted the dramas of *kabuki theater*⁸⁴, one of the first films of this genre was *Momijigari* starring two famous actors of kabuki theater, Onoe Kikugorō V and Ichikawa Danjurō IX, who blocked the production because they refused to mix with the impure art represented by cinema. The film reached the public only after the death of Onoe Kikugorō, in 1903.

Among the great names in Japanese cinema, there is Umeya Shōkichi. He met with the disfavor of the *benshi* in the early years when attempting to soundtrack films or introduce subtitles. The *benshi*, however, did not only oppose to Umeya, but also to the almost total progression of Japanese cinema in the first years of the 20th century.

⁸² Textile entrepreneur who had the opportunity to explore the West

⁸³ The one who comments

⁸⁴ Type of Japanese theater performance that first appeared in the 17th century

In fact, they were so powerful that they could even decide which scenes to cut and which to keep in a film. Umeya, however, was not discouraged and in 1912, based on the idea of the American majors, founded the *Nippon Katsudō Shashin Kabushiki Kaisha* (Japanese Moving Image Society) also known as *Nikkatsu*, the oldest major in Japan.

The father of Japanese cinema is certainly Makino Shōzō. Director of the kabuki theater Senbonza of Kyoto, who maintained only the aesthetics of the theatrical world, thus laying the foundations of the era *jidaigeki*⁸⁵. Makino preferred «*epic themes, episodes of revenge and glimpses of everyday life*»⁸⁶ who consecrated the theme of revenge with the drama *The forty-seven rōnin* (四十七士, shi-jū shichi-shi, 1921).

When the British Charles Urban and George Albert Smith presented the *Kinemacolor*⁸⁷ technique in 1909, Kobayashi Kisaburō bought the rights and tried to bring further innovation to the world of Japanese cinema. Having detached himself from Nikkatsu, Kobayashi founded the *Tennen Shoku Katsudō Shashin* (Natural Color Film Company) also known as *Tenkatsu* and started the first color production: *Yoshitsune Senbon Zakura* (義経千本桜, 1914) which was a huge success but was not enough to repay the enormous costs of this type of production.

One of the first innovators and theorists was Kaeriyama Norimasa who founded the magazine "Film Record" where he discussed about cinematography. Kaeriyama tried to include in his films all the techniques that he had observed in Western film products. For example, preferring a more real type of acting, he eliminated the figure of *oyama*⁸⁸ and removed all the excess gestures and music that came from the theater.

The first post-war period was one of the most successful for Japanese cinema. New film companies were born, such as *Taishō Katsuei*, which went bankrupt almost immediately, and *Shōchiku*, created by two entrepreneurs, Ōtani Takejirō and Shirai Matusjirō, famous for their relations with the Yakuza.

⁸⁵ Costume films

⁸⁶ Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Vicenza, Marsilio, 2001, p.26 (translated by me)

⁸⁷ First successful color film process used from 1908 to 1914

⁸⁸ Male actors who used to play female characters

Unfortunately, Japanese cinema suffered a setback with the 1923 earthquake that devastated Tokyo and Yokohama. Only the Shōchiku restarted already in 1924 thanks to Kido Shirō who revolutionized the stories to be brought to the screen by demanding positive themes such as happy-ending and the constant balance between comedy and tragedy. We also remember Shimazu Yasujirō, Kido's pupil, and Gosho Heinosuke who chose common people as the subject of their films.

To counteract the steady growth of Shōchiku, the Nikkatsu hired Mizoguchi Kenji, one of the most beloved masters of cinema in the '20s and '30s. Characteristic of his films were the authoritarian behavior of the male characters and the exaltation of the female figures. In 1936, Mizoguchi created two works that are still considered the best of the pre-war period: *Osaka Elegy* (浪華悲歌 Naniwa Ereji) and *Sisters of the Gion* (祇園の姉妹, Gion no shimai).

Despite the growing "dictatorship" of the *benshi*, many filmmakers after Umeya tried to counter them, such as Kinugasa Teinosuke who preferred people to pay more attention to the vision than to the hearing when they went to the cinema so, he abolished subtitles and the intervention of the *benshi*. Peculiarity of those years was the change of films' subject, the heroes of the past being gradually replaced by more vulnerable and anarchic behaving people.

Despite the crisis that hit Japan at the end of the '30s, cinema was not touched by it, especially thanks to the birth of new genres: *chanbara*⁸⁹, *shōshimingeki*⁹⁰ and the movement of *prokino* also known as exposé films.

⁸⁹ LiLiterally means sword fighting

⁹⁰ dramas of the petit bourgeoisie

1.2 From sound films to the censorships and the American occupation

If we want to identify a particular push for sound films it was perhaps *The Jazz Singer*⁹¹, but in general, this transition in Japan was much slower than in Western countries.

However, it was not only the experiments that went wrong that blocked the development of sound, but, as we have already seen in the previous paragraph, the opposition of *benshi* and the orchestra, whose role was still fundamental, especially in the reproduction of American films with dialogues in English, a language that the Japanese people did not know. At the same time, the Shōchiku company together with Tsuchihashi Takeo, developed a new method of sound called "Tsuchihashi System", with which they produced the first authentic sound film of the time: *Madamu to nyōbo* (1931) by Gosho Heinosuke.

A new genre that emerged in the 1930s was the *shōnen mono*⁹² that was dedicated to the world of children. One of the reasons for the birth of this genre was the growing interest in the family universe of which children are a fundamental part. Being able to see the world through the eyes of children was a good starting point to criticise society or to consolidate its values. For this last reason, the genre was well received by the government, which was starting to put in place the first censorship rules.

When World War II broke out, Japanese cinema portrayed the conflict with the emphasis of legendary deeds. The enemy was rarely filmed, the fighting was not important, more important was the inner conflict of the characters in fulfilling their duty to their country. It was a priority to enforce the *giri*⁹³ and cancel the *ninjō*⁹⁴. This is how the *sen'i kōyō eiga*⁹⁵, films and documentaries with a war and propaganda flavour, were born. The leading exponent of the genre was Yamamoto Kajirō, author of one of the most obvious war manifestos: *Hawai Maree oki Kasen* (ハワイ・マレ

⁹¹ 1927, directed by Alan Crosland and produced by Warner with the Vitaphone technique

⁹² Children's stories

⁹³ Social obligation

⁹⁴ Human feelings

⁹⁵ Prodotti cinematografici di politica nazionalistica estrema

一沖海戦 , 1942) which was celebrating the first anniversary of the attack on Pearl Harbour.

Some directors tried to go against this new trend but without success. One example was *Five Scouts* (五人の斥候兵, *Gonin no sekkōhei*, 1938) by Takasa Tomotaka, which is considered the first anti-propaganda film. The happy ending, however, earned him the favour of the government and made the effort of the film futile. That is why also Tomotaka turned to propaganda films.

In 1939, the Cinema Censorship Act was created. It came into force in October of the same year and was enriched during the following year. The *Spitzenorganisation of the Filmwirtschaft* of Nazi Germany inspired the law. The law would allow the government to control every stage of film production and distribution. The guidelines provided by this law to be followed were not to propose subjects that could disturb public order: they should not glorify individual happiness, they should not criticise political and military power and they should not include foreign terms. Major film genres of those years were *bunka eiga*⁹⁶ and *nyūsu eiga*⁹⁷, considered the main weapon in Japanese war propaganda.

Apart from Kamei Fumio, no one objected to the military power of censorship. In 1937, he filmed *Shanghai* (上海) and *Peking* (北京), which were supposed to glorify the country's war achievements. In reality, the director made them more realistic, preferring to film the scenes of destruction, caused by the Japanese army, and the despair painted on the faces of the Chinese people on the verge of defeat. Due to the continuous production of anti-propaganda films, Kamei was arrested and imprisoned and was not allowed to make any more films until the end of the conflict.

1943 was a particularly lucky year for Japanese cinema. It was the year in which two of the greatest directors made their debut: Kinoshita Keisuke and Kurosawa Akira. Kinoshita was more interested in comedy films. Kurosawa, on the other hand, made his debut with *Sugata Sanshirō*, but the censors attacked the film, accusing it of too much Anglo-American sentimentality.

⁹⁶ Culture films

⁹⁷ Newsreels

On 27th August 1945, the first American troops arrived in Japan ready to 'democratically re-educate' the Japanese, beginning with the cinema. On 22nd September, the CIE (Civil Information and Education Section) was set up under the command of the SCAP (Supreme Commandment of the Allied Powers). The CIE created a new censorship law, which was applied from the script just like its predecessor. The new law stipulated that all films that contained military propaganda, legitimised revenge, distorted historical facts and promoted racial or religious discrimination would be banned. For this reason, they banned all jidaigeki. American control lasted until 1952.

1.3 From the roaring '50s, through *nouvelle vague*, to the present day

Both wartime and post-war censorship by the CIE partly stifled Japanese cinema. One of the innovations of the democratic re-education of Americans was the introduction of love scenes. However, the first experiments were so grotesque that they only succeeded in entertaining the audience. Once the shock had passed, however, these new scenes multiplied. They were the starting point for more erotic scenes and the demand for female emancipation.

In the 1950s, Japanese film production reached its peak, mainly due to the large number of foreign films that had been distributed in Japan since 1946. Italian films were particularly influential. One of the consequences of the period was the increase in the number of majors to six: Tōhō, Shintōhō, Shōchiku, Daiei, Tōei and Nikkatsu.

There were so many new ideas to bring to the world of cinema that new film genres came up all the time, including war films, which no longer glorified the country's military power but tended to denounce what had happened and who was to blame. An example of this genre was *The Japanese Tragedy* (日本の悲劇, *Nihon no higeki*, 1946), which talked about the responsibility of the imperial family in the conflict. In addition to war films, were also created *hibakusha eiga*⁹⁸, even if these remained a limited production. "*The greatest danger was that the public might identify the Americans as the only guilty ones...*"⁹⁹. In fact, one of the iconic films criticising

⁹⁸ Films whose main theme was the atomic bomb explosions on Hiroshima and Nagasaki

⁹⁹ *Storia del cinema giapponese*, p.149 (translated by me)

the Americans was *Hiroshima* (ひろしま, 1953) by Sekigawa Hideo, where the director portrayed horrifying and very harsh scenes of dismembered bodies, panic, fear and pain.

A natural consequence of *hibakusha eiga* were the *kaijū eiga*¹⁰⁰ that, despite their monstrous subjects, were also criticizing and protesting against atomic explosions and their experiments. A film of this genre that will be recognised all over the world is *Godzilla* (ゴジラ *Gojira*, 1954) by Honda Ishirō, in which a beast with gigantic features, the result of nuclear experiments, arrives in Japan and attacks its citizens.

The 1950s became the golden age of Japanese cinema with films about children and young people (a genre that had been tried before), which focused the attention of the general public on the destiny of youth, who had to pay for the choices of adults and who had to rebuild the country.

The *Nouvelle Vague* is the period including the '60s. The protagonists of the films of this period are now "*young idlers wasting their energy doing crazy things and looking the sun in the face while making love*"¹⁰¹. These types of films were on one hand very well received by the public and on the other were criticised for the overly liberal behaviour of the protagonists which upset a Japan still very attached to tradition. The film *Gate of Flesh* (肉体の門, *Nikutai no mon*, 1964) by Seijun Suzuki is remembered as one of the most scandalous of those times. Unfortunately, the majors decided to vulgarise the products of most directors, producing low-budget films, full of violence and sex, disaccustoming film lovers to quality products. It was in the mid-1960s that *pinku eiga*¹⁰² and *ero sen*¹⁰³ were launched, with their major exponents in Testsuji Takechi and Kōki Wakamatsu.

During the 1970s, Japanese cinema got into a crisis and stopped distributing its products abroad. The only two successes were *Dersu Uzala* (1975) by Kurosawa, produced by a Soviet major, and *In the Realm of the Senses* (愛のコリーダ, *Ai no*

¹⁰⁰ Monster Films

¹⁰¹ Max Tessier, *Storia del cinema giapponese*, Lindau, Turin, 2008, p.87

¹⁰² Pink Films

¹⁰³ Erotic Line

korida, 1976) by Oshima, which in the West was taken as a manifesto for sexual liberation, while in Japan it earned him a trial for obscenity and pornography.

In the 1980s, it was Akira Kurosawa who stood out. After winning an Academy Award for *Rashōmon* (1950), he managed to attract the big names of American cinema such as Francis Ford Coppola and Steven Spielberg. He also managed to produce *Kagemusha* (影武者, Kagemusha, 1980), a film set in 16th-century Japan. Kurosawa will be the only one to survive internationally when, in the following decade, film production will be reduced again, due to the increasing number of animated products.

1.4 Cinema becomes animated: Hayao Miyazaki

Despite their recent appearance in international cinema, *anime*, or Japanese cartoons, are actually quite old. Seitarō Kitayama and cartoonists Oten Shimokawa and Jun'ichi Kōchi conducted the very first experiment. The earliest known anime is *Battle of a Monkey and a Crab* (Saru to kani no kassen, 1916/1917) by Seitaro Kitayama himself.

Until 1945, there were more than 400 animated films, but they were almost completely lost due to censorship, natural disasters and the WWII.

In 1948, despite the American occupation, Toei Animation was created and it was meant to become the biggest animation studio in Japan, although its first film was produced only 10 years later, in 1958. The title of this film was *Panda and the magic Serpent* also known as *The Tale of the White Serpent* (白蛇伝, Hakuajaden) by Taiji Yabushita. It was not only the first real animation film, but it was also the first internationally distributed colour film and above all the film that convinced a young Hayao Miyazaki to become an animation director.

Special mention must be made of Osami Tezuka, creator of the 'disproportionate' eyes typical of *anime*.

