



IL GIAPPONE PARLA! I FILM DELLA SHOCHIKU

Japan Speaks Out! Shochiku's Modern Times

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Alexander Jacoby e Johan Nordström

In co-produzione con / *In co-production with*
National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

L'ultima delle tre sezioni della rassegna sui primi anni del cinema sonoro Giappone è dedicata alla Shochiku, allora come oggi una delle massime società di produzione giapponesi, che negli anni Trenta riunì molti dei più celebri registi e divi del paese. Fondata come società di produzione di spettacoli kabuki, la Shochiku esordì nella produzione cinematografica nel 1920, prefiggendosi di realizzare film di 'stile occidentale', come il fondamentale *Rojo no reikon* (*Anime sulla strada*, Minoru Murata, 1921). Ma verso la metà degli anni Venti registi come l'influente Yasujiro Shimazu si dedicarono a storie in tono minore sulla vita quotidiana, inaugurando la tradizione dello *shomin-geki* (film sulle vicende della piccola borghesia). Al momento del passaggio al sonoro queste due tradizioni si erano ormai fuse. Negli studi Shochiku di Kamata, registi quali Shimazu, Shimizu e il giovane Naruse perfezionarono un elaborato stile visivo, il 'modernismo di Kamata', con il quale esploravano le tensioni di un paese lacerato dal contrasto fra tradizione e modernità, fra usi locali e influenze straniere. Shiro Kido, direttore degli studi di Kamata, nel 1928 si recò a New York, dove vide il sistema photophone della RCA. Ritornato in Giappone assunse due tecnici, i fratelli Tsuchihashi, che attingendo dalle riviste specializzate occidentali progettarono il cosiddetto 'sistema Tsuchihashi', "pura tecnologia giapponese". Con questo sistema la Shochiku produsse il primo film giapponese completamente sonoro, *Madamu to nyobo* (*La vicina e la moglie*, 1931) di Heinosuke Gosho. Come nel caso di altri studios giapponesi, la transizione al sonoro fu graduale. Nei primi anni Trenta la Shochiku continuò a produrre film muti, a volte con l'aggiunta di una colonna sonora post-sincronizzata, di effetti sonori e di commento benshi pre-registrato. C'erano poi i film parzialmente parlati, che affiancarono per qualche tempo la produzione interamente sonora. Nel 1936 il regista più acclamato della Shochiku, Yasujiro Ozu, realizzò il suo primo film interamente parlato, *Hitori musuko* (*Figlio unico*): fu allora che il sonoro si impose. Anche per facilitare la conversione, la Shochiku si trasferì dalla sede di Kamata, situata nella rumorosa periferia di Tokyo, alla più tranquilla e rurale Ofuna. Questo cambiamento fu intrapreso anche dalle altre compagnie giapponesi, e nel 1936 le produzioni sonore prevalsero per la prima volta sui film muti. Quell'anno si presta dunque a essere la perfetta conclusione per questa rassegna sul primo cinema sonoro del Giappone. I film prodotti dalla Shochiku durante il periodo di transizione hanno caratteristiche ben definite: molti registi degli studios semplificarono il loro stile orientandosi verso racconti realistici e una tecnica meno vistosa e più sobria. I primi sonori della Shochiku forniscono dunque una testimonianza unica della quotidianità e degli usi e costumi del primo Periodo Showa, nel quale i valori tradizionali e nazionalistici convivevano con una fragile modernità. Questi film contribuirono a rafforzare la tradizione realista che divenne centrale nell'arte cinematografica giapponese.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

The final installment in a series of three charting the early years of sound cinema in Japan focuses on Shochiku, then as now one of the leading Japanese studios, and host in the 1930s to many of the most enduringly famous of Japanese directors and stars. Originally a kabuki firm, Shochiku moved into cinema in 1920 with the goal of producing 'Western-style' films, such as the seminal Rojo no reikon (Souls on the Road, 1921, Minoru Murata). But by the mid-1920s, directors such as the influential Yasujiro Shimazu had begun to produce low-key stories of everyday life, initiating the studio tradition of shomin-geki (films about the lower-middle classes). By the end of the silent period, these two traditions had fused. At Shochiku's Kamata studios, directors such as Shimazu, Shimizu, and the young Naruse perfected a distinctively flamboyant visual style, 'Kamata modernism', ideally suited to exploring the tension in 1930s Japan between the native and the foreign, tradition and modernity.

Shiro Kido, head of production at Kamata, had seen the RCA photophone system in New York in 1928. Back in Japan, he hired two technicians, the Tsuchihashi brothers, who plundered Western technical journals to help them design their "pure Japanese technology", the so-called "Tsuchihashi system". Using this system, Shochiku produced for the first truly successful Japanese talkie, Gosho's Madamu to nyobo (The Neighbour's Wife and Mine, 1931). As with other Japanese studios, the transition to sound was prolonged. Shochiku quickly installed sound systems in its theatres, but the limited number of sound stages prevented wholesale conversion. Through the early 1930s, Shochiku continued to make silent films, as well as films shot silent, but with post-synchronised scores, sound effects and sometimes recorded benshi commentary. Part-talkies, too, co-existed with the full talkies featured here.

Not until 1936, when Shochiku's most critically acclaimed director, Yasujiro Ozu, made his first full talkie with Hitori musuko (The Only Son), did the talking picture become near-universal at the studio. Partly in order to facilitate this conversion, Shochiku moved from Kamata, whose location in suburban Tokyo made it particularly vulnerable to external noise, to the then rural milieu of Ofuna near Kamakura. This decisive shift was mirrored in other studios, with 1936 the first year in which more sound films were produced than silents in Japan overall. Therefore, that year is a particular apt moment to end this survey of Japan's early sound cinema.

