



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

STEFANO LOCATI

## Giovani inquieti.

### Gli universi narrativi di Murakami Ryū e Iwai Shunji tra letteratura e cinema<sup>1</sup>

All'epoca della sua introduzione, a cavallo tra Ottocento e Novecento, il cinema era alla ricerca di un'identità e di un posizionamento all'interno del sistema mediale preesistente: "l'arte del cinema si sviluppò tramite un processo di replica" e può essere visto come un "modello neutro" che tramite l'associazione ad altri media cercava di costruirsi una propria credibilità (Monaco 2009: 39). "Nel traffico intermediale fluido di soggetti e idee che caratterizzava il momento culturale di libera circolazione del periodo", il cinema delle origini non trovò stimoli solo nella relazione con la letteratura, ma cercò spunti e stili anche da una miriade di altre espressioni culturali (Buchanan 2012: 19). Tuttavia, nel momento in cui per il cinema si definì una strada narrativa, il legame con la letteratura diventò sempre più stretto, come è testimoniato in molte cinematografie nazionali.<sup>2</sup>

In Giappone, il legame tra letteratura e cinema era particolarmente centrale, come testimonia la diffusione dell'espressione *bungei*

---

<sup>1</sup> Nell'articolo e nelle note i nomi giapponesi sono presentati seguendo l'ordine giapponese, cognome-nome. Le traduzioni, ove non specificata una versione italiana, sono a opera mia. Desidero ringraziare Giampiero Raganelli per l'aiuto nel reperimento del primo film di Murakami Ryū.

<sup>2</sup> A titolo di esempio, per quella statunitense si vedano Solomon (2009) e Fusco (2016); per quella russa, Tsivian (2004) e Hutchings e Vernitski (2005); per quella italiana Abruzzese e Pisanti (1983) e Attolini (1988).

*eiga* ("film letterari"), utilizzata prima come termine generale per indicare gli adattamenti da altri media narrativi, e poi più nello specifico per delimitare il campo degli adattamenti letterari (McDonald 2000). Molti letterati giapponesi erano incuriositi dal cinema. Alcuni lavorarono direttamente alla stesura di sceneggiature e furono influenzati dal cinema nella scrittura, come nel caso di Tanizaki Junichirō e Kawabata Yasunari: il primo scrisse numerose sceneggiature per la casa di produzione Taikatsu, oltre a firmare saggi sulla settima arte e inserire ricordi cinefili in diari e romanzi; il secondo collaborò alla sceneggiatura del seminale *A Page of Madness* (*Kurutta Ippeiji*) di Kinugasa Teinosuke, distribuito nel 1926 (Bernardi 2001). Il rapporto tra letteratura e cinema era biunivoco, come mostrato dal proliferare di riviste dedicate a riportare trame dettagliate dei primi film, fino alla diffusione di *novelization* e trascrizioni integrali di sceneggiature (Gerow 2001). Il processo di interpretazione delle immagini in movimento tramite la parola scritta evidenziato dalla diffusione di questi periodici, quali ausili alla visione, contribuì a dare risalto letterario alle sceneggiature: persino Akutagawa Ryūnosuke si cimentò nella loro scrittura, senza l'obiettivo che fossero effettivamente realizzate (Gerow 1995).

Nei decenni successivi in Giappone il legame tra letteratura e cinema si istituzionalizzò e le trasposizioni si moltiplicarono, con diversi *studios* che producevano riduzioni sia da opere di "letteratura pura" (*jun bungaku*) che di "letteratura popolare" (*taishū bungaku*) e con registi che si specializzarono in un genere letterario o instaurarono un rapporto privilegiato con uno scrittore (McDonald 2000; Novielli 2004; Novielli e Scrolavezza 2012). Un esempio può essere il sodalizio tra lo scrittore Abe Kōbō e il regista Teshigahara Hiroshi, che negli anni Sessanta realizzarono quattro pellicole insieme (Dissanayake 1990; Sakaki 2005; Wada-Marciano 2007). Al di là di eccezioni isolate – come nel caso di Mishima Yukio, che curò la regia di un cortometraggio tratto dal suo *Yūkoku* ("Patriottismo"), prodotto nel 1966 (Rayns 2008; Mak 2014) –

era però ancora raro il caso di scrittori che si avventurassero dietro la macchina da presa e lavorassero alla messa in scena di loro scritti. Bisogna attendere i tardi anni Settanta e l'affermarsi di quella che venne definita "letteratura d'intrattenimento" (*entāteimento bungaku*), a sottolineare il legame con "il mercato dell'intrattenimento massmediatico e consumistico" e con "caratteristiche testuali più leggere, immediate, ludiche" (Bienati 2005: 89), per notare un esercizio sempre più frequente di sconfinamenti tra i media, con autori che transitano tra letteratura, musica, cinema, televisione, teatro: è il caso ad esempio di Tsuji Hitonari, nato nel 1959, scrittore, cantante e regista,<sup>3</sup> che ha trasposto al cinema alcuni suoi scritti, tra cui *Sennen Tabito* ("Il viaggiatore millenario") nel 1999.