From the mid-1960s onwards, Japanese animation became more prosperous. Every television began to broadcast them and the characters were increasingly used especially in advertisements. Until the 1980s, we speak of an *anime boom*. In just thirty years a huge number of sub-genres were born, the most famous of all being the one featuring robots, the real fortune of anime in the world. The 1980s were the golden

age of animation, just as the 1950s had been for art-house cinema. However, production came to a standstill because of the continuing production of high-quality video games. A real response to these new products would only come years later. In the meantime, only two films were successful at the box office: *My Neighbor Totoro* (となりのトトロ, *Tonari no totoro*, 1988) by Hayao Miyazaki and *Grave of the Fireflies* (火垂るの墓, *Hotaru no haka*, 1988) by Isao Takahata meanwhile in TV began the era of *sports anime*.¹⁰⁴

In the 1990s, one series in particular attracted the attention of the general public: Hideaki Anno's *Neon Genesis Evangelion*, which became a worldwide phenomenon. Finally, in the 2000s, the success of anime was consecrated thanks to the Academy Award won by Studio Ghibli's *Spirited Away* (千と千尋の神隠し, *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001).

Hayao Miyazaki is definitely the master of Japanese animation. Miyazaki was born on 5 January 1941 and for the rest of his life he tried to redeem his privileged status during the Second World War, which allowed him to live comfortably while others were starving. After years of apprenticeship, at A Production he met Isao Takahata who became one of his best collaborators and one of his best friends. After working together for the *World Masterpiece Theater*¹⁰⁵, they went out on their own and created *Nibariki*. Later they created the more famous Studio Ghibli, a dream factory for the whole world because Miyazaki produces for children, but his children are ageless.

The studio's first real success was *Nausicaä of the Valley of the Wind* (風の谷のナウシカ, *Kaze no tani no Naushika*, 1984) followed by *Kiki's Delivery Service* (魔女の宅急便, *Majo no Takkyūbin*, 1989) and *Porco Rosso* (紅の豚, *Kurenai no Buta*, 1992), starring an Italian aviator, Marco Pagot. In the latter, Miyazaki discusses the themes of war and flight and at the same time he condemns fascism. In Miyazaki's films nothing is excluded, not even violence, because he is interested in reality. This

¹⁰⁴ *Dragon Ball* based on the manga series by Toriyama Akira and *Captain Tsubasa* based on the manga of Takahashi Yōichi

¹⁰⁵ Category that includes all those films produced by Nippon Animation and based on Western novels. Example: *Heidi, Girl of the Alps*.

is evident in *Princess Mononoke* (もののけ姫, Mononoke Hime, 1997) which is also recognised as the first environment-oriented film of its kind.

What makes Miyazaki's films unique is, above all, the presence of the female heroine who breaks free from the Disney cliché of the girl in danger. This, however, does not preclude romance, which is very often implied, since it is not the protagonist of the story. A funny thing about his films is the presence of many easter eggs: each film contains a self-quotation from the studio or from previous films.

In 2005 he was awarded with the *Golden Lion for Lifetime Achievement* at the Venice International Film Festival. In 2013 he announced his retirement at the same festival.

In 2016, during the screening of the NHK television special entitled *Never Ending Man: Hayao Miyazaki*, he announced his possible return. This decision was motivated not by money but by the love he feels for his grandson.

«*When I saw Kiki's Delivery Service, I cried*»

-Akira Kurosawa

2. FROM EAST TO WEST

2.1 Japan-Italy: history and cinema

Japan and Italy have always had good relations, which officially began on 25 August 1866, although the first contact dates back to one of the first Japanese expeditions to Europe, which took place in Rome in 1585.

During the period of unification of Italy (1861) and the period of modernisation of Japan (1868), relations between the two nations became increasingly solid, crowned by a strong commercial exchange. Not only that, also Japanese art and culture were influenced by Italian ones: Italian opera arrived in Japan and gave birth to Japanese opera, from which Puccini took inspiration for his *Madama Butterfly*.

The two countries were allies in both world wars, although during World War II, differences over war aims and Italy's signing of the *Cassibile Armistice*¹⁰⁶ cooled their relations, which have been resumed only when both Italy and Japan were defeated. When both joined the US-led *Western Bloc*, they soon saw a period of strong economic growth. However, after nearly three decades of development, both Italy and Japan were together even in the recession that followed. Nevertheless, relations between the two were so well consolidated that Japan helped Italy after the 2009 Aquila earthquake, while Italy helped its friend during the 2011 Tōhoku earthquake and tsunami.

It was in the cinema that relations between the two nations were most consolidated, with the first awards for Japanese art-house cinema arriving at the Venice Film Festival in 1951 when the *Golden Lion for Best Foreign Film* was awarded to Kurosawa Akira for *Rashōmon*. Japan won the same award in 1958 with *Rickshaw Man* by Inagaki Hiroshi and in 1997 with *Hana-bi* by Kitano Takeshi, released in the United States as *Fireworks*. It was actually Italian neo-realist cinema that gave the Japanese a boost, despite the American occupying forces' ban on films such as *Germany, Year Zero* by Roberto Rossellini and *Bitter Rice* by Giuseppe De Santis. Italian cinema offered the Japanese a much more realistic view of life than American films.

¹⁰⁶ The Armistice of Cassibile was an armistice signed on 3 September 1943, and made public on 8 September, between the Kingdom of Italy and the Allies during World War II.

In Japan, special attention is paid to the Tokyo Italian Film Festival, traditionally held in the Asahi Hall in Ginza during *Golden Week*. However, the 2020 edition was broadcast online due to the Covid-19 pandemic. A film exchange also took place in 2021 when The Japan Foundation organised the JFF- Japan Film Festival, which was also online. In Italy, the festival was broadcasted from 26 February to 7 March 2021. The platform made available more than thirty films, ranging from the most recent ones such as *Project Dream - How to Build Mazinga Z's Hangar* by Hanabusa Tsutomu of 2020 to older films such as *The Flavour of Green Tea over Rice* by Ozu Yasujirō of 1952. Both festivals were extremely successful and attracted a large number of spectators.

2.2 Cultural and linguistic differences between Italy and Japan

Italy and Japan have had excellent relations for some centuries now, but this does not exclude the fact that the two countries are in some ways the opposite of each other.

Linguistically speaking, the differences are very important. Italian uses an alphabet made up of 21 letters, to which, however, are added another 5 letters considered as foreign: 'j' 'k' 'w' 'y' 'x'. Together they form the Latin alphabet. The Japanese writing system instead is a derivation of Chinese (although the two languages are completely different), to which are added two other alphabets created by the Japanese themselves. In writing, all three alphabets are used simultaneously. The first, which derives from Chinese, is formed by *kanji*, or ideograms expressing an idea or concept. There are more than 50,000 of them, although in 1981 the Japanese Ministry of Education drew up a list of the 1,945 kanji in official use. The other two alphabets are *hiragana*, mainly used by women in ancient times and used nowadays to transcribe words of Japanese origin, verb endings and particles, and *katakana*, which is used to transcribe words from languages other than Chinese and for the names of flora and fauna. Both are made up of 45 syllables and one consonant: 'n'. Impure, semi-pure and contracted sounds are added to their pronunciation.

Italian is written and printed in horizontal lines that are read from left to right, while Japanese is written in vertical lines that are read from top to bottom and from right to left.

There are also substantial differences in grammar: the Italian sentence is made up of **subject-verb-object**, to which the other complements are then added, while the Japanese sentence is made up of **subject-object-verb** with the other complements added between subject and object. In Italian, nouns, articles and adjectives are matched by gender (masculine and feminine) and number (singular and plural), which does not apply in Japanese. A specification of number can only be found in personal pronouns, which are used very rarely. In Italian, verbs are conjugated by mode (indicative, subjunctive etc...), time (past, present etc...) and by diathesis (passive, reflexive, active) while Japanese verbs are conjugated only by time (past, present and gerund¹⁰⁷) and by diathesis (passive, active, causative, causative-passive)¹⁰⁸. Japanese verbs do not have a future tense so to express it Japanese people use adverbs of time.

Differences between the two countries do not end here. In spoken Japanese we have to pay attention to never say “no” directly, which is considered very rude. It is better to use “Actually...” or “Very interesting, can I think about it?”

Japan unfortunately is still extremely sexist: for example a woman can not become a sushi chef because it is believed that she has too hot hands to manage raw fish and because her taste is altered during the menstrual period, in addition women are banned from sumo competitions or from some sacred areas.

In Japan it is natural making noises while eating but not when blowing the nose. In Italy, it is the contrary: blowing your nose is considered natural, while rumbling during eating is sign of bad manners.

Last but not least, in Japan it is still contemporary the mentality that the woman has to be dependant on man, so, sometimes young male people renounce to have a girlfriend until they reach a certain economic stability.

2.3 Italian censorship on Japanese world

Like Japan, Italy is not new when it comes to censorship. The first hint of Italian censorship was in the period after the Congress of Vienna (1814-1815). However, the first law establishing a real censorship law on cinema dates back to 1913, while in

¹⁰⁷ The use of the gerund in Japanese does not coincide perfectly with that of Italian or English.

¹⁰⁸ Conjugation by diathesis does not coincide between the languages, they have a completely different usage.

1920 a special commission was set up with the task of reviewing the script even before filming began. Italian censorship reached its peak during the Fascist period (1922-1943). Censorship did not end with the end of the Fascist dictatorship. For several decades to follow, Italy even experimented with three different types of censorship: control of the script, review of the finished product and complaints by individual citizens. Among the major censorship cases of those years we find *Last Tango in Paris* by Bernardo Bertolucci. On 5 April 2021, the Italian Minister of Culture, Dario Franceschini, signed a decree abolishing every film censorship.

Despite the step forward in the world of cinema, censorship in Italy can still be applied to all media.

In addition to domestic censorship, Italy has over the years made major censorship cuts especially in Japanese animated films. The main reason was because it was believed that these products, being cartoons, should only be intended for an audience of school-age children and therefore had to respect specific canons of language and content.

Censorship of anime covers several areas. In many of them, targeted to an audience over 14 years old, it is common to find scenes of partial or full nudity that are completely eliminated in Italy. Violent scenes or scenes in which characters die or are visibly injured are also cut out. For example, in *One Piece* (ワンピース, Wan Pisu, 1999) the colour of blood is changed, making it darker, while in *Naruto* (ナルト, Naruto, 2002), particularly violent scenes were portrayed with a negative effect to subvert the colours. Censorship not only was applied to scenes of violence and sex but also the age of the characters, thus changing their school level. This is because, as the story unfolds, the characters engage in romantic and amorous relationships or face situations that are more mature than their age. In *Kodocha* (こどものおもちや, Kodomo no omocha, 1996)¹⁰⁹ the age of the protagonist was changed and her love story with Rei, Robbie in Italy, a boy much older than her, was downgraded to a simple friendship.

¹⁰⁹ In 2002, the manga was published in North America in English by Tokyopop as *Kodocha: Sana's Stage*. In 2005, the first half of the anime series was licensed for North American distribution by Funimation Entertainment and has been released on DVD

Censor changes include also the habit of Italianising or completely reinventing the names of certain characters. The best example is found in *Ai Shite Knight/Love me Knight* (愛してナイト, Aishite Naito, 1983)¹¹⁰ where the main characters, originally called Yakko and Go, become Licia and Mirko in Italian. The decision to replace the Japanese names was considered a "cultural simplification" that instead of protecting Italian children, isolated them in a world where any kind of diversity was banned. In addition to the Italianisation of the names, there was also the elimination of all references to Japan: flags, writing, maps and any scene in which the word "Japan" or "Japanese" appeared.

Fortunately, since the early 2000s, these censorship have been almost completely abolished.

2.4 The imperfect art of dubbing and the figure of the dialog writer

Dubbing officially began in 1930, when Jacob Karol wanted to present an American film to the French without waiting for it to be dubbed into French by Americans¹¹¹. Other experiments had already been carried out earlier by Edwin Hopkins - or Edwin Koplins - and the German Oskar Messter. In Italy, dubbing began to take hold when it was realised that the American dubbing was rough. With the Law Decree of 5 October 1933, dubbing of films in the national territory became compulsory. The first film to be completely dubbed in Italian was *Married in Hollywood* (1929) by David Butler and Marcel Silver.

In the years that followed, dubbing, but above all the register used for dubbing, underwent frequent transformations: from a theatrical and courtly Italian to the rediscovery of dialects that better defined the depth and ethnic, social and psychological characteristics of the characters.

In recent years, thanks also to more people speaking at least one other language in addition to their mother tongue, dubbing and audio-visual translation have once

¹¹⁰ It was adapted in English in 1992 for United States and Canada. It never arrived in UK.

¹¹¹ Until then, American films had been filmed in other languages directly by actors playing in English, but the results were both grotesque and not fully understandable to the targeted audience.

again become a topic of discussion. The debate is mainly about what is lost and what is gained from good dubbing and whether it is better to just put subtitles.

The very first accusation made against dubbing is that it fails to render all the nuances of the original, which would be lost anyway when reading the subtitles that take the attention away from the film, unless you have at least 90% knowledge of the original language of the film. However, this accusation can only be made regarding English-speaking films, as English is an international language and it is studied by everyone. But what about film products from Russia or Japan? Those who could enjoy these films in the original language without trying too hard to follow the subtitles would only be native speakers or those who have studied that particular language for many years. Without dubbing and only with subtitles, the films would go back to being products intended only for a national audience or for passionate cinephiles, as is the case of the USA¹¹².

Another accusation made against the dubbing is that because of it in Italy, but in general in Europe, English is not spoken. If all films are dubbed there is no need to study English. Nothing could be more false. English in Europe is spoken by at least 32.6%¹¹³ of people, and in Italy it is studied for more than 15 years. In addition, the Anglo-American culture is so widespread that it would take only the slightest effort to learn the language. It must also be said, however, that because of an increasingly ill-considered globalisation and the consequent need to translate and dub everything, for each good dubbing directed by professionals, there are ten others of medium-low quality, translated and in very few cases dubbed by unqualified people.

Here we enter into the limits of dubbing and audio-visual translation. Sometimes the translations are ineffective and a badly adapted joke or wordplay makes us raise an eyebrow and think that something is wrong.