The style of Shochiku's films during this transitional period was distinctive. As the studio moved towards sound, many of its directors simplified their styles, opting for realistic narratives and a less showy, more understated technique. Shochiku's early sound films thus provide an unique record of the daily customs, manners and fashions of the early Showa Era, when a fragile modernity co-existed with traditional and nationalistic values. They helped to cement the tradition of understated realism which became a central mode in Japanese film art.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

HANAYOME NO NEGOTO

Giappone, 1933

Regia: Heinosuke Goshō

[La sposa parla nel sonno] ■ T. int.: *The Bride Talks in Her Sleep*. Sog.: Tokichi Yuyama. Scen.: Akira Fushimi. F.: Joji Ohara. Scgf.: Yoneichi Wakita, Noburo Kimura, Takeshi Hoshino. Su.: Haruo Tsuchihashi, Kaname Hashimoto, Yoshio Yamada, Shunjiro Ninomiya, Mikio Jinbo, Torajiro Saito. Int.: Tokuji Kobayashi (Omura), Kinuyo Tanaka (Haruko, sua moglie), Tatsuo Saito (Saida), Ureo Egawa (Enatsu), Kenji Oyama (Okubo), Reiko Tani (Hiyama), Yumeko Aizome (Natsuko), Shizue Tatsuta (donna al bar). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 57'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo



Hanayome no negoto

HANAMUKO NO NEGOTO

Giappone, 1935

Regia: Heinosuke Goshō

[Lo sposo parla nel sonno] ■ T. int.: *The Groom Talks in His Sleep*. Scen.: Akira Fushimi. F.: Joji Ohara. Su.: Yoshisaburo Seo. Int.: Chojiro Hayashi (Yasuo Komine, lo sposo), Hiroko Kawasaki (Sachiko, la sposa), Tokuji Kobayashi (Hikosuke Tamura), Setsuko Shinobu (Chikako), Ryotaro Mizushima (Terauchi), Eiko Takamatsu (Osato), Tatsuo Saito (Keiichi Miyake), Tokkan-kozo (il venditore di sake). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La colonna sonora dei due film è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *Digital noise reduction has been applied to the soundtrack of these two films*

Queste due esili ma argute e inventive commedie sono emblematiche sia della sperimentazione formale che caratterizzò il primo cinema sonoro giapponese, sia dell'interesse della Shochiku

per la vita urbana contemporanea. Nel 1931 Heinosuke Goshō aveva firmato il primo film giapponese completamente sonoro, *La vicina e la moglie*, proiettato nel 2012 a Bologna nella prima parte di questa retrospettiva. Ma all'inizio degli anni Trenta i muti (anche se talvolta con colonne sonore post-sincronizzate) costituivano ancora la maggioranza dei film prodotti in Giappone. Non sorprende dunque che queste commedie datate rispettivamente 1933 e 1935 proclamino fin dai titoli il loro status di film sonori, e che il virtuosismo con cui impiegano la nuova tecnologia costituisca uno dei loro maggiori pregi.

Ironicamente, lo stesso Goshō conservò un atteggiamento critico verso i suoi primi 'talkies'. Nel 1934 osservò che i registi giapponesi erano ancora costretti a destreggiarsi tra muto e sonoro, indicazione della loro incapacità di adattarsi correttamente al nuovo mezzo espressivo. Commentò inoltre che il sonoro comportava spese di produzione più alte, e ciò andava a scapito della finezza intellettuale, tendenza che vedeva esemplificata in *La sposa parla nel sonno*. Anche il recensore

di "Kinema Junpo" fu sprezzante nei confronti del film, che accusò di non mantenere la promessa erotica cui il titolo allude.

Con il senno di poi i film appaiono molto migliori, e l'esilità è parte del loro fascino. "Praticamente privi di trama, e più simili a scenette comiche che a storie pienamente sviluppate" scrive Arthur Nalletti, Jr., "queste lievi commedie, o farse, partono da un argomento assolutamente banale (spesso una situazione socialmente imbarazzante) e lo usano come trampolino di lancio per una serie di gag". In film che ruotano attorno ai disturbi del sonno dei protagonisti, "Goshō prende un tema di straordinaria irrilevanza che però ha un effetto sconvolgente sui personaggi, e su questo costruisce una situazione comica". Non c'è dubbio che buona parte dei pregi di questi film stia nella brillante regia di Goshō e nella bravura del cast, soprattutto delle due interpreti principali (Kinuyo Tanaka in *La sposa* e Hiroko Kawasaki in *Lo sposo*). Ma in entrambi Goshō trova anche il modo di osservare con acume i personaggi e gli ambienti sociali, esplorando i valori e i comporta-



Hanamuko no negoto

menti della piccola borghesia provinciale.

This pair of gentle yet witty and inventive comedies is characteristic both of the formal experimentation of early Japanese sound cinema and of the social milieux that Shochiku tended to depict. Director Heinosuke Gosho had been responsible, in 1931, for the first wholly successful Japanese talking picture, The Neighbor's Wife and Mine, screened at Bologna in the first installment of this retrospective in 2012. But silent films (albeit sometimes with post-synchronised musical scores) remained in the majority through the early 1930s. Little wonder, then, that these later comedies, dating respectively from 1933 and 1935, should foreground their status as talking pictures in their titles, and indeed, an imaginative use of the new sound technology is one of their greatest pleasures. Ironically, Gosho himself remained critical of his early sound films. In 1934, he protested that Japanese filmmakers were still obliged to jump between silent and sound films, so that they were unable properly to acclimatise to the new medium. And he commented that the hi-

gher production costs of talkies led to a decline in intellectual sophistication – a trend which he claimed was exemplified by The Bride Talks in Her Sleep. The “Kinema Junpo” reviewer too was dismissive of Bride, stating that it failed to achieve the erotic note hinted at in the title.

Yet in retrospect the films look much better, and their slighness is part of their charm. “Virtually plotless, and feeling more like comic sketches than fully developed stories,” writes Arthur Nalletti, Jr, “these light comedies, or farces, take a wholly trivial matter (often a socially embarrassing situation) and use it as a springboard for a succession of gags”. In films pivoting around the sleeping habits of the title characters, “Gosho takes a matter of singular unimportance and teases comedy out of the fact that to his characters, this matter assumes an earth-shattering significance”. No question, much of the films’ distinction comes from the wit of Gosho’s direction and the charm of the acting, particularly of the heroines (Kinuyo Tanaka in Bride; Hiroko Kawasaki in Groom). Yet in both films, Gosho finds room for some shrewd observation of character and en-

vironment, subtly exploring the values and assumptions of the suburban petit bourgeoisie.

URESHII KORO

Giappone, 1933

Regia: Hiromasa Nomura

[Tempi felici] ■ T. int.: *Happy Times*. Sog., Scen.: Tadao Ikeda. F.: Yokichi Takahashi. M.: Norihiro Mizutani. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Keizo Saito, Kyosuke Kami. Int.: Ureo Egawa (Yasuo Tsuda), Hiroko Kawasaki (Harue, sua moglie), Takeshi Sakamoto (zio Ryokichi), Tatsuo Saito (Saida), Kenji Oyama (Omura), Shigeru Ogura (Nakagawa), Tokuji Kobayashi (Okamoto), Mitsugu Fujii (Yamazaki), Tokkan-kozo (il fattorino). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 83'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Il formato della copia è 1:1.19, lo standard dei primi film sonori giapponesi tra la fine degli anni Venti e il 1933 circa. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *The aspect ratio of the current print is 1:1.19, the standard ratio for Japanese early talkies, which existed from the end of the 1920s to around 1933. Digital noise reduction was applied to the soundtrack.*

Commedia brillante simile a quelle di Gosho, questo film incantevole e inventivo fu diretto da Hiromasa Nomura, che negli anni Trenta era una delle firme di maggior successo della Shochiku. Oggi noto soprattutto per il melodramma *Aizen katsura* (*L'albero dell'amore passionevole*, 1938), nella prima metà del decennio Nomura si era specializzato in commedie come questa, una rarità che non ci risulta sia mai stata proiettata in Occidente. Come nel caso di Gosho, anche qui vengono narrate le vicende di due giovani sposi, la cui armonia coniugale viene scombussolata, in questo caso dall'arrivo di un austero zio che decide di trasferirsi



Ureshii koro

a casa loro. E anche qui il fascino del film sta soprattutto nel caratteristico tono agrodolce con cui viene illustrato lo stile di vita della giovane borghesia urbana. Il film ebbe un grande successo al botteghino, e "Kinema Junpo" ne lodò la sceneggiatura, la regia e il ritmo.

Another light comedy in the mould of Goshō's films above, this charming and imaginative film was directed by Hiromasa Nomura, one of the most commercially successful of house directors at Shochiku in the 1930s. Best known today for a single work, the popular melodrama Aizen katsura (Yearning Laurel, 1938), he had spent the early part of the decade specialising in comedies such as this rare work, which we believe has never before been screened in the West. Like Goshō's comedies, it focuses on a

newlywed couple whose marital harmony is disrupted, in this case by the arrival of a stern uncle who decides to take up residence in their house. Like them it has a distinctive bittersweet charm, through which Nomura illuminates the lifestyles of young people in an urban milieu during the early 1930s. The film was a box office hit, and "Kinema Junpo" praised its script, direction and tempo.

NAKINURETA HARU NO ONNA YO

Giappone, 1933 Regia: Hiroshi Shimizu

[La donna che pianse in primavera] ■ T. int.: *The Lady Who Wept in Spring*. Sog.: Shun Honma. Scen.: Mitsuru Suyama. F.: Taro Sasaki. M.: Norihiro Mizutani. Scgf:

Yoneichi Wakita. Mus.: Harutaka Shimada. Int.: Den Obinata (Kenji), Shigeru Ogura (Chuko), Ryuji Ishiyama (Kudo, il marinaio), Kenji Oyama (Guzuyasu), Yoshiko Okada (Ohama), Sachiko Murase (Oaki), Akiko Chihaya (Oyasu), Mitsuko Ichimura (Omitsu, sorella di Ohama), Tsuruko Kumoi (Otsuru), Shizue Hyodo (Oshizu), Akiko Shiraishi (Omei). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles.

■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / Digital noise reduction has been applied to the soundtrack.