Just think of *Futurama's werecar* - which refers to *An American Werewolf in London* (1981) by John Landis and to *Christine* (1983) by John Carpenter - that in

¹¹² In the US, European, east films or Latin American films are not dubbed but only subtitled. The result of this choice is that those films are never successful at the international box office.

¹¹³ Data from the research *Special Eurobarometer 147: Europeans and languages*

Italian that 'were' is translated as past tense of the verb 'to be' and not as 'were' of *werewolf*.

This is where the profession of the dialogist and his/her professionalism comes into play. The dialogue writer is not only in charge of the linguistic transposition, but must also take into account the entire film product. He/she has to be able to portray every single element in a way that does not leave the target viewer with a sense of alienation. For example, a good dialogue writer could never be able to adapt the dialogue in the target language and leave a background hum in the source language, this would bring to the viewers the above-mentioned sense of alienation and could endanger the meaning of the film. It is thus clear how important are the linguistic, translation and/or adaptation skills of a dialogist who has to maintain the effect that the film has on the original audience also on the target audience: he/she has to make people laugh when they laugh in the original, cry when they cry and so on. The dialogist also has the task of taking into account why the characters speak in a certain way and then choosing the right linguistic composition to maintain the effect. A particular difficulty of this job is the acting aspect: the lines to be translated have already been recited, so the dialogist will also have to take into account the length of the line, the actor's expression and every movement that could affect the communicative purpose of a given scene or the entire film.

However, this figure also has its limitations, which will be discussed in the next chapter.

3. ERRORS AND LIMITS IN ITALIAN ADAPTATIONS

3.1 Literal translation and sophisticated terminology: the case of Gualtiero Cannarsi

Anyone who knows and loves Japanese cinema cannot fail to love its animated side and cannot fail to know the masterpieces of Studio Ghibli. Despite the fact that in Italy anime arrives thanks to translations taken mostly from English and the phenomenon of fansubbing, this is not the case when it comes to Studio Ghibli's products. In fact, it seems that only this Studio has an official "translator-dialogist". His name is Gualtiero Cannarsi and he works by adapting directly from Japanese.

Cannarsi graduated in 1995 and immediately began working as a freelance translator, dialogist, director and dubbing supervisor in collaboration with many companies including Granata Press, Dynamic Italia and Shing Vision/Fool frame. However, it was with the Gainax studio that he produced some of his most important works: *Neon Genesis Evangelion* and *Magical Shopping Arcade Abenobashi*.

In 2001 Buena Vista Italia commissioned Cannarsi to translate some of Studio Ghibli's films, but the company only published two of the six works it had assigned to Cannarsi. In 2005, he began working with Lucky Red on the dialogues for Studio Ghibli's *Howl's Moving Castle*. From then on he was responsible for the entire Ghibli filmography. In 2018, the dubbing company VSI contacted him to work on a new adaptation of *Neon Genesis Evangelion* to release it on Netflix. However, the adaptation will be withdrawn only seven days after its publication. In 2019, he is contacted by Yamato Video for the dialogues of *Mai Mai Miracle*. This adaptation, as *Neon Genesis Evangelion*, did not meet with the audience favour, forcing Yamato Video to state that it was not actually Cannarsi who had worked with them.

The *Cannarsi Case* mainly broke out with the recent adaptation of *Neon Genesis Evangelion*, and if up until now people had passed over the questionable quality of his works, this latest version of an anime loved all over the world was the straw that broke the camel's back.

What Cannarsi's work is blamed for is the use of a vocabulary that is too high-sounding for the protagonists of Studio Ghibli's anime, who are mostly children and

teenagers, and the use of an overly literal translation from Japanese. Cannarsi's versions sound like the result of a film script put on a Google Translator from the early 2000s whose translation is taken for granted without any correction.

However, Cannarsi has always been frank about his linguistic skills: he doesn't know Japanese, he studies it as a self-taught language for personal culture and relies on an external translator to do his work. This raises some doubts: if the output of his work is what it is, whose fault is it? Is it the fault of the translator who is not a professional? Or of Cannarsi who trusts his translator blindly and therefore does not revise the final work? Or perhaps the translation is well done but it is Cannarsi who modifies it as he pleases out of a mere personal vision? Of the three, the most likely is the last one. In fact, it is his own stylistic choice to adapt the films so that the audience understands that they are watching a foreign film. Instead of an adaptation that makes the film more familiar to the Italian viewer, making him focus on the story rather than the linguistic differences, Cannarsi himself has said that he prefers the sense of alienation that his works leave behind. In this way Cannarsi believes he is doing a unique job of translation, the only one that succeeds in rendering as faithfully as possible the cultural and linguistic differences between Italy and Japan.

Cannarsi's works are a classic example of *the principle of reversibility* discussed by Umberto Eco in his *Mouse or Rat? Translation as negotiation*¹¹⁴. In fact, if we took any piece of Cannarsi's adaptations and put it through any automatic translator towards Japanese, we would probably get one of the most faithful versions of what the filmmaker had conceived. The main problem is that to follow this principle people lose the sentence or the whole film sense. If Cannarsi's works were a book, this one would be full of footnotes because rather than a real translation and negotiation work, it would have been preferred to keep words and structures typical of a foreign language and explain them in a different place from the one dedicated to the main text. In a film this is absolutely not acceptable only because footnotes do not exist.

The most concrete example is found in *Princess Mononoke* where the Japanese *kamikemono*¹¹⁵ in Italian is translated as "Il Dio Bestia" (Beast God) which is the literal

¹¹⁴ *Mouse or Rat? Translation as negotiation*, Umberto Eco, Orion Publishing Co, 2004

¹¹⁵ Divine beast, jisho.org Japanese Dictionary

translation from Japanese but which, at the same time, presents a big problem: in Italian *Beast God* is a blasphemy. In the film the creature has bestial features but this is connected to the religious beliefs of Japan. In Italy, however, the majority of people are Christian Catholics and this religion does not foresee that God could features bestial forms. Cannarsi's translation could only be understood by those who know the culture and religion of Japan. In Italy, however, this kind of film is mostly intended for children and the general public, which is why this kind of choice is not good, unless there was a possibility to put a footnote explaining the connection between the word *kamikemono* and the religion to which it belongs.¹¹⁶

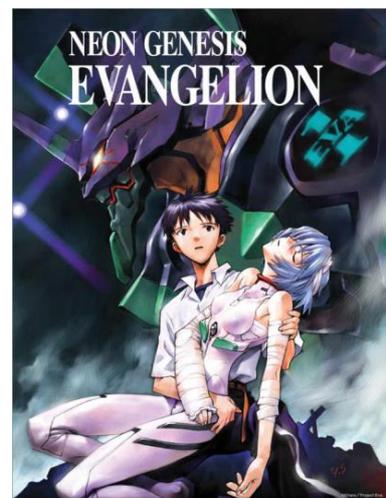
In order to maintain the reversibility and the obvious cultural differences between Italy and Japan, Cannarsi is guilty of pride in refusing to follow the basic rules of his profession. Cannarsi has invented a brand new way of translating so that his works are so recognisable that he seems to be the creator of the entire film and not only the Italian dialogist. Such a translation brings with it the risk of alienating people from the art of dubbing and translation even more.

If this kind of incomprehensible translation is the best people can get, then it is neither worth translating nor dubbing, much better to learn the foreign language of interest and watch the films or read the books in the original language. It doesn't matter if this means a huge loss on a cultural level.

3.2 Analysis of the works of Gualtiero Cannarsi

3.2.1 Neon Genesis Evangelion: Netflix crisis

Neon Genesis Evangelion (新世紀エヴァンゲリオン, Shin seiki Evangerion) is a 1995 television series, produced by the Gainax studio and scripted and directed by Hideaki Anno. The series is considered one of the most influential anime of all time. The Italian dubbing was provided by the *Cooperativa Eddy Cortese* under the direction of Fabrizio Mazzotta and Paolo Cortese.



¹¹⁶ In English it has been translated as “Boar God” preferring to specify which bestial features the deity got.

For the first time, the position of the "artistic director of production" was also included and it was given to Gualtiero Cannarsi.

The new version, for which Netflix had bought the rights, was instead handled by VSI of Rome, which again assigned the dialogues and dubbing direction to Gualtiero Cannarsi and Fabrizio Mazzotta. The problems with this new dubbing were immediately evident: it seems that the overly complicated language led the voice-actors to threaten to resign. However, the work continued but the problems for Netflix did not end there as the streaming platform was forced to withdraw this new version a few days after publication. The reasons for the criticism were mainly some translation choices and the syntax of the sentences, which were considered pompous and incomprehensible. In January 2020, former director Fabrizio Mazzotta and the voice actors began the revision with a new dubbing director and a new dialogist.

Cannarsi worked on both adaptations. However, in the first adaptation probably his personal idea of an authentic-literal translation had not yet been formed. The new dubbing director, Laura Cosenza, declared that the revision she was in charge of was her greatest struggle. Dismantling Cannarsi's work meant not only adjusting the grammatical syntax but also replacing all the improper terminology he had used and deleting all the forms proper to Japanese culture and language.

An example of a sentence that Cosenza had to revise is the scene in which Kaji, guardian of the main character Asuka, says to Shinji: *«Bè Shinji, io non posso far altro che stare qui ad innaffiare. Però, quanto a te, quanto a quello che non puoi fare che tu, per te qualcosa da poter fare dovrebbe esserci»*.¹¹⁷ The repetition of the subject 'tu' (you), which in Italian is often implied, and of the verb 'fare' (do) is evident in the sentence. This is a sentence that starts well and ends up in the worst possible way. You would have to read it a couple of times before understanding it, but the problem is always the same: a film cannot be re-read and to send it back and forth three or four times to listen to it again would undermine any person's desire to continue watching it.

¹¹⁷ "Well Shinji, I can't do anything but stay here and water. But as for you, as for what only you can do, there should be something for you to do". (literally translated by me)

If we want to compare the new and the old adaptation then we will immediately notice that the difference is obvious. It looks like it was made by two different people:

1995 italian version: *«Vedi, se adesso non tentassi tutto il possibile, vivrei con questo rimpianto per sempre»*

2019 italian version: *«Beh, se non facessi tutto quello che posso fare, ne avrei un brutto retrogusto, no?»*¹¹⁸

In addition to the difference in fluency, it can be noted that in the new version there is a repetition of the verb "to do" and the improper use of the word "retrogusto" (aftertaste) which in Italian is used mainly when talking about eating something. It is a problem because the person who is saying the sentence is not eating anything at all. The correct version is in fact the one from 1995.

This new version also contains a large number of words that are not in common use, words that have been mistranslated and words that have been invented by imitating Japanese. In one sentence, Katsuragi's character uses the slang version, typical of Hokkaido and the 1980s, "chocchi" to say "a little" instead of the standard Japanese "chotto". Instead of translating it into standard Italian or finding a dialectal equivalent, which would have been a questionable choice anyway, Cannarsi rendered it with a completely invented word: "pochitto".¹¹⁹

Although not all of Cannarsi's choices have been total failures, the correct translations are actually very few, so Netflix's decision to amend this version is totally justified. Probably only someone with Cannarsi's vision could send the streaming giant into crisis.

3.2.2 Howl's Moving Castle

“He, the one who grasped a shooting star...,such a mindless man, your heart is mine.”

¹¹⁸ **1995 italian version:** *"You see, if I didn't try everything I could now, I would live with this regret forever."*

2019 italian version: *"Well, if I didn't do everything I could do, I'd have a bad aftertaste of it, wouldn't I?"* (translated by me)

¹¹⁹ There is no equivalent in English as it is an invented word with no real meaning. A personal attempted translation could be "A bittle" formed by "a bit" + "a little".



Howl's Moving Castle (ハウルの動く城, Hauru no ugoku shiro) is a 2004 Studio Ghibli film, written and directed by Hayao Miyazaki. The film, which takes inspiration from Diana Wynne Jones's 1986 novel, has all the typical characteristics of Miyazaki's work: there is magic, the protagonist is a strong and independent girl and there is the armed conflict that never leaves any of the Miyazaki's stories. The Italian adaptation was assigned to Gualtiero Cannarsi as the first work for the new distributor Lucky Red.

Like every work assigned to Cannarsi, here too we find much of him and little of the great master Miyazaki.

In one of the first scenes Sophie, the protagonist, goes to visit her younger sister Bettie. When it is time to say goodbye, Bettie, who is the character who speaks in the strangest way of all in the Italian version, says: «*Sorellona, di sé stessi bisogna decidere da sé stessi*»¹²⁰. In this sentence we find the obvious repetition that Cannarsi seems to love the most: the word 'oneself'. In the original version Bettie says: «*自分のことは自分で決めなきゃダメよ*» (jibun koto wa jibun-de kimenakya dame-yo). There is no trace of "big sister" and the choice of repeating "oneself" can only be understood after a deeper analysis of the original: 自分 (jibun) has the meaning of "oneself" "I" and "Me". Cannarsi has therefore stopped at the first meaning, the problem being that the first "jibun" is followed by *こと* (koto) and the particle *は* (ha/wa) which “substantivates” the meaning and consequently makes the choice of the meaning slip to "I". Therefore, since Bettie is addressing her sister it becomes "you". In this case, then, it is a wrong, hastily made literal translation.

¹²⁰ “Big sister, only yourself can decide for yourself” (Literally translated by me)
“You must decide what YOU really wanna be!” (Official English version)

In this film, repetitions dominate. Very often we find identical sentences within a few seconds. In Japanese sometimes there are repetitions, but the Italian vocabulary and the meaning of the words themselves make it possible to work with the translation in order to make it less repetitive and more fluent. An example of this is when Sophie, in order to express that she will have a lot of work to do and that she will also have to teach good manners to Markl, repeats “-があります” (ga-arimasu) in Japanese, which, however, means both “*there is/there are*” and “*to have*”. In the Italian version Cannarsi decided that it was not worth using both meanings and therefore to use only “*there is/there are*” with the obvious consequence of a repetition that leaves a sense of alienation in the Italian audience and that could have been easily avoided.