Dopo averlo a lungo sottovalutato, l'Occidente sta finalmente dando a Hiroshi Shimizu il riconoscimento che merita, dedicandogli retrospettive,

proiezioni nei festival e Dvd sottotitolati in inglese che valorizzano l'ampiezza e la profondità della sua opera. I titoli di *Kaze no naka no kodomo* (Ragazzi nella bufera, 1937) e *Kodomo no shiki* (Le quattro stagioni dei bambini, 1939) alludono all'interesse centrale per l'infanzia di un regista che sapeva dirigere magistralmente i giovanissimi attori: Sadao Yamane scrive che "i film di Shimizu Hiroshi rivelano lo splendore della vita, rappresentato dallo spettacolo dei bambini in tutta la loro spontaneità". Ma nella produzione di Shimizu non mancano risvolti molto più cupi: Wong Ain-Ling ha osservato l'"affinità [del regista] con i diseredati", il suo interesse per i vagabondi e le donne perdute. Negli anni Trenta, film come *Arigato-san* (Il signor Grazie, 1936) e *Koi mo wasurete* (Dimentica l'amore per adesso, 1937) ricorrevano a intrecci comici e melodrammatici per affrontare le questioni politiche e sociali dell'epoca.

La donna che pianse in primavera è il primo sonoro di Shimizu, e ci risulta che non sia mai stato proiettato in Occidente. Melodramma sulla storia d'amore tra una girovaga e un minatore, è ambientato a Hokkaido, l'isola più settentrionale del Giappone, dove fu in parte girato. A detta dei colleghi, Shimizu si trovava a proprio agio nelle zone rurali della penisola di Izu, a sud di Tokyo, e detestava la lontana Hokkaido. Ciò nonostante, seppe sfruttare bene i paesaggi innevati ponendoli sapientemente in contrasto con gli interni (insolitamente numerosi per un regista che preferiva girare in esterni), dove sperimentò con l'uso delle ombre. Shimizu fece di tutto per valorizzare le potenzialità del sonoro con l'inserimento di canzoni nel racconto. *La donna che pianse in primavera* ricevette recensioni contrastanti, ma Yasujiro Ozu disse che proprio questo film lo aveva spinto a cimentarsi con il sonoro, con quello che sarebbe diventato *Figlio unico*.

Long neglected, Hiroshi Shimizu is at last achieving due recognition in the West, with retrospectives and festival screenings along with the welcome availability of English-subtitled DVDs of representative works. In the process, the breadth and depth of his work is finally being acknowledged. The titles of Kaze no naka no kodomo (Children in the Wind, 1937) and Kodomo no shiki (Four Seasons of Children, 1939) suggest a recurring focus on the young, and Shimizu's status as a master director of child actors has long been noted: Sadao Yamane states that "the films of Shimizu Hiroshi present all the splendour of life, embodied in the spectacle of children simply being themselves." But his work also contains much bleaker aspects: thus, Wong Ain-Ling notes the director's "affinity [with] fallen souls", his interest in vagrants and fallen women. In the 1930s, films such as Arigato-san (Mr Thank You, 1936) and Koi mo wasurete (Forget Love for Now, 1937) used comedic and melodramatic plots subtly to confront the urgent social and political questions of the time.

The Lady Who Wept in Spring is Shimizu's first talkie and to our knowledge has never before been shown in the West. It is a melodrama about the love story between an itinerant women and a mi-

ner, set in Japan's northernmost island of Hokkaido, where the film was partly shot on location. According to the accounts of colleagues, Shimizu, at home in the rural surroundings of the Izu Peninsula south of Tokyo, hated distant Hokkaido. Yet he used its snowy landscapes well, and created telling contrasts between them and the interiors (unusually numerous for a director who preferred to shoot outdoors), where he experimented with the use of shadow. He also strove to make full use of the potential of sound film by incorporating songs into the drama. At the time of release the film's critical reception was mixed, but Yasujiro Ozu is on record as saying that he felt challenged by it to make a sound film of his own – the work which was to become The Only Son.

TONARI NO YAE-CHAN

Giappone, 1934 Regia: Yasujiro Shimazu

[La nostra vicina Miss Yae] ■ T. int.: Our Neighbour, Miss Yae. Sog., Scen.: Yasujiro Shimazu. F.: Takashi Kuwabara. Int.: Yukichi Iwata (Shosaku Hattori), Choko Iida (Hamako), Yumeko Aizome (Yae), Yoshiko Okada (Kyoko), Ryotaro Mizushima (Ikuzo Arami), Fumiko



Nakinureta haru no onna yo

Katsuragi (Matsuko), Den Obinata (Keitaro), Akio Isono (Seiji), Sanae Takasugi (Etsuko Manabe). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo sonoro 35mm ricavato da una copia 35mm presente nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1955 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The print was struck from a 35mm dupe negative with sound duplicated from a 35mm print in our collection, which had been transferred in 1955 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time*



Tonari no Yae-Chan

Yasujiro Shimazu, pioniere del *gendai-geki* (film d'ambientazione moderna) e autore di quel *Joriku daiippo* (*Primi passi sulla terra ferma*, 1932) che è stato proiettato nella prima parte di questa retrospettiva, nel 2012, è una figura ancora largamente misconosciuta del cinema giapponese degli anni Trenta. Negli anni Venti, quando lavorava negli studios di Tokyo della Shochiku, a Kamata, su incoraggiamento del direttore Shiro Kido iniziò a girare commedie brillanti d'ambientazione moderna come *Chichi* (*Padre*, 1923) e *Nichiyobi* (*Domenica*, 1924). Questi film prefiguravano lo *shomin-geki*, genere dedicato alla rappresentazione realistica della vita quotidiana delle classi popolari che era destinato a diventare la specialità della Shochiku e che avrebbe visto i preziosi contributi di registi quali Yasujiro Ozu, Mikio Naruse e Keisuke Kinoshita. Shimazu non si limitò a collaborare all'evoluzione dello *shomin-geki* ma lo arricchì di “un realismo, un fervore e un senso dell'umorismo che lasciarono il segno in tutti i suoi allievi”, tra i quali c'erano molti dei migliori cineasti del cinema classico giapponese.

La nostra vicina *Miss Yae* è considerata il film più rappresentativo di Shimazu e uno dei suoi migliori risultati

nell'ambito dello *shomin-geki* degli anni Trenta. Il debole del regista per il melodramma dai toni sommessi e il suo talento nel fondere pathos e umorismo si esprimono alla perfezione in questa delicata indagine sulla vita familiare e sull'amore. Il tono e lo stile (la fissità della camera; l'attenzione per le risonanze negli spazi chiusi) invitano inevitabilmente al paragone con Ozu, e David Bordwell individua “molte idee prese a prestito da *Sono nato, ma...*”. Ma lo stile di Shimazu, più libero e in un certo senso meno formale, ha un garbo tutto suo. Com'è proprio dello *shomin-geki*, il film crea personaggi che sono sia individui minuziosamente descritti, sia tipi rappresentativi della famiglia giapponese degli anni Trenta, permettendo agli spettatori di identificarsi fortemente con le loro esperienze e i loro sentimenti. Come scrive Mitsuyo Wada-Marciano, “si è formata una ‘nuova’ soggettività, e il film fa sì che il pubblico vi si riconosca”.

Yasujiro Shimazu, whose *Joriku daiippo* (*First Steps Ashore*, 1932) was shown in the first programme of this retrospective back in 2012, remains a lar-

gely unsung hero of Japanese cinema in the 1930s, and one of the pioneers of the *gendai-geki* (film of contemporary life). In the 1920s, working at Shochiku's Tokyo studio in Kamata, he began, with the encouragement of studio head Shiro Kido, to realize light comedies with contemporary settings, among them *Chichi* (*Father*, 1923) and *Nichiyobi* (*Sunday*, 1924). These films prefigured the *shomin-geki*, the drama of the lower middle classes, which was to become Shochiku's speciality and to which such directors as Yasujiro Ozu, Mikio Naruse and Keisuke Kinoshita were to make distinguished contributions. Shimazu not only helped to shape the genre, but brought to it “a realism, warmth and humour that left their mark on all of his pupils” – who included many of the finest filmmakers in classical Japanese cinema.

Our Neighbour, Miss Yae is considered his representative work, and one of the major achievements of the 1930s *shomin-geki*. Shimazu's penchant for understated melodrama and his blending of humour and pathos are perfectly expressed in this delicate study of family life and romance. Both in tone and style (an often static camera; a focus on the re-



Shunkinsho: Okoto to Sasuke

sonances of interior spaces), comparisons with Ozu are almost inevitable, and David Bordwell finds “extensive borrowings from I Was Born, But”. But Shimazu’s looser, somewhat less formal style has its own distinctive pleasures. Typical of its genre, the film creates characters who are both meticulously detailed individuals and exemplary of the 1930s Japanese family as a whole, allowing viewers to identify closely with their experiences and feelings. As Mitsuyo Wada-Marciano writes, “a ‘new’ subjectivity has been formed, and the film renders the subjectivity as the audience’s own”.

SHUNKINSHO: OKOTO TO SASUKE

Giappone, 1935 Regia: Yasujiro Shimazu

[Okoto e Sasuke] ■ T. int.: *Okoto and Sasuke*. Sog.: dal romanzo *Shunkinsho* di Junichiro Tanizaki. Scen.: Yasujiro Shimazu. F.: Takashi Kuwabara. Scgf.: Yoneichi Wakita. Su.: Kaname Hashimoto. Int.: Kinuyo Tanaka (Okoto), Kokichi Takada (Sasuke), Tatsuo Saito (Ritaro), Hideo Fujino (Yasuzae-mon), Fumiko Katsuragi (Shigeme), Yoshiko Tsubouchi (la sorella di Okoto), Reikichi Kawamura (Teizo), Akio Isono (Naokichi), Junko Matsui (Oraku), Sojin Kamiyama (Kengyo Shunsho). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /

Japanese version with English subtitles

■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo sonoro 35mm ricavato da una copia 35mm presente nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1962 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The print was struck from a 35mm dupe negative with sound duplicated from a 35mm print in our collection, which had been transferred in 1962 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time.*

L'opera seconda di Shimazu proposta quest'anno esprime la varietà della sua produzione. Incursione relativamente

rara per il regista nel territorio del film in costume o *jidai-geki* (ma non del film di samurai), si basa sul racconto *La storia di Shunkin* (*Shunkinsho*) di Junichiro Tanizaki, che ispirerà anche i film di Daisuke Ito e Kaneto Shindo. Lo stesso Tanizaki biasimò l'adattamento di Shimazu, e il censore di "Eiga Nenkan" lamentò che la "qualità universale" della storia d'amore dell'originale era andata perduta. Altri critici reagirono però favorevolmente, e il titolo si posizionò terzo nella classifica di "Kinema Junpo" dei dieci migliori film di quell'anno. E invero *Okoto e Sasuke* è sia un'opera di valore in sé, sia – grazie al tema musicale – un'affascinante esplorazione delle nuove possibilità offerte al cinema giapponese dall'avvento del sonoro sincronizzato.