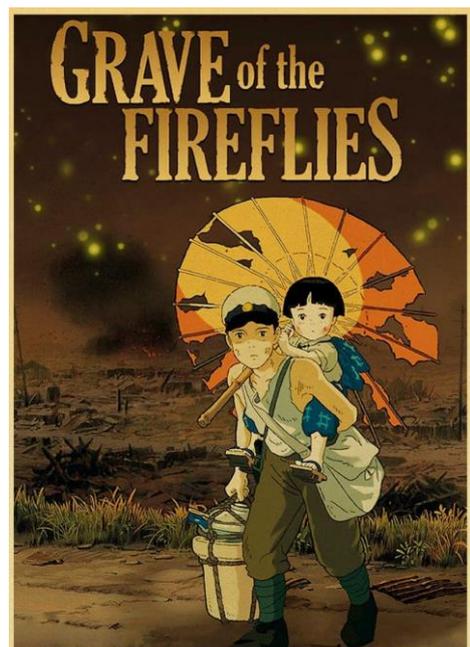
The mistranslations do not end there, when a literal translation is actually needed Cannarsi decides that they are too weak and that it is better to enrich them with an excessive use of the conditional. In other parts, instead he decided to choose much less common terms. For example, to translate 行きなさい (ikinasai) he could have used “get away” or “go off” because Sophie has to run away, but Cannarsi instead chose “fly away/fly off” just because Sophie was on a flying machine, in Italian the translation is so uncommon that needs a ‘secondo reading’.

Despite these obvious “mistakes” the film in 1 hour 54 minutes has few of them compared to *Neon Genesis Evangelion*. Howl's Moving Castle is such a good film that one can get over it. In fact, critics have received the film well despite the somewhat “fantastic” language.

3.2.3 Grave of the Fireflies

Grave of the Fireflies is a 1988 animated film directed by Isao Takahata, co-founder of Studio Ghibli. The film was inspired by the semi-autobiographical story of Nosaka Akiyuki, a Japanese writer and politician.

The film was presented alongside Miyazaki's *My Neighbour Totoro*. Unfortunately, however, it



immediately appeared unsuitable for a minor audience due to the cruelty of its images. In Italy it is the only film not to be published by Lucky Red, but in 1995 it was released directly on VHS by Yamato Video dubbed by Promovision and edited by Massimo Corizza. In 2015 a new version was produced, again by Yamato Video, with the dubbing by Gualtiero Cannarsi.

In 1994 the film received the "Children's Rights Award" at the Chicago International Children's Film Festival.

On the evening of 21 September 1945, in a railway station in Kōbe, a boy dies of hunger in the indifference of the people passing by. All he has is a tin box containing fragments of bones, a box that takes on an important significance throughout the entire film. When the box is thrown away by an attendant, the ghost of a little girl appears and is joined by the boy's ghost. Thus begins the flashback that will tell the story and the cruel fate of those two children.

The film has an incredible emotional impact. There are plenty of films about war, but the fact that in this one the two main characters are children who are forced to pay for the choices of the older ones makes people feel the true cruelty of war itself. This emotional impact did not reach the new generations of Italians who saw the film with the dubbing by Gualtiero Cannarsi. He managed to have all the emotionality of the story replaced by the complete incomprehension of the dialogues.

In one of the very first scenes, we find Seita, the older brother, gathering the last of his belongings to flee with his little sister to the anti-aircraft shelter. The little girl does not understand the seriousness of the situation (America has decided to drop firebombs on the Japanese city) and starts to throw a tantrum, to which Seita says:

1995 italian version: *«Non metterti a fare i capricci, adesso. Preferiresti essere uccisa da una bomba?»*

2015 italian version: *«A dire che ti spiace tanto se poi verrai spazzata via dalle bombe io non vorrò saperne»¹²¹*

¹²¹ **1995 italian version:** "Don't throw a tantrum now. Would you rather be killed by a bomb?"

2015 italian version: "To say you're so sorry if you get blown away by bombs I won't want to know." (literally translated by me)

The difference between the two adaptations is overwhelming. The first sentence is understandable, the second is not, or at least not at first hearing. Also here, as in every dubbing by Gualtiero Cannarsi, we find the main verb, which should be "I won't want to know", at the end of the sentence and a too literal translation from Japanese.

In a later scene, when Seita learns that her mother is dying from burns, he is told by the field officer that it would be better to take her to another, better-equipped hospital. The officer suggests taking her to Keisei Hospital in Nishinomiya:

1995 italian version: *«Ho sentito che l'ospedale Keisei non è stato bombardato»*

2015 italian version: *«Parrebbe che l'ospedale della rinascita, a Nishinomiya, non sia andato bruciato»¹²²*

The first adaptation does not mention the city of Nishinomiya, but the sentence makes sense. The cut was probably made in order to respect the timing of the lines. In the second adaptation, it does, but Cannarsi made a bigger mistake: the name of the hospital has been translated. In translation, the proper names of people or, in this case, buildings, are never translated. The reason is simple: you don't really know why it was given that name. "Kaisei", like almost all proper names of hospitals could have been the name of its founder and therefore not translatable because "Mr. Kaisei" in Italian would never be "Mr. Rebirth". Unless the hospital in question has its own translation, like the most famous monuments that are translated into different languages, the decision to translate was a risky one, given that the kanji of the Japanese/Chinese language express an idea, a concept and therefore nothing concrete and definitive. Following what Cannarsi has done, the names of Japanese cities should also be translated.

In this film, but also in all Cannarsi's other adaptations, we find an excessive use of diminutives and superlatives such as auntie, mummy, daddy, granny and so on. These are fine if Setsuko, Seita's little sister, is speaking, but not if it is Seita himself, who is at an age when the use of such words is abandoned. In addition to all this,

¹²² **1995 italian version:** "I heard that Keisei Hospital was not bombed".

2015 italian version: "It seems that the Rebirth Hospital in Nishinomiya was not burned down." (literally translated by me)

Cannarsi also often uses the third person singular to talk about people, a characteristic of the Japanese language where the subject is almost never expressed and in rare cases used in the third person when you are talking to another person (even if this is in front of the speaker). In Italian, however, this does not exist and neither in English. Example:

2015 italian version: «*Il fratellone va a pisciare, viene anche Setsuko?*»¹²³

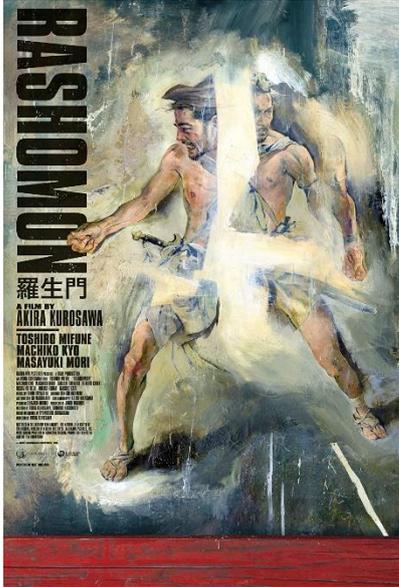
At what cost, then, did Cannarsi remain faithful to the source language?

He has given up and robbed every Italian viewer who has seen the film since 2015 of a beautiful, yet heartbreaking, story and the emotions that come with it. In the world the film is considered a masterpiece, in Italy perhaps it is not even known. This is an example of how a badly made adaptation can deprive people of an extraordinary film.

¹²³ “Big brother is going to pee, is Setsuko coming too?” (Literally translated by me)

4. NOT ONLY MISTAKES BUT ALSO OUTSTANDING SUCCESSES

4.1 *Rashōmon*, Kurosawa Akira



Rashōmon (羅生門)¹²⁴ is a black and white film, directed and written in 1950 by Akira Kurosawa.

The film talks about a crime: the bandit Tajōmaru killed a samurai and then raped his wife. Actually, it talks about the trial conducted to find what really happened, but the truth seems impossible to grasp.

In Japan the film was released on 25 August 1950, while in Italy it was released at the same time the following year thanks to Giulia Stramigioli who nominated it for the Venice International Film Festival. The film was so popular that it even won the Golden Lion. The following year it also won the Academy Award for Best Foreign Language Film.

Rashōmon is not actually a completely original product. Kurosawa, the director, was in fact inspired by two stories by Akutagawa Ryūnosuke: *In a Grove* (藪の中, 1922) and *Rashōmon* (羅生門, 1915). The peculiarity of this film is that the three protagonists telling their versions of the story do not try to defend themselves or blame the other two, but rather all three take the blame for the crime, also the dead-samurai. The film has often been compared a great Italian author: Pirandello. This is because the film explores the theory of ‘*plurisubjectivity*’ dear to the Italian author, which he talks about in *Six characters in search of an Author* (Sei personaggi in cerca d’Autore, 1921), coincidentally released a year before *In a Grove*.

Apart from the theme of plurisubjectivity, *Rashōmon* is also compared to another story by Pirandello: *So it is (if you think so)* (Così è (se vi pare), 1917) because the main topic is ‘the unknowability of reality’: everyone can give their own interpretation

¹²⁴ The translation comes from 羅城門 (rajomon) which uses more modern characters. The title of the film comes instead from a work of Nō theatre by Kanze Kojirō Nobumitsu (1435/1450 - 1516).

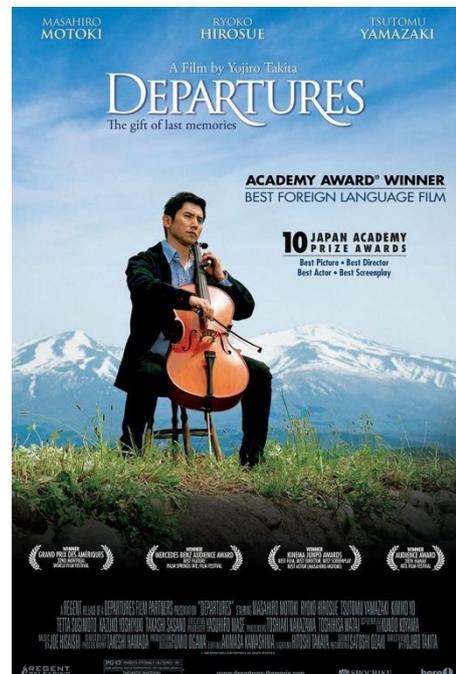
of a fact and this may not coincide with that of others. This generates an impossibility of knowing the absolute truth. Here we talk about the characters' ability to lie to others but also to themselves. Pirandello's philosophy was well received in a Japan where wearing a mask is indispensable for living peacefully.

The dubbing in Italian was carried out at *O.D.I.* in Rome by Augusto Galli. Probably the great success of the film in Italy was also and above all due to the high quality of the dubbing itself. Special mention must be made of the Italian voice actors who were able to render the acting of the original protagonists at its best, which was already extraordinary in itself.

4.2 *Departures*, Takita Yōjirō

Departures (おくりびと, *okuribito*) is a 2008 film directed by Takita Yōjirō.

The film begins when a young cellist, Kobayashi Daigo, finds himself unemployed and decides to move back to his hometown in Yamagata Prefecture with his wife Mika. Looking for a job, Daigo comes across a very peculiar advertisement: "We assist those who go on journeys". Thinking that it is a travel agency, he goes to the NK for an interview but soon finds out that the journeys in the advertisement are not travels to other countries, but journeys to the afterlife. The name of the agency, NK, is in fact derived from *nōkanshi* (納棺式), the traditional Japanese ceremony of dressing and preparing the dead in front of family members, according to Buddhist rites.



The film is based on Shinmon Aoki's novel *Coffiman: The Journal of a Buddhist Mortician*¹²⁵. Although death is the focus of this film, it is still a taboo subject in Japan, which is why the director said he was worried about how the audience would take the film that talked about it so openly. With *Departures*, however, death regains its dignity

¹²⁵ *Coffiman: The journal of a Buddhist Mortician*, Buddhist Education Center, 2004

through this ancient, elegant and respectful ritual. The film manages to combine solemnity with moments of hilarity. It is therefore labelled "politically wrong" because it talks about something that nobody has the courage to talk about.

Departures won the Academy Award for Best Foreign Language Film in 2009. In Italy the film grossed 709,000 euros and in Japan more than 60 million dollars, where, again in 2009, it dominated the Japan Academy Prize, winning 10 awards out of the 13 it had been nominated for. The film was also successful in the rest of the world, winning more than 98 awards by December 2009.

4.3 *Spirited Away*, Hayao Miyazaki



Spirited Away (千と千尋の神隠し, Sen to Chihiro no kamikakushi, lit. the disappearance of Sen and Chihiro) is a 2001 animated fantasy film by Hayao Miyazaki.

Chihiro, the main character, is a ten-year-old girl who is about to move with her parents to a new home. On the way, however, the three of them take a wrong street and find themselves at the entrance of a ghost town. Chihiro is left alone when her parents get transformed into pigs and soon realises that the town has not been abandoned: as the sun goes down it comes alive with spirits and souls.

The film thus deals with the long journey Chihiro has to go through in order to grow up and get her parents back to normal.

Spirited Away is freely inspired by Sachiko Kashiwaba's 1987 novel *The Marvelous Village Veiled in Mist*. The film features the very high quality typical of Studio Ghibli. It was released on 20 July 2001 and immediately became the most successful film in Japanese history, grossing more than \$330 million worldwide at the box office. In Japan, it even surpassed the huge success of *Titanic* by James Cameron by grossing 30.4 billion yen.

Unanimously acclaimed by critics, it won the *Golden Bear* at the Berlin International Film Festival and the Academy Award for Best Animated Film in 2003. A unique case in the history of *anime*.

The original title contains the term "kamikakushi" (lit. disappearance/occultation by a *kami*, a deity), which indicates an element closely linked to Japanese culture and therefore difficult to translate into other languages. This explains the choice of the English title *Spited Away*, which conveys the idea of disappearance and the involvement of spiritual entities. In Italian, on the other hand, in both the 2001 and 2014 versions, the title was not translated literally, thus becoming "*La città incantata*" (The Enchanted City).