Lo stile sobrio di Shimazu contrasta in modo molto intrigante con il presupposto melodrammatico di una storia di "masochismo maschile estremo", secondo la definizione di Paul Coates. Il momento culminante del film è tematicamente sconvolgente e, dal punto di vista tecnico, sorprendentemente innovativo. La grande attrice Kinuyo Tanaka offre un'intensa interpretazione nel ruolo di una musicista cieca.

This second work by Shimazu included in this year's programme expresses the variety of his output. A relatively rare excursion for the director into the period film or jidai-geki (though not into the territory of the samurai film), it is based on the novel A Portrait of Shunkin (Shunkinsho) by Junichiro Tanizaki later to be filmed by Daisuke Ito and Kaneto Shindo. Tanizaki himself was critical of Shimazu's adaptation, and the critic for "Eiga Nenkan" regretted the loss of the "universal quality" of the love story in the original novel. Yet other critics responded favourably, propelling the film to third place in that year's "Kinema Junpo" Top Ten. And indeed, the film is both a remarkable work in its own right, and with its musical theme, a

fascinating exploration of the new territory opened up to Japanese cinema by the coming of synchronised sound. Shimazu's largely understated directorial style is intriguingly at odds with the melodramatic premise of a film concerned with what Paul Coates terms "extreme male masochism", a theme which escalates into an climax which is both shocking in theme and startlingly avant-garde in technique. The great actress Kinuyo Tanaka gives one of her most assertive early performances in the role of a blind musician.

GUBIJINSO

Giappone, 1935 Regia: Kenji Mizoguchi

[Il papavero] ■ T. int. *The Field Poppy*. Sog.: dal romanzo omonimo di Soseki Natsume. Scen.: Haruo Takayanagi, Daisuke Ito. F.: Minoru Miki. M.: Tazuko Sakane. Scgf.: Daizaburo Nakamura. Int.: Daijiro Natsukawa (Hajime Munechika), Ichiro Tsukita (Seizo Ono), Kazuyoshi Takeda (Tetsugo Kono), Chiyoko Okura (Sayoko), Ayako Nijo (Itoko), Mitsugu Terajima (il padre di Munechika), Toichiro Negishi (Asai), Kuniko Miyake (Fujio), Yoko Umemura (la madre di Fujio), Yukichi Iwata (Kodo Inoue). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo

La tragedia del cinema prebellico giapponese è duplice. A causa della guerra, dei disastri naturali, del degrado e dell'indifferenza, circa il 90 per cento dei film realizzati prima del 1945 è andato perduto. Inoltre, molti dei film superstiti sono copie che non rendono giustizia alla qualità degli originali. Molti classici degli anni Trenta sono sopravvissuti in copie logore, graffiate e strappate, spesso stampate da controtipi negativi 16mm. Restano così solo pallide ombre di quel che furono, nonostante gli attentissimi restauri.

È perciò una gioia presentare uno dei film più rari realizzati da Mizoguchi negli anni Trenta, *Il papavero*, restaurato a partire dai negativi originali su supporto nitrato. Tratto da un romanzo del grande scrittore Soseki Natsume su sceneggiatura di Daisuke Ito, maestro del *jidai-geki*, è un sobrio melodramma che attinge alle tematiche del teatro *shinpa* ma ispira anche paragoni con il cinema occidentale: "Con la destrezza di Max Ophuls" scrive James Quandt, "Mizoguchi insegue il motivo romantico facendo circolare un oggetto simbolico: un orologio pensato come regalo di nozze."

Pare che Mizoguchi fosse scontento del film. Fu assecondato in questo da alcuni critici: il censore di "Kinema Junpo", pur lodando il lavoro del direttore della fotografia Minoru Miki, trovò che il film mancasse di quella ricchezza che ci si attendeva dal regista. In tempi più recenti, Antonio Santos ha scritto che "l'adattamento non rinuncia all'origine romanzesca e melodrammatica del titolo". Tadao Sato però lo considera un "tipico Mizoguchi", e grazie alle tematiche affrontate – lo scontro tra la modernità occidentalizzata di Tokyo e i valori tradizionali della regione del Kansai – *Il papavero* esemplifica le tensioni espresse dal cinema giapponese degli anni Trenta e più in generale presenti nella società giapponese. "La vita dell'élite occidentalizzata è ritratta con profondo realismo" scrive Sato, "e il modo in cui [Mizoguchi] descrive la sensibilità della gente comune (*shomin*) sarebbe oggi difficile da eguagliare".

The tragedy of prewar Japanese cinema is twofold. As a result of warfare, natural disasters, wear and tear and plain indifference, around 90% of all the films made before 1945 are lost. Moreover, many of those that do survive are preserved in copies which barely do justice to the original quality of the films. Surviving in second-hand prints, often copied via 16mm dupes, scratched and torn, many of the classics of the 1930s



Gubijinso

emerge, even after sensitive restoration, as shadows of their former selves.

It is thus a particular delight to feature a restoration of one of Mizoguchi's rarer films of the 1930s, *The Field Poppy*, restored from the original nitrate negatives. Adapted from a tale by the great early 20th-century author Soseki Natsume and based on a script by jidai-geki master Daisuke Ito, it is an understated melodrama that draws on motifs from the *shinpa* theatre, but has also earned comparison with Western cinema: "With the deftness of Max Ophüls", James Quandt writes, "Mizoguchi tracks the romantic roundelay through the circulation of a symbolic object: a watch intended as a wedding gift".