4.4 *Shoplifters*, Kore'eda Hirokazu

Shoplifters (万引き家族, Manbiki Kazoku) is a 2018 film by Kore'eda Hirokazu.

In a humble flat lives a small community of people who look like a family. This is not the case, even though the typical figures of a family group are all there. This "family" lives on theft and it is during one of these that Osamu, the "father", and his son find a little girl and decide to take her home. The little girl, abused by her natural parents, finds happiness again thanks to this particular family.



Kore'eda depicts this family of outcasts as people who are happy because they are kind-hearted. With this film, the director tries to offer the viewer an unconventional vision, he goes beyond the concept of the traditional family and draws the viewer's attention to the conflict between moral law and social law. Kore'eda offers new points of view, new searches for truths and in the end he puts each character in front of the greatest freedom: the possibility of choosing. To choose whether to tell the truth, to choose which family to belong to and to choose whether to forgive.

Nominated for the Academy Award for Best Foreign Language Film in 2019 it didn't win, but between 2018 and 2019 it won many other prizes such as the *Palme d'Or* at the Cannes Film Festival.

With *Shoplifters* we have an example of how the title makes a difference. The English one of the original title only keeps the word 万引き (Manbiki, lit. shoplifter)¹²⁶ which, however, has nothing to do with what is the leitmotif of Kore'eda's filmography: the family. With the Italian title, *Un affare di famiglia*¹²⁷, and the French one, *Un affaire de famille*, instead, Kore'eda continues his exploration of the family sphere already addressed in *Our Little Sister*, *Like Father, Like Son* and *After the Storm*.

¹²⁶ Definition: Jisho.org, Japanese Dictionary

¹²⁷ A family affair

CONCLUSION

The focus of this thesis has been the high quality of Japanese film culture. Its history has led to an incredible development, earning it a place of honour in the world scene. Every historical event through which Japan has passed has shaped its way of making films.

Although still little known apart from anime, Japanese cinema deals with important themes, bringing family, truth, personal growth and social perception to the screen.

One of the themes has been comparing the differences and similarities between two countries that are very close but completely different. It started with the good relations that bound the two countries for many years, despite the difficulties that arose during the Second World War, and ended with the support that both countries gave each other during the catastrophes that both Italy and Japan suffered. As for the differences, purely linguistic but also cultural differences have been analyzed, such as the different alphabets, the different grammatical sentence structure and some purely behavioural differences (eg. blowing one's nose in public).

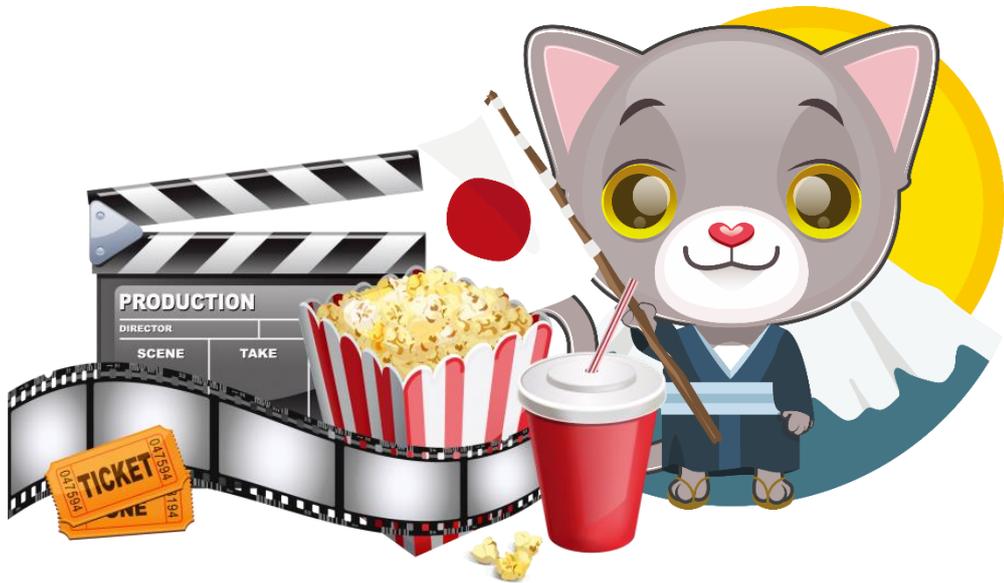
On this basis, we then moved on to talk about an art that is too often denigrated, that of film adaptor, about its strengths, difficulties and limits, which were mostly represented by the adaptor Gualtiero Cannarsi, the only known adaptor who works directly from Japanese into Italian, but who decided, out of style and conviction, to "ruin" some great masterpieces of Japanese cinema and to draw the public's criticism on the art of dubbing; We analysed his particular way of dubbing in general and some specific works.

Finally, some great films of Japanese cinematography were analyzed. The dubbing of these masterpieces was almost never modified because of its quality and because it succeeded in its task of bringing to the audience the film and not the vision of their dialogists, whose work should be almost invisible.

This is essential for any person who wants to become professionals in audiovisual translation and hence dialogue adaptation.

The choice of the subject was therefore not casual. My studies in translation and interpreting at the SSML Gregorio VII in Rome, my love for this culture and its language and my love for cinema led me to the decision of analyzing it for this final work. It was a research project that broadened my knowledge and checked what I hope will soon become my profession. So I am confident it will also arouse the curiosity of anyone who wants to read this thesis.

日本語セクション



前書き

子供の頃から、映画を見るのが大好きでした。でも、子供の時、特にアメリカやスペインの映画を見ていました。大きくなって、言語と新しい文化を勉強する始めました。日本語を勉強しているから、日本の映画を見つけます。この論文の目的は日本の映画と視聴覚翻訳について話すことです。

第一章では、日本の映画と日本の監督について話すつもりです。

第二章では、ゆっくり日本からイタリアまで行きます。日本とイタリアの違いと共通点を見つめ直します。

第三章では、グアルティーエロ・カンナルシについて話すつもりです。グアルティーエロ・カンナルシは日本語からイタリア語まで翻訳する唯一翻訳家です。でも、カンナルシのスタイルは不可です。それから、カンナルシの作品を分析します。

第四章では、日本の映画の傑作について話します。

1。日本の映画

1.1 日本の映画の起源から 1950 年まで

1868 年、日本は西洋に開放されました。その時に、シネマも着きました。

1897 年、**稲畑勝太郎**のおかげで、*Cinématographe Lumière* が日本に上陸しました。このために、最初の全国映画製作会社が作られました。これは、**横田栄之助**の横田商会と**河浦謙一**の吉澤でした。その頃、弁士という存在が確立されていました。弁士はキャラクターに声を与え、外国の特殊性を説明しました。

最初の日本の映画は、**浅野四郎**の映画でした。**浅野四郎**は東京の街並みと芸者の踊りを録画しました。**浅野四郎**の継承者は、**柴田常吉**でした。**柴田常吉**は、歌舞伎のストーリーを映画化し始めた。**柴田**の最初の映画は「**紅葉狩**」でした。日本人によって撮影された現存する最古の動画です。初公開は製作の 4 年後、1903 年 7 月 7 日でした。

その頃は弁士の独裁体制がありました。ただ、**梅屋庄吉**だけは、キャプションやサウンドトラックを導入して、彼らに対抗しようとした。1912 年、**梅屋庄吉**は日活株式会社という日本最古の映画専攻をしました。

日本の映画の父は**牧野省三**でした。**牧野**は彼の映画で「エピックテーマと復讐のエピソードと日常生活を垣間見る」を話したがついていました。このために、「時代劇」を生み出しました。**牧野**の一番夢色な映画は「**四十七士**」でした。

キネマカラーの技法だけ、**小林喜三郎**は日活株式会社を残して天然色活動写真を樹立しました。1914 年、最初のカラー映画の製作を開

始した。これは「義経千本桜」という映画でした。この映画は大成功を収めたが、制作費を回収するには不十分でした。そのため、日活株式会社は白黒映画の制作に戻りました。

帰山教正は最初の日本の映画の理論家でした。帰山は映画で女形を除いて字幕を紹介しました。

戦後間もない時期は、日本映画にとって最も成功した時期の一つでありました。しかし、1923年に東京と横浜を襲った大地震の影響で、日本の映画は停滞してしまいました。城戸四郎だけ、松竹株式会社はが映画製作を再開したのは、1924年のことでした。城戸四郎は彼の映画でハッピーエンドにしたかったので。

松竹の成功に対抗するため、日活は溝口健二を採用した。1936年、溝口は、今でも戦前の最高傑作と言われる2本の映画を作った。その映画は「浪華悲歌」と「祇園の姉妹」でした。

その頃、内務省の警察署では、最初の検閲規則の作成が始まりました。また、1930年代末には、チャンバラ、市民劇、プロキノといった新しいジャンルの映画が登場した。

第二次世界大戦前、子供の世界に特化した少年物というジャンルが生まれました。このジャンルは、社会を批判すると同時に、その価値観を定着させることに成功しています。そのため、「少年物」は政府にも受け入れられました。

1939年10月、「映画検閲法」が施行されました。この法律は、ナチスドイツのSpitzenorganisation der Filmwirtschaftにヒントを得て作られたものです。すべての映画は、個人の幸福を賛美したり、

政治的・軍事的権力を批判したりしてはいけませんでした。むしろ、皇室や祖国のために犠牲になる意識を賛美すべきでありました。

第二次世界大戦が勃発したとき、映画はその紛争を伝説的なものとして描いていました。敵は描かれず、戦いは重要ではなかったです。それよりも、義理を果たし、人情を無効にすることの方が重要でした。それから、戦意高揚映画は生まれました。戦意高揚映画のメジャー代表は**山本嘉次郎**でした。1942年、**山本**は「ハワイ・マレー沖海戦」という最もわかりやすい戦争声明を発表した。この映画は、真珠湾攻撃の記念日を祝うものでした。

亀井文夫だけが映画検閲法に反対したため、逮捕されて投獄され、第二次世界大戦が終わるまで映画を作ることができませんでした。

1943年、**木下恵介**と**黒澤明**が監督デビューを果たしました。**黒澤**は1943年に『姿三四郎』でデビューしたが、この作品は感傷的すぎるという理由で検閲官に嫌われた。

1945年8月25日、最初のアメリカ人部隊が日本に到着し、日本人を民主的に再教育しました。アメリカ人は、映画を出発点に選びました。CIE¹²⁸は9月22日に設立されました。CIEは新しい映画検閲法を作り、時代劇映画をすべて禁止しました。アメリカの支配は1952年まで続いていました。

1.2 1950年代から現在に至るまで・宮崎駿

アメリカ人が日本映画に持ち込んだ目新しさは、ラブシーンとミュージカルでした。ラブシーンから、すぐにエロティックなシーンに移っていました。

¹²⁸ Civil Information and Education Section

1950年代、日本の映画製作は、多くの外国映画が日本の映画館に再導入されたこともあり、最盛期を迎えました。特にイタリア映画の影響が大きかったです。

その一方で、戦争映画も作られ続けていました。しかし今回は、第二次世界大戦の加害者を糾弾する内容でありました。そこから「被爆者映画」や「怪獣映画」も生まれました。怪獣映画は、原子力発電とその実験に対する抗議でありました。このジャンルの最高傑作は、本多猪四郎の『ゴジラ』でありました。この映画では、核実験で生まれた巨大な獣が日本にやってきて、市民を襲います。

ヌーベル・ヴューとは、1960年代を中心とした時代のことです。映画の主人公たちは、今では「若い怠け者は、愚かなことをしてエネルギーを浪費し、太陽を見つめながら愛し合っている」です。

当時、最もスキャンダラスな映画といえば、鈴木清順の1964年の映画「肉体の門」でありました。

残念なことに、大手映画会社は暴力とセックスに満ちた低予算の映画を製作するようになりました。1960年代半ばには、「ピンク映画」と「えろせん」が誕生しました。

1970年代、映画は危機に瀕していました。その頃の作品は、1975年の黒澤明監督の「デルス・ウザーラ」と1976年の大島渚監督の「愛のコリーダ」だけでした。80年代から90年代にかけて、成功を収めた唯一の監督は常に巨匠の黒澤であり、フランシス・フォード・ Coppola やスティーブン・スピルバーグといったアメリカ映画界の大物たちも注目していた。

1990年代に入ると、日本映画は再び停止します。その主な理由は、「アニメーション映画」や「アニメ」の誕生でした。

アニメはかなり古い。最初の試みは、1900年代初頭、北山清太郎と漫画家の下川凹天と幸内純一によるものでした。最初の本格的なアニメは、北山清太郎の1916年の「猿と蟹の合戦」でありました。

1948年、東映アニメーション株式会社が設立されました。東映は、日本で最大のアニメーションスタジオになることを運命づけられていました。しかし、第1作目が制作されたのは1958年でありました。この作品は「白蛇伝」で、カラーアニメとしては初めて国際的に配給された作品でもありました。

1960年代半ばから、アニメーションの重要性が高まり、1980年代までは「アニメブーム」と呼ばれていました。わずか30年の間に、「グレートマジンガー」などのメカアニメをはじめ、さまざまなサブジャンルが生まれました。興行的には、宮崎駿の「トトロのとなり」や高畑勲の「火垂るの墓」などが成功しました。最も成功したシリーズの一つは、庵野秀明氏による「新世紀エヴァンゲリオン」です。21世紀の大ヒット作品は、アカデミー賞外国語映画賞を受賞した宮崎駿の「千と千尋の神隠し」です。

宮崎駿は間違いなく日本のアニメーションの巨匠です。宮崎は1941年1月5日に生まれました。「Aプロダクション」¹²⁹での数年間の経験を経て、高畑勲と出会いました。宮崎駿と高畑勲は共に「世界名作劇場」の作品を手がけ、後にスタジオジブリを設立しました。

スタジオジブリが本格的に成功したのは「風の谷のナウシカ」でした。暴力も含めて、何もかもが排除されているのが三矢崎の映画で

¹²⁹現在の会社名は『シンエイ動画株式会社』です。

す。これらの作品で特徴的なのは、女性ヒロインの存在です。主人公は、ディズニー映画のように「王子様を待つ乙女」であることを放棄します。しかし、これはロマンスを排除するものではありません。

宮崎駿の面白いところは、イースターエッグや自己引用が大好きなところでは、どの作品にも必ず他の作品との違いがあります。

2005年、宮崎駿はベネチア国際映画祭で生涯功労金獅子賞を受賞しました。2013年、宮崎駿は引退を表明した。しかし、2016年、NHKスペシャル「終わらない人：宮崎駿」の番組編成中に、復帰の可能性を表明しました。

2. 東から西まで

2.1 日本・イタリア：歴史と映画

日本は昔からイタリアと非常に良い関係にあります。両国の関係が正式に始まったのは1866年8月25日だが、最初の接触は1585年に遡ります。日本とイタリアは、第二次世界大戦中は同盟国でしたが、第二次世界大戦ではイタリアはアメリカに降伏し、ドイツや日本との同盟関係を裏切りました。

すぐに関係は回復しました。2009年のラクイラ地震では日本がイタリアを支援し、2011年の東北地方ではイタリアが日本に人道的支援を行うなど、現在でもイタリアと日本はお互いに協力し合っています。

日本とイタリアの関係が最も強固なものになっているのは、映画の世界です。第二次世界大戦後、イタリアのネオリアリズム映画は、米軍がロベルト・ロッセリーニ監督の「ドイツ零年」やジュゼッペ・デ・サンティス監督の「にがい米」の上映を禁止したにもかかわらず、日本で大成功を収めました。両作品とも日本に到着したのは1952年です。

日本では、「東京イタリア映画祭」が特に注目されています。11月20日にスタートし、12月20日に終了した2020年版は、Covid-19パンデミックの影響でオンラインで開催されました。本映画祭は、東京と大阪のイタリア文化会館が、ルーチェ・シネチッタ研究所と朝日新聞社と共同で開催します。本映画祭では、ガブリエレ・サルヴァトレスの「Tutto il mio folle amore」やリカルド・ミラーニの「Come un Gatto in Tangenziale」やフェルザン・オズペテクの「幸運の女神」などの作品が日本に紹介されました。

数々の映画祭で日本映画がイタリアに上陸しました。2021年に最も成功した映画祭は、国際交流基金が主催する「JJF-Japan Film Festival」でした。このフェスティバルも、Covid-19のパンデミックの影響でオンラインで開催されました。本映画祭では、英勉監督の2019年作品「プロジェクト・ドリーム-マジンガZの格納庫ができるまで」や、小津安二郎監督の1952年作品「お茶漬けの味」などの作品がイタリアにもたらされました。

2.2 イタリアと日本の文化的・言語的な違い

イタリアと日本は何世紀にもわたって良好な関係を築いてきました。しかし、この2つの国は、ある面では正反対の関係にあります。

言語レベルでは、イタリアと日本は大きく異なります。イタリア語は21文字のアルファベットで構成されています。一方、日本語は、漢字、ひらがな、カタカナの3種類のアルファベットを同時に使用します。

イタリア語は横書きで左から右に読むのに対し、日本語は縦書きで上から下、右から左に読むのが特徴です。最近では、日本の書籍でも西洋式の書き方を採用するものが出てきました。

また、文法の違いも多いです。イタリア語の文章は、主語、動詞、目的語で構成されています。日本語の文は、主語、目的語、動詞で構成されています。例えば：

日本語で： 私は リンゴを 食べます

主語 目的語 動詞

イタリア語で： Io mangio la mela

(私は) (食べます) (リンゴを)

主語 動詞 目的語

日常生活では、イタリアでは人前で鼻をかむことが普通であるのに対し、日本人にとっては無礼な行為であるという違いがあります。逆に、イタリアでは食事中に音を立てることは失礼なことで、日本では感謝の気持ちを表すことになります。イタリアでは街中で自由にタバコを吸っている人が普通にいますが、日本では特別な場所でないと吸えません。

2.3 イタリアが日本映画を検閲します

日本映画と同様に、イタリア映画も長年にわたって多くの検閲を受けてきました。イタリアの最初の検閲法は1913年にさかのぼります。しかし、最も厳しい検閲法は、ファシスト政権時代にさかのぼります。2021年4月5日、イタリアのダリオ・フランチェスキーニ文化大臣は、あらゆる形態の映画検閲を廃止する法令に署名しました。

イタリアでは、特にアニメが検閲されています。それは、イタリアではアニメは子供向けの商品というイメージが強いからです。一部のアニメでは全裸や部分的に裸のシーンがありますが、イタリアではこれらのシーンは排除されています。また、暴力や死のシーンは完全に排除されています。

イタリアでは、アニメのキャラクターの年齢と名前を変える習慣があります。例えば、「愛してナイト」のヤッコとゴーは、イタリア語でLiciaとMirkoになりました。また、イタリアでは、国旗や碑文、地図など、日本に関係するものはすべて置き換えられていました。幸い、2000年代に入ってから、これらの検閲は廃止されました。

2.4 ダビング

吹き替えが正式に始まったのは1930年のことで、ジェイコブ・カロールが、アメリカ人俳優がフランス語で演技するのを待たずに、フランス人にアメリカ映画を見てもらいたいと考えたことによる。

外国映画はすべてイタリアで吹き替えられています。イタリア語で完全に吹き替えられた最初の映画は、1929年にデビッド・バトラーとマルセル・シルバーが製作した『Married in Hollywood』であります。

しかし、最近になって、吹替用に行われる翻訳が再び話題になっています。吹き替えは、オリジナルの映画の演技のニュアンスをすべて表現できないと非難されます。違います。外国語を知っていなければ、このようなニュアンスはも、観客の視線が画面から離れてしまう字幕では失われてしまいます。

吹き替えは、イタリア人が英語を話さない理由としても非難されています。また、間違っています。イタリアでは小学校から大学まで英語を学びます。イタリア人が英語を話さないのは、教育の質が低いからです。外国語を教えるのは、映画の仕事ではありません。映画はあくまでもサポート役があります。

しかし、プロの手による良い吹き替え1つに対して、レベルの低い吹き替えが10以上あると言わざるを得ません。レベルの低いものは、グアルディエーロ・カンナルシの視聴覚翻訳などがあります。

3. 日本語からイタリア語へのオーディオビジュアル翻訳におけるエラー

3.1 グアルディエロ・カンナルシ

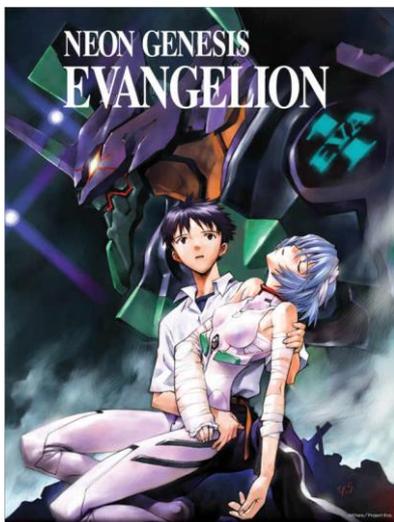
イタリアでは、日本の映画は英語版から翻訳されることが多い。日本語からイタリア語に直接翻訳しているのは、グアルディエロ・カンナルシだけです。カンナルシは対話主義者です。そこで彼は、映画の台詞を日本語からイタリア語に翻訳する仕事をしています。声優がカンナルシが翻訳した台詞を朗読します。

カンナルシは、1995年に「新世紀エヴァンゲリオン」の台詞を翻訳したことをきっかけに、台詞ライターとしての活動を始めました。2005年には「ハウルの動く城」の台詞を担当。2005年以降は、スタジオジブリ作品の唯一の公式翻訳者として活躍している。2018年、Netflixは「新世紀エヴァンゲリオン」の新バージョンを希望し、再びカンナルシに映画の対話を託します。しかし、この翻訳はあまりにも理解しづらく、Netflixは公開後わずか7日で新しい吹き替えを撤回してしまいます。

カンナルシの翻訳には、宮廷用語や難しい言葉がたくさん出てきます。また、カンナルシは日本語がわからないため、映画の台詞を直訳しすぎる傾向があります。彼はほとんどの場合、日本語の文法構造を維持しており、イタリア人の視聴者には奇妙に聞こえる。多くの人がカンナルシに「彼の翻訳は間違っている」と言っています。しかし、カンナルシは自分の翻訳が最も忠実であると確信しています。彼はダイアログライターの仕事をしません。日本語の台詞をイタリア語にするのではありません。彼は新しい言語を発明しました。新しい言語は「Japanitalian」です。彼は間違いを訂正することなく、ただGoogleで

翻訳しています。しかし、日本語の台詞をイタリア語にするためには、個々の単語を文字通り翻訳するだけでは不十分です。イタリアの視聴者に理解してもらうためには、さらなる工夫が必要です。異なった文法形式に対応する必要があります。しかし、カナルシはこれをしない。彼の翻訳があまりにもひどいので、イタリア人はスタジオジブリの映画をほとんど見なくなっていました。

3.2 カナルシの仕事



「新世紀エヴァンゲリオン」は、カナルシが担当した作品の中で最も翻訳ミスが多いTVシリーズです。このシリーズは意味不明です。カナルシは造語を多用しています。また、カナルシがあまりにも文字通りに翻訳しすぎて、映画のシーンにそぐわない言葉をイタリア語で選んでいることもあった。

例えば、葛城が「ちょっち」という言葉を使うシーンでは、カナルシは「ちょっと」という意味で訳すのではなく、イタリア語では全く意味のない間違った新しい言葉を作ってしまうのです。

「ハウルの動く城」でさえ、宮崎駿の作品とは思えないほど翻訳がひどいです。

ソフィーが姉のレティーを訪ねて行くシーンで、レティーは『自分ことは自分で決めなきゃダメよ』と言ってい



ます。カンナルシは、「自分のことは」が「あなた」と「わたし」を意味することを知らないので、「自分で」の別の言い方のように訳しています。レティーが日本語で「**自分で**自分で決めなきゃダメよ」と言っているようなものです。翻訳は完全に間違っています。

カンナルシは日本語を知らないために語彙が少なく、イタリア語では簡単に避けられるような繰り返し「ハウルの動く城」には多く見られます。

明らかな翻訳ミスがあったにもかかわらず、この作品は批評家から高い評価を受けました。アニメだからこそ、多少の「想像力」を働かせた表現が受け入れられたのかもしれませんが。

カンナルシは、高畑勲の「火垂るの墓」の2015年版にも携わりました。主人公が2人の子供だからこそ、この映画は信じられないほど



の感動をもたらします。しかし、この感情はイタリアの視聴者には届かなかったです。ここでもカンナルシの翻訳はひどいものでした。映画の中の台詞があまりにもひどいので、イタリア人はこの映画を見ない。この映画は本当に良い作品なので、残念です。

あるシーンでは、二人の子供の主人公の一人である清太に、軍人が母親をより設備の整った病院に連れて行くように指示する場面がある。役員は「西宮回生病院」を提案します。カンナルシは病院の名前をイタリア語に訳しているが、これは病院がその名前になった本当の理由がわからないので、決して行われません。「回生」は病院の創設者の名前だったかもしれないし、イタリア語の

人名は翻訳できません。論理的には、カンナルシは町の名前をはじめ、映画中に出てくる日本の名前をすべて訳すべきでした。

また、映画の中では、動詞の条件形が多用されていたり、あまりにも幼稚な表現が見受けられます。

一般的に、カンナルシが映画を翻訳するたびに、イタリアの観客から名作を奪っている。スタジオジブリの作品は、世界中で名作と呼ばれています。イタリアでは、これらの映画を知っている人は限られています。

4. 日本のシネマの偉大なる成功者たち

4.1 羅生門、黒澤明



『羅生門』は、1950年のモノクロ映画です。日本では1950年8月25日に公開され、イタリアでは1951年8月に公開されました。1951年のベネチア国際映画祭で金獅子賞を受賞しました。1952年には、日本映画初のアカデミー賞となる外国語映画賞を受賞しました。

この映画の特徴は、主人公たちが物語を語りながら、決して人のせいにしようとしません。それどころか、自分を責めてしまいます。

『羅生門』はルイジ・ピランデルロというイタリアの作家の作品とよく比較されます。実は、この映画のモチーフとなった短編小説のひとつは、『六人の登場人物』¹³⁰のわずか1年後に発表されています。この映画のメインテーマは、ルイジ・ピランデルロと同様に日本人が大切にしていた「真実の不可知性」です。人は誰でも、ある事実について自分なりの解釈をすることができ、それらの異なる解釈は他の人の解釈と一致しないことがあります。それから、絶対的な真実を知ることが不可能です。

¹³⁰ 『六人の登場人物』 本田満津二訳. 金星堂, 1924 先駆芸術叢書

4.2 おくりびと、滝田洋二郎

『おくりびと』は滝田洋二郎監督の2008年の作品です。

主人公は、仕事を探しているチェリストで、「納棺式」を扱う代理店で働き始めます。彼の新しい仕事のために、国中が彼を避けます。しかし、最終的には、自分の仕事が汚いものではなく、崇高なものであることを理解してもらうことに成功しています。

この映画は、青木新門の小説

「Coffiman: The journal of a Buddhist Mortician」¹³¹が原作です。この映画は、主役がチェロを習って自分で「のかんざし」をやりたいと言ったため、撮影に10年以上かかりました。この映画を通して、監督は「死」に尊厳を取り戻しました。本作は2009年のアカデミー賞外国語映画賞を受賞しました。日本では、日本アカデミー賞を10以上の賞受賞しました。日本では6,000万ドル以上の興行収入を記録しました。イタリアでは709,000ユーロの興行収入を記録しました。2009年末までに全世界で98以上の賞を受賞しました。



¹³¹ Coffinman: The Journal of a Buddhist Mortician (Buddhist Education Center)2004年。『納棺夫日記』の英訳。

4.3 千と千尋の神隠し、宮崎駿



『千と千尋の神隠し』は宮崎駿の2001年のアニメーション映画です。

主人公は千尋という10歳の女の子です。両親と一緒に引っ越してきた千尋は、ゴーストタウンの入り口を見つけてしまう。名前と両親を失った千尋は、両親と名前を探すために数々の試練に立ち向かうことになります。この映画は、大人になるまでの長い道りを扱っています。

映画は2001年7月20日に公開されました。その結果、日本のシネマの史上最も成功した作品となりました。興行収入は全世界で3億3,000万ドルを超えました。日本では、ジェームズ・キャメロン監督の「タイタニック」の大ヒットを超えていました。ドイツではベルリン国際映画祭で金熊賞を受賞し、2003年にはアメリカでアカデミー賞のアニメーション映画賞を受賞しました。この映画は、Walt Disney Picturesの協力によりアメリカで公開されました。イタリアでは「ミカド」のおかげで到着しました。中国では残念ながら2019年にしか届きませんでした。

結論

この論文では、日本映画の歴史に読者の目を向けさせたいと思いました。日本映画は、家族、死、真実、個人の成長など、多くの重要な問題を扱っています。

また、何世紀も前から続くイタリアと日本の素晴らしい関係にも注目していただきたいと思います。

この2つの国を結びつける主なものの1つは、間違いなくシネマです。日本映画の数々の名作がイタリアにやってきました。この論文では、日本映画の最悪の翻訳者の一人であるグアルティエーロ・カナルシについても述べています。カナルシの仕事は、イタリア人から日本映画の名作を奪うことになる。

私がこのテーマを選んだのは、ローマの「SSML Gregorio VII」で翻訳と通訳を学んだからです。日本映画を選んだもう一つの理由は、日本とその文化への愛です。

この論文の目的が達成されたことを願っています。

RINGRAZIAMENTI

In questa particolare sede vorrei dedicare qualche riga di ringraziamento a tutti coloro che mi sono stati vicini in questo mio percorso universitario.