Mizoguchi was apparently discontented with this work, and his sentiments have been seconded by some critics: the

"*Kinema Junpo*" reviewer, while praising Minoru Miki's camerawork, found that it lacked the richness expected of its director. More recently, Antonio Santos has written that "the adaptation does not renounce the novelistic and melodramatic origin of the title". Yet for Tadao Sato, it is "quintessential Mizoguchi", and in its themes – the clash between the Westernised modernity of Tokyo and the traditional values of the Kansai region – it remains exemplary of the wider tensions expressed in Japanese cinema in the 1930s and present in Japanese society as a whole. "There is deep realism in the depiction of the life of the Westernized elite", Sato writes, "and [Mizoguchi's] portrayal of the sensibilities of ordinary people (*shomin*) would be difficult to match today".

OJO OKICHI

Giappone, 1935

Regia: Tatsunosuke Takashima

Supervisore: Kenji Mizoguchi

■ T. int.: *Dame Okichi*. Sog., Scen.: Matsutarō Kawaguchi. F.: Kichishirō Uchizumi. Su.: Itsuki Morita, Shigenobu Suzuki. Int.: Isuzu Yamada (Ojo Okichi), Yoko Umemura (Otsune), Komako Hara (Okane), Shinpachirō Asaka (Ninzaburō), Shin Shibata (Yakichi), Toshio Hayashi (Hanjiro), Kasuke Koizumi (Senta), Ryunosuke Kumoi (Shohei), Tadashi Torii (Kiyōji), Shizuko Takizawa (Osaki). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles*
 ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo 35mm acquistato grazie a un fondo nazionale supplementare stanziato nel 2009. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *The print was struck from a 35mm dupe negative bought using a supplementary national budget in 2009. Digital noise reduction was applied to the soundtrack*

Altra rarità per gli ammiratori di Mizoguchi, per molti anni questo film non è nemmeno stato inserito nelle sue filmografie, almeno in Occidente. La ragione è che Mizoguchi non lo direbbe da solo ma in collaborazione con Tatsunosuke Takashima, che aveva lavorato alle sceneggiature di *Il papavero*, *Maria no oyuki* (*Oyuki la vergine*, 1935) e di un precedente film andato perduto, *Aizo toge* (*Il passo montano dell'amore e dell'odio*, 1934).

Il film è l'unica regia di Takashima, che nei titoli di testa figura per primo. Non si conosce l'entità del contributo di Mizoguchi, ma secondo David Bordwell il film è tipico del grande maestro, sia nella trama, sia nello stile. L'intreccio, come nel caso di *Orizuru Osen* (*Osen delle cicogne di carta*, 1935), si incentra su una donna (interpretata da Isuzu Yamada, diva prediletta di Mizoguchi) che, coinvolta nei loschi



Ojo Okichi

traffici di una banda criminale, finisce per innamorarsi di un giovane innocente. Bordwell osserva che il film presenta “anche alcune scene tipicamente mizoguchiane che indugiano su una malinconia chiaroscurale. Gran parte del film si svolge di notte, e l’atmosfera tetra ne è rafforzata. Ci sono alcuni campi lunghi notevolmente opachi e un momento in cui Okichi si volge verso la macchina da presa in una sorta di mesta sfida”.

Come *Il papavero*, questo film fu prodotto dalla Daiichi Eigasha fondata nel 1934 da Masaichi Nagata, ex produttore degli studi Nikkatsu di Kyoto, con personale composto da ex dipendenti della Nikkatsu. La Daiichi aveva noleggiato i teatri di posa dalla società indipendente di Chiezo Kataoka, divo dei film in costume, ma divenne di fatto un’affiliata della Shochiku, che distribuiva e finanziava le sue produzioni e la usò per farsi strada nel mercato tradizionale della Nikkatsu. Nei suoi due soli anni di attività la Daiichi produsse alcuni dei primi fondamentali film sonori di Mizoguchi come i due capolavori gemelli *Naniwa ereji* (*Elegia di Osaka*) e *Gion no kyodai* (*Le sorelle di Gion*), entrambi del 1936, che segnarono la transizione del regista dallo stile relativamente romantico ed essenziale del muto alla descrizione realistica delle esperienze della donna moderna giapponese.

Another rarity for admirers of Mizoguchi, this film for many years was not even listed in his filmographies, at least in Western languages. The reason for this is that Mizoguchi did not serve as sole director, but collaborated with Tatsunosuke Takashima, who had worked on the screenplays of The Field Poppy, Maria no oyuki (Oyuki the Virgin, 1935), and the earlier lost film Aizo toge (The Mountain Pass of Love and Hate, 1934).

The film is Takashima's only directorial credit, but he is first billed, and it is unclear as to how considerable was Mizoguchi's own contribution. Yet David

Bordwell suggests the film is characteristic of the master both in plot and style. Its narrative, like that of the earlier Orizuru Osen (Downfall of Osen, 1935) focuses on a woman (played by Mizoguchi's regular star Isuzu Yamada) involved with a duplicitous gang who becomes emotionally committed to an innocent young man. Bordwell writes that the film “also has some typically Mizoguchian scenes that dwell on chiaroscuro melancholy. Much of the film takes place at night, and this strategy reinforces the somber atmosphere. There are some remarkably opaque long shots and one moment that includes Okichi turning toward the camera in a sort of plaintive challenge”.

Like The Field Poppy above, this film was produced by Daiichi Eigasha, a company founded in 1934 by Masaichi Nagata, former head of production at Nikkatsu's Kyoto studio, and staffed by other former Nikkatsu employees. Daiichi filmed at premises leased from period-film star Chiezo Kataoka's independent studio, but since Shochiku distributed and funded the new studio's product, it became in effect a subsidiary of Shochiku, used by that studio to make inroads into Nikkatsu's traditional market. Though Daiichi survived only for two years, it produced some of Mizoguchi's key early sound films, including the twin masterpieces Naniwa ereji (Osaka Elegy) and Gion no kyodai (Sisters of Gion, both 1936), which marked his transition from the relatively romantic, stylised manner of his silent films to a realistic focus on the experiences of modern Japanese women.