Per primi vorrei ringraziare l'università SSML Gregorio VII e tutto il suo staff. In particolare vorrei ringraziare la Direttrice Adriana Bisirri per aver guidato me e tutti gli studenti in questa nostra avventura e per avermi fatto scoprire il mondo dei blog, una cosa che non pensavo sarei mai riuscita a fare ma che mi aveva sempre incuriosita. Bè ho trovato finalmente il modo di potermi esprimere quindi grazie!

Vorrei ringraziare il correlatore di inglese, il Prof. Alfredo Rocca per aver acceso ancora di più la passione che già avevo sia per il cinema che per la traduzione, è stato anche merito suo e delle sue lezioni se ho scelto appunto di parlare del cinema giapponese e di affrontarne gli errori di traduzione.

Vorrei ringraziare la correlatrice di informatica, la Prof.ssa Claudia Piemonte, per la sua infinita disponibilità dimostrata durante gli anni accademici, in particolar modo nell'ultimo, ma soprattutto nella redazione della tesi.

Ringrazio dal profondo del cuore la professoressa, nonché mia relatrice per la parte in giapponese, Misumi Yoko. Studiare una lingua come il giapponese non è mai stato facile e in alcuni periodi richiedeva uno sforzo doppio rispetto alle altre materie. Grazie alla professoressa Misumi però questo difficile percorso è diventato molto più leggero. Non penso di aver mai provato l'emozione che sentivo quando stavo per entrare nella classe della professoressa pronta per imparare nuove cose. Con il suo sorriso mi ha sempre dato la carica giusta per affrontare anche la stranezza più grande del Sol Levante e della sua lingua. È per lei che ho scelto il Giappone come argomento e quindi la tesi la dedico anche a lei. 先生ありがとうございました (^-^).

Ringrazio gli amici e le amiche con cui ho condiviso questo percorso. Grazie quindi a Elisa, Flaminia, Camilla, Francesca e Arianna. Senza di voi probabilmente sarei impazzita molto prima. Abbiamo condiviso così tanto in questi anni e spero che continueremo a farlo almeno per un altro po'. Grazie anche alle amiche di una vita: Federica e Alessandra. Grazie agli amici delle superiori che mi sono rimasti vicini nonostante la lontananza e le strade diverse che abbiamo scelto: Lucrezia, Gabriele,

Federico e Angela. Grazie alla migliore di tutte, l'unica con cui basta uno sguardo per capirsi, l'unica che quando volevo partire ha risposto al mio appello, l'unica che mi capisce se compro 100 libri, la mia ancora di salvezza: Claudia. Grazie alla vicina più cool di tutte, sì Agnese sto parlando di te. Menzione speciale per Leo di Hello Talk che mi ha aiutato nello studio del giapponese, correggendomi e aiutandomi con i miei dubbi.

Ringrazio la mia famiglia che mi è sempre stata vicina. In particolar modo vorrei ringraziare mia zia Antonietta e zio Pino, zia Dora e zio Vito per avermi sempre supportata anche con veloci parole e piccole azioni. Vorrei ringraziare i miei cugini Cristian e Martina e i loro compagni di vita, Vanessa e Marco. Un percorso universitario è quanto di più difficile si possa sperimentare e tutti e quattro hanno giocato un ruolo fondamentale con la loro genuinità e semplicità. Siete stati una parte fondamentale. Menzione e speciale per Martina e Marco, gli unici che mi davano corda quando volevo condividere ciò che sapevo sul Giappone e sul giapponese. Prima o poi ci andremo, lo so e lo prometto! Vorrei ringraziare i miei genitori che ce l'hanno messa tutta per aiutarmi, a volte anche superando i propri limiti. Ogni litigata, ogni parola fuori posto, ogni abbraccio dopo una brutta giornata, ogni sorriso dopo uno dei miei traguardi mi ha aiutato ad andare avanti e a non mollare. Nonostante i nostri difetti, vorrei che tutti avessero una famiglia imperfettamente perfetta come la mia. Grazie a tutti per aver riposto la vostra fiducia in me!

Vorrei ringraziare, anche se non potrò più farlo di persona, la donna che è stata una parte fondamentale della mia infanzia. La donna che mi ha cresciuta e mi ha formata: mia nonna Maria Grazia. Ora lei non c'è più, ma se oggi sono quella che sono è anche e soprattutto grazie a lei. Non dimenticherò mai i suoi insegnamenti e le sue parole, ma soprattutto non dimenticherò mai la sua forza, che è anche un po' la mia. Avrei voluto sopra ogni cosa che lei fosse qui, ma sono sicura che anche dove si trova in questo momento mi stia guardando e proteggendo. Spero di non deluderti mai!!

Ultima ma non meno importante, anzi forse la più importante, vorrei ringraziare me stessa. Per la mia forza, la mia debolezza e la mia testardaggine nel portare avanti i miei studi, che possa essere solo l'inizio di una vita fantastica.

Grazie a tutti.

BIBLIOGRAFIA

- *Storia del cinema giapponese*, Maria Roberta Novielli, Marsilio Editori S.p.A., Venezia, seconda edizione novembre 2010
- *Storia del cinema giapponese*, Max Tessier, Lindau s.r.l, Torino, nuova edizione riveduta e aggiornata settembre 2008
- *Il cinema giapponese*, Anderson Joseph L., Richie Donald, Feltrinelli, Milano 1961
- *Hayao Miyazaki: un mondo incantato*, Valeria Arnarldi, Ultra Shibuya, Lit Edizioni s.r.l, Roma, nuova edizione aggiornata 2018
- *Anime e manga: alla scoperta del fumetto e dell'animazione giapponesi*, Francesco Calderone, Caravaggio Editore, Vasto, Chieti, III edizione 2018
- *Le anime disegnate. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi e oltre*, Luca Raffaelli, Minimum Fax, Roma, edizione 2005
- *Cinestoria del Giappone – il Sol Levante attraverso i suoi film*, Giuliano Tani, Kappalab, Bologna, novembre 2018
- *Culture del Giappone contemporaneo – Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura*, Matteo Casari, Tunué s.r.l., Latina, I edizione 2011, collana Lapilli
- *Nihon Eiga – Storia del cinema giapponese dal 1970 al 2010*, Enrico Azzano, Raffaele Meale, Riccardo Rosati, Csf Edizioni, 2010
- *Nihon Eiga – storia del cinema giapponese dal 1945 al 1969*, Enrico Azzano, Raffaele Meale, Riccardo Rosati, Csf Edizioni, 2012
- *Il cimitero del sole. Il cinema della nouvelle vague in Giappone*, Beniamino Biondi, Pungitopo Editrice, Gioiosa Marea, 2015
- *Research Guide to Japanese Film Studies*, Abé Mark Nornes, Aaron Gerow, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2009

- *I mondi di Miyazaki – percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, Mattia Boscarol, Mimesis Edizioni, Milano, Collana: Il caffè dei filosofi n.79
- *Tradurre per il doppiaggio – la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Mario Paolinelli e Eleonora Di Fortunato, Ulrico Hoepli Editore s.p.a., 2005
- *Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio*, in *Cinema*, nn. Da 109 a 115, 1941
- *The Art of Dubbing*, in *Kinematograph Weekly* n. 2382, 1953
- *Il doppiaggio in Italia*, Briareo G., in *Cinema* n.29, 1937
- *Dacci un taglio bastardo! – Il doppiaggio dei film in Italia*, D'Amico M., in *La rivista dei libri*, marzo 1994
- *Il doppiaggio e i bambini*, Di Fortunato Eleonora, in *Produzione & Cultura*, rivista del Sindacato nazionale scrittori, n.5-6, 1994
- *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione del doppiaggio*, a cura di Mario Paolinelli ed Eleonora Di Fortunato, Roma, Aidac, 1996
- *L'italiano del doppiaggio*, Maraschio N., in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982
- *La trasposizione linguistica delle opere audiovisive: il dialoghista fra professionalità e mercato*, Mario Paolinelli, in *La traduzione (II)*, supplemento a *Libri e Riviste d'Italia*, n. 535-538, 1994
- *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*, Umberto Eco, Edizioni Bompiani, prima edizione Giunti Editore S.p.A. 2018
- *Gli europei e le lingue: indagine speciale di Eurobarometro*, Commissione Europea, DG Istruzione e Cultura, Formazione professionale, Politica linguistica

SITOGRAFIA

Sezione Italiana

18/04/2021:

- <https://it.wikipedia.org/wiki/Kinetoscopio>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Kinemacolor>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Kabuk>

21/04/2021:

- <https://it.wikipedia.org/wiki/Chambara>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_giapponese

22/04/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Kagemusha_-_L'ombra_del_guerriero
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kinema_Junpo
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Anime>
- <https://leganerd.com/2014/04/16/breve-storia-dellanimazione-giapponese/>

23/04/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_mio_vicino_Totoro
- https://it.wikipedia.org/wiki/Una_tomba_per_le_lucciole
- https://it.wikipedia.org/wiki/Dragon_Ball
- https://it.wikipedia.org/wiki/Holly_e_Benji_-_Due_fuoriclasse
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Heidi_\(serie_animata_1974\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Heidi_(serie_animata_1974))
- <http://www.studioghibli.it/storia/leorigini-dello-studio/>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_della_Valle_del_vento_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_della_Valle_del_vento_(film))
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kiki_-_Consegne_a_domicilio
- https://it.wikipedia.org/wiki/Porco_Rosso
- <http://www.studioghibli.it/registi/hayaomiyazaki/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Studio_Ghibli
- https://it.wikipedia.org/wiki/Hayao_Miyazaki#Ritiro

26/04/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Grande_Mazinger

- https://it.wikipedia.org/wiki/UFO_Robot_Goldrake
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kiss_Me_Licia#Personaggi
- <http://www.tradurreilgiappone.com/2021/02/24/jff-plus-online-festival-il-cinema-giapponese-online-e-gratuito/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Relazioni_bilaterali_tra_Giappone_e_Italia#:~:text=Le%20relazioni%20moderne%20sono%20buone,apprezzamento%20dei%20giapponesi%20per%20la
- https://it.wikipedia.org/wiki/Leone_d%27oro_al_miglior_film
- <http://www.tradurreilgiappone.com/2021/02/24/jff-plus-online-festival-il-cinema-giapponese-online-e-gratuito/>
- <https://jfroma.it/programma-jff/>
- <https://www.film.it/news/film/dettaglio/art/cinema-italiano-in-giappone-27888/>
- <https://www.filmitalia.org/it/festival/31290/>
- <https://www.sognandoilgiappone.com/feste-tokyo-giappone/golden-week/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Armistizio_di_Cassibile

27/04/2021

- <https://anime.icrewplay.com/top-5-i-migliori-easter-egg-di-miyazaki/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Si_alza_il_vento
- <https://www.aliseo.com/it/traduzione/argomenti-traduzione/traduzioni-troppo-letterali.php>
- <https://initaliano.wordpress.com/2010/01/08/italiano-e-giapponese/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_giapponese
- <https://www.it.emb-japan.go.jp/italiano/Il%20Giappone/Parliamo%20del%20Giappone/lingua.htm>
- <https://raemochimood.eu/6-differenze-cultura-giapponese-italiana/>
- <https://it.babbel.com/it/magazine/differenze-culturali-giappone>
- <https://www.viagginews.com/2013/04/24https://www.viaggiodasolaperche.com/it/isabella-giappone-e-le-differenze-culturali//giappone-italia-le-incredibili-e-divertenti-differenze/>

03/05/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_italiana
- https://it.wikipedia.org/wiki/Censura_in_Italia#Cinema
- https://it.wikipedia.org/wiki/Censura_in_Italia
- https://it.wikipedia.org/wiki/Adattamento_e_censura_degli_anime#:~:text=anime%20all'estero.-,Giappone,immagini%20considerate%20indecenti%20sono%20proibite.
- <https://www.ilpost.it/2021/04/06/italia-censura-cinematografica/>

04/05/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Occhi_di_gatto
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Georgie>
- <https://www.animeclick.it/anime/1160/one-piece>
- <https://www.animeclick.it/anime/706/saint-seiya>
- <https://www.animeclick.it/anime/529/kodomo-no-omocha>
- <https://www.animeclick.it/anime/1517/kiss-me-licia>
- <https://www.animeclick.it/anime/65/tokyo-mew-mew>
- <https://www.animeclick.it/anime/499/lady-oscar>

03/07/2021:

- <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppiaggio>

06/07/2021:

- <https://www.cinefacts.it/cinefacts-rubrica-dettaglio-50-2/meglio-il-doppiaggio-o-la-lingua-originale.html>
- <https://www.cinefacts.it/cinefacts-rubrica-dettaglio-50-1/l-auto-che-era-e-gli-errori-del-doppiaggio.html>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Un_lupo_mannaro_americano_a_Londra
- https://it.wikipedia.org/wiki/Christine_-_La_macchina_infernale

10/07/2021:

- <https://focusgiappone.net/la-letteratura-giapponese-in-italia-quanto-conta-una-buona-traduzione/>

12/07/2021:

- <https://it.wikipedia.org/wiki/Fansub>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Gualtiero_Cannarsi
- <https://it.wikipedia.org/wiki/FLCL>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Abenobashi -
Il quartiere commerciale di magia](https://it.wikipedia.org/wiki/Abenobashi_-_Il_quartiere_commerciale_di_magia)
- <http://ilkim.it/traduzione-e-adattamento-gualtiero-cannarsi-spiegato-da-un-classicista/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=8ZBb863upew>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Religioni_in_Giappone#:~:text=Le%20religioni%20maggiormente%20diffuse%20in%20Giappone%20sono%20lo%20shintoismo%20e%20il%20buddhismo.
- http://www.dimensionefumetto.it/gualtiero-cannarsi-nel-di-lui-caso-introduzione/?fbclid=IwAR1S39kUKsNXTr1CLiF_xDI7mWJLIJpTFG5mlm6hNFicVj14S10Wuv_nK-I
- https://it.wikipedia.org/wiki/Pom_Poko
- <https://clavetraduzioni.wordpress.com/2016/02/18/studio-ghibli-i-nuovi-adattamenti/>

15/07/2021:

- <https://www.treccani.it/vocabolario/sino/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Si_sente_il_mare
- <https://www.youtube.com/watch?v=ivIWCtfS0AE&list=WL&index=66>

16/07/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Neon_Genesis_Evangelion
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Berserkr#:~:text=Fumetti%20e%20manga,-Nel%20fumetto%20italiano&text=Nell'anime%20Neon%20Genesis%20Evangelion,se%20avesse%20una%20personalit%C3%A0%20propria.>
- <https://anime.everyeye.it/articoli/speciale-neon-genesis-evangelion-com-e-nuovo-doppiaggio-cannarsi-49315.html>
- <https://www.vice.com/it/article/mb8wjy/polemica-adattamento-neon-genesis-evangelion-netflix-cannarsi>
- <https://www.youtube.com/watch?v=wuLceAGyNVc>

17/07/2021:

- <https://jisho.org/search/%E8%8B%9B%E3%82%81%E3%82%8B>
- <https://jisho.org/search/%E8%A1%8C%E3%81%8F>
- <https://jisho.org/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_castello_errante_di_Howl#Critica
- <https://www.facebook.com/Gli-sconcertanti-adattamenti-italiani-dei-film-Ghibli-118988895129944>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/involare2/>
- http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/howls-moving-castle-script-transcript.html

19/07/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Akiyuki_Nosaka
- https://it.wikipedia.org/wiki/Una_tomba_per_le_lucciole
- <https://www.facebook.com/Gli-sconcertanti-adattamenti-italiani-dei-film-Ghibli-118988895129944/photos/a.225755671119932/225755727786593/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=GqpJE-pTl6I>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/definire/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=bxu9XDddWtc>

20/07/2021:

- <https://formiche.net/2020/08/70-anni-rashomon-cinema/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/I_sette_samurai
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Rashomon>
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Cos%C3%AC_%C3%A8_\(se_vi_pare\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Cos%C3%AC_%C3%A8_(se_vi_pare))
- <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-12/rashomon-e-la-pluralita-dei-punti-di-vista-da-akira-kurosawa-a-david-fincher.html>

25/07/2021:

- <https://jisho.org/search/%E5%BC%8F>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Departures>
- <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/departures/51396/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Joe_Hisaishi

- [https://it.wikinew.wiki/wiki/Departures_\(2008_film\)](https://it.wikinew.wiki/wiki/Departures_(2008_film))

26/07/2021:

- <https://www.imparailgiapponese.com/2016/12/giapponese-lezione-85.html>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/fallo1/>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/fallare/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_meraviglioso_paese_oltre_la_nebbia
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Titanic_\(film_1997\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Titanic_(film_1997))
- https://it.wikipedia.org/wiki/La_citt%C3%A0_incantata
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Djo>
- <https://www.frasicelebri.it/frasi-di/akira-kurosawa/>

27/07/2021:

- [https://it.wikipedia.org/wiki/Un_affare_di_famiglia_\(film_2018\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Un_affare_di_famiglia_(film_2018))
- <https://www.cineforum.it/recensione/Un-affare-di-famiglia>
- <https://www.mymovies.it/film/2018/shoplifters/>
- <https://www.mymovies.it/film/2018/shoplifters/news/intervista-a-hirokazu-koreeda/>
- <https://aforismi.meglio.it/frasi-film.htm?n=Un+affare+di+famiglia>

28/07/2021:

- <https://it.wikipedia.org/wiki/Genkur%C5%8D>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Elegia_di_Osaka
- https://it.wikipedia.org/wiki/Le_sorelle_del_Gion
- https://en.wikipedia.org/wiki/Fumio_Kamei
- https://it.wikipedia.org/wiki/Fino_al_nostro_prossimo_incontro
- https://it.wikipedia.org/wiki/Barriera_di_carne_-_La_porta_del_corpo
- https://it.wikipedia.org/wiki/Dersu_Uzala_-_Il_piccolo_uomo_delle_grandi_pianure
- https://it.wikipedia.org/wiki/Akira_Kurosawa
- https://it.wikipedia.org/wiki/Ecco_1%27impero_dei_sensi
- [https://it.wikipedia.org/wiki/La_ballata_di_Narayama_\(film_1983\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_ballata_di_Narayama_(film_1983))
- https://it.wikipedia.org/wiki/La_leggenda_del_serpente_bianco

- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Grande_Mazinga
- https://it.wikipedia.org/wiki/UFO_Robot_Goldrake
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Heidi_\(serie_animata_1974\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Heidi_(serie_animata_1974))
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_della_Valle_del_vento_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_della_Valle_del_vento_(film))
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kiki_-_Consegne_a_domicilio
- https://it.wikipedia.org/wiki/Porco_Rosso
- https://it.wikipedia.org/wiki/Si_alza_il_vento
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kiss_Me_Licia

English Section

29/07/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Tsunekichi_Shibata
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Genkur%C5%8D>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kenji_Mizoguchi#Filmography
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Il_cantante_di_jazz_\(film_1927\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_cantante_di_jazz_(film_1927))
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer
- https://it.wikipedia.org/wiki/Heinosuke_Gosho
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kajir%C5%8D_Yamamoto
- https://en.wikipedia.org/wiki/Tomotaka_Tasaka
- https://en.wikipedia.org/wiki/Fumio_Kamei

08/08/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Fumio_Kamei
- https://en.wikipedia.org/wiki/Gate_of_Flesh
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hideo_Sekigawa
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Kagemusha>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Dersu_Uzala_\(1975_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dersu_Uzala_(1975_film))
- https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Realm_of_the_Senses

10/08/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Seitar%C5%8D_Kitayama
- https://en.wikipedia.org/wiki/Seitar%C5%8D_Kitayama

- https://en.wikipedia.org/wiki/My_Neighbor_Totoro
- https://en.wikipedia.org/wiki/Grave_of_the_Fireflies
- https://en.wikipedia.org/wiki/Heidi,_Girl_of_the_Alps
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_\(Nausica%C3%A4_of_the_Valley_of_the_Wind\)#In_the_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Nausica%C3%A4_(Nausica%C3%A4_of_the_Valley_of_the_Wind)#In_the_film)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kiki%27s_Delivery_Service
- https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Mononoke
- https://en.wikipedia.org/wiki/Porco_Rosso

11/08/2021:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Armistizio_di_Cassibile
- https://en.wikipedia.org/wiki/Armistice_of_Cassibile
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hiroshi_Inagaki
- https://en.wikipedia.org/wiki/Rickshaw_Man
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Hana-bi>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Germany,_Year_Zero
- https://en.wikipedia.org/wiki/Bitter_Rice
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Flavor_of_Green_Tea_over_Rice
- https://it.wikipedia.org/wiki/Il_sapore_del_riso_al_t%C3%A8_verde

12/08/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Tango_in_Paris
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Kodocha>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Love_Me,_My_Knight#Anime
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kiss_Me_Licia#Trasmissioni_e_adattamenti_nel_mondo
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Christine_\(1983_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christine_(1983_film))

13/08/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Magical_Shopping_Arcade_Abenobashi
- https://en.wikipedia.org/wiki/Mai_Mai_Miracle
- <https://www.theguardian.com/books/2004/jan/04/referenceandlanguages.umbertoeco>

- http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/p/princess-mononoke-script-transcript-hayao.html

14/07/2021:

- http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/howls-moving-castle-script-transcript.html
- <https://jisho.org/search/chocchi>

15/08/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%ABnosuke_Akutagawa#Selected_works
- https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello
- <https://restlessbooks.org/sachiko-kashiwaba>
- <https://jisho.org/search/manbiki>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hirokazu_Kore-eda
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Shoplifters_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shoplifters_(film))

日本語のセクション

19/08/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Yokota_Sh%C5%8Dkai
- <https://ci.nii.ac.jp/naid/120006718859/en>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Inabata_Katsutaro
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Shir%C5%8D_Asano_\(r%C3%A9alisateur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Shir%C5%8D_Asano_(r%C3%A9alisateur))
- https://en.wikipedia.org/wiki/Tsunekichi_Shibata
- [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E8%91%89%E7%8B%A9\(%E6%98%A0%E7%94%BB\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E8%91%89%E7%8B%A9(%E6%98%A0%E7%94%BB))
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%A2%85%E5%B1%8B%E5%BA%84%E5%90%89>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Nikkatsu>

20/08/2021:

- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%89%A7%E9%87%8E%E7%9C%81%E4%B8%89>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Jidai-geki>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Quarantasette_ronin
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AD%E3%83%8D%E3%83%9E%E3%82%AB%E3%83%A9%E3%83%BC>
- <https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/people.php?id=86704>

- https://en.wikipedia.org/wiki/Tennenshoku_Katsud%C5%8D_Shashin
- [https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Oyama%20or%20Onnagata%20\(Actor%20of%20female%20roles\).html](https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Oyama%20or%20Onnagata%20(Actor%20of%20female%20roles).html)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Norimasa_Kaeriyama
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Shir%C5%8D_Kido
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Shochiku>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%BA%9D%E5%8F%A3%E5%81%A5%E4%BA%8C>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Ninj%C5%8D>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Giri_\(Japanese\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Giri_(Japanese))
- https://it.wikipedia.org/wiki/Kajir%C5%8D_Yamamoto

21/08/2021

- https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Akira_Kurosawa
- https://it.wikipedia.org/wiki/Hayao_Miyazaki
- https://it.wikipedia.org/wiki/Seijun_Suzuki
- https://it.wikipedia.org/wiki/Pinku_eiga
- https://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_giapponese
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%84%9B%E3%81%AE%E3%82%B3%E3%83%AA%E3%83%BC%E3%83%80>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%83%A9%E3%83%B3%E3%82%B7%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%BC%E3%83%89%E3%83%BB%E3%82%B3%E3%83%83%E3%83%9D%E3%83%A9>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Seitar%C5%8D_Kitayama
- https://it.wikipedia.org/wiki/Oten_Shimokawa
- https://it.wikipedia.org/wiki/Jun%27ichi_K%C5%8Duchi
- <https://www.animeclick.it/anime/19040/saru-to-kani-no-gassen>

01/09/2021:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Toei_Animation
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A1%E3%82%AB>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%AE%E5%B4%8E%E9%A7%BF>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%AB%98%E7%95%91%E5%8B%B2>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B7%E3%83%B3%E3%82%A8%E3%82%A4%E5%8B%95%E7%94%BB>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A4%E3%82%BF%E3%83%AA%E3%82%A2%E3%81%AE%E9%99%8D%E4%BC%8F>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%82%AF%E3%82%A4%E3%83%A9>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Regione_di_T%C5%8Dhoku
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%89%E3%82%A4%E3%83%84%E9%9B%B6%E5%B9%B4>

- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%81%AB%E3%81%8C%E3%81%84%E7%B1%B3>
- https://ambtokyo.esteri.it/ambasciata_tokyo/it/ambasciata/news/dall_ambasciata/2020/11/il-cinema-italiano-in-scena-in.html
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AC%E3%83%96%E3%83%AA%E3%82%A8%E3%83%AC%E3%83%BB%E3%82%B5%E3%83%AB%E3%83%B4%E3%82%A1%E3%83%88%E3%83%AC%E3%82%B9>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B9%B8%E9%81%8B%E3%81%AE%E5%A5%B3%E7%A5%9E>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%8B%B1%E5%8B%89>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%81%8A%E8%8C%B6%E6%BC%AC%E3%81%AE%E5%91%B3>

14/09/2021:

- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%8F%E3%82%A6%E3%83%AB%E3%81%AE%E5%8B%95%E3%81%8F%E5%9F%8E>
- <https://kaiseihp.jp/>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%92%E6%BE%A4%E6%98%8E>
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%AB%E3%82%A4%E3%82%B8%E3%83%BB%E3%83%94%E3%83%A9%E3%83%B3%E3%83%87%E3%83%AB%E3%83%AD#%E6%97%A5%E6%9C%AC%E8%AA%9E%E8%A8%B3>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Y%C5%8Djir%C5%8D_Takita
- <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%9D%92%E6%9C%A8%E6%96%B0%E9%96%80>