HITORI MUSUKO

Giappone, 1936 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *Figlio unico*. T. int.: *The Only Son*. Sog.: James Maki [Yasujiro Ozu]. Scen.: Masao Arata, Tadao Ikeda. F.: Shojiro Sugimoto. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Senji Ito. Su.: Hideo Mohara, Eiichi Hasegawa. Int.: Choko Iida (Tsune Nonomiya), Shin'ichi

Himori (Ryosuke Nonomiya), Masao Hayama (Ryosuke bambino), Yoshiko Tsubouchi (Sugiko), Mitsuko Yoshikawa (Otaka), Chishu Ryu (Okubo), Tomoko Naniwa (moglie di Okubo), Bakudan-kozo (figlio di Okubo), Tokkan-kozo (Tomibo), Kazuko Kojima (Kimiko). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da internegativi 35mm con controtipo sonoro ricavato da una copia 16mm conservata nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1962 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The current print was struck from 35mm intermediate negatives with sound duplicated struck from a 16mm print in our collection, which had been transferred in 1962 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time*

Ozu fu l’ultimo dei maestri riconosciuti del cinema giapponese a convertirsi al sonoro. Il suo primo *talkie*, *Figlio unico*, è dunque la conclusione ideale di questa rassegna sulle origini del cinema sonoro giapponese. Ozu ritardò il passaggio al sonoro perché aveva promesso di usare un sistema di sonorizzazione sviluppato dal suo operatore di fiducia, Hideo Mohara. Per una disputa contrattuale con la Tsuchihashi, che produceva i sistemi di sonorizzazione impiegati dalla Shochiku, Ozu fu costretto a girare *Figlio unico* non nei nuovi studios della Shochiku a Ofuna ma nei vecchi teatri di posa della compagnia che avevano sede nel quartiere di Kamata, a Tokyo. Tony Rayns osserva che “Diversamente dagli studios di Ofuna (il cui logo appare all’inizio del film), quelli di Kamata non erano insonorizzati, e dunque le riprese furono disturbate dai rumori provenienti dall’esterno. Peggio ancora, era già in corso la demolizione dei teatri di posa, e Ozu fu costretto a costruire un set cinematografico improvvisato”. Ma il regista riuscì a superare tutte queste difficoltà e a creare un capo-



Hitori musuko

lavoro che Noël Burch ha definito “risultato supremo”. Per mantenere il figlio agli studi, una donna lavora duramente in un setificio nella prefettura di Nagano; quando andrà a trovare il giovane a Tokyo scoprirà che svolge un umile lavoro di insegnante in una scuola serale. Il film, una delle critiche più taglienti di Ozu alla società giapponese, rivela uno stile rigoroso e quantomai preciso e inventivo, caratterizzato da un'attenta composizione e da un montaggio evocativo. Ma non mancano pennellate giocose, come la scena (che più di un critico ha interpretato come un velato commento politico) in cui la madre si addormenta durante la visione di un importante film sonoro dell'attore-regista tedesco Willi Forst.

Ozu was the last of the acknowledged masters of Japanese cinema to convert

to sound, so his first talkie, The Only Son, makes a fitting climax to this retrospective of early Japanese sound film. Touchingly, Ozu had resisted conversion because he had promised to use a sound system developed by his regular cinematographer, Hideo Mohara. Due to contractual disputes with Tsuchihashi, manufacturer of Shochiku's usual sound system, Ozu was obliged to film The Only Son not at Shochiku's new studio at Ofuna, but at the company's former premises at the Tokyo suburb of Kamata. Tony Rayns notes that “Unlike Ofuna Studio (whose logo appears at the start of the film), Kamata had no soundproofing, and so the filming was plagued by neighborhood noise. Worse, demolition had already begun, so Ozu was forced to rebuild to create his own makeshift soundstage”.

But Ozu rose above these trials to create a masterpiece, hailed by Noel Burch as

his “supreme achievement”. The story of a mother who labours in a silk factory in rural Nagano Prefecture to ensure that her son can be educated, only to find him trapped in a relatively menial teaching job at night school when she visits him in Tokyo, is one of its director's most trenchant critiques of Japanese society, and the film displays Ozu's rigorous style, with its careful composition and suggestive montage, at its most precise and imaginative. Yet Ozu also found room for such playful and self-conscious touches as the visit to a cinema screening of an imported talkie by German actor-director Willi Forst, which (in what has been construed by more than one critic as a coded political comment) sends the protagonist's mother straight to sleep.

NIHON NO EIGA ZUKURI

Giappone, 1934

[Fare cinema in Giappone] ■ T. int.: *Movie Making in Japan: A Screen Snap-shot* ■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata donata nel 1997 dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences / The print was donated by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in 1997.

Interessante aggiunta al nostro programma, questo documentario frammentario fu realizzato da Yoshio Osawa del J.O. Studio di Kyoto su richiesta dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences per illustrare i progressi della tecnologia sonora giapponese.

A fascinating supplement to our programme, this fragmentary documentary was prepared at the request of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences by Yoshio Osawa of the J.O. Studios in Kyoto, Japan, to illustrate current progress in Japanese sound picture technique.