Tenuto conto di questo contesto, si vuole qui presentare il caso di studio di due opere emblematiche del loro tempo, una dello scrittore Murakami Ryū, di frequente attivo anche come regista, l'altra dell'artista visuale Iwai Shunji, che nell'apparato transmediale che spesso accompagna i suoi film inserisce anche i romanzi. Murakami e Iwai sono due autori molto diversi tra loro, difficilmente equiparabili. L'intento non è trovare improbabili parallelismi nelle loro opere, vista la loro distanza, stilistica e culturale. Si propone invece l'analisi di una loro opera letteraria, in seguito da loro stessi adattata al cinema, come esempio significativo del clima di convergenza tra i diversi media narrativi, in due diverse epoche, all'interno dell'industria dell'intrattenimento giapponese.

Murakami, nato nel 1952, è considerato dai "media popolari [...] un dandy iconoclasta" (Hoover 2011: 194). L'autore ha sempre dimostrato una grande passione per le arti: negli anni del liceo ha suonato la batteria in un gruppo, ha studiato scultura all'università e si è avvicinato alla scrittura come passatempo. Ha guadagnato fama nazionale nel 1976 grazie al suo primo romanzo, *Blu quasi*

<sup>3</sup> Da regista si firma Tsuji Jinsei, sfruttando la lettura alternativa dei caratteri che compongono il suo nome.

*trasparente*,<sup>4</sup> che ha vinto prima il premio della rivista letteraria Gunzō per scrittori esordienti, poi il premio Akutagawa, il più importante riconoscimento letterario giapponese. Da allora, Murakami è diventato uno degli scrittori giapponesi contemporanei più in vista. Nel 1979 ha fatto il suo esordio alla regia con la trasposizione del suo primo romanzo, prodotto dalla compagnia indipendente Kitty e distribuito dallo studio Tōhō. In seguito Murakami ha diretto altri adattamenti filmici dei suoi romanzi.

Iwai, nato nel 1963, è considerato un “idolo dei teenager giapponesi” (Tessier 2001: 84) per la vicinanza dei suoi lavori alla sensibilità delle nuove generazioni. Ha cominciato la sua carriera in televisione sul finire degli anni Ottanta, dirigendo film tv, video musicali e spot commerciali, arrivando solo in un secondo momento al cinema. L'esordio nel lungometraggio è del 1995 con *Love Letter (Ravu retā)*. In parallelo Iwai aveva iniziato a scrivere romanzi, spesso legati ai suoi film, altre volte con storie a sé stanti, come nel caso di *Uōresu no ningyo* (“La sirena di Wallace”) del 1997. Il percorso narrativo transmediale intrapreso fin dagli esordi – che lo ha portato a definirsi “artista visuale” (*eizō sakka*) più che “regista” (*eiga kantoku*), a segnare la maggiore importanza della rete di narrazioni rispetto al singolo medium (Schilling 1999: 71) – ha avuto un suo primo culmine nel progetto *All About Lily Chou-Chou (Riri Shushu no subete)*, apparso nel 2000.

Ci si concentra in questa sede sugli adattamenti da romanzo a film di *Blu quasi trasparente* e *All About Lily Chou-Chou*, che hanno al centro figure marginali e marginalizzate di giovani, un tema che Murakami e Iwai hanno spesso affrontato, pur se in modalità e con esiti differenti. L'intento è evidenziare i mutamenti di percezione nello statuto di letteratura e cinema nel contesto giapponese tra la fine degli anni Settanta e il nuovo millennio. Lo studio degli adattamenti tra letteratura e cinema ha una lunga tradizione acca-

<sup>4</sup> L'analisi del testo successiva è basata sulla traduzione di Bruno Forzan uscita per Rizzoli (Murakami 1993), servendosi del testo originale (Murakami 1976) come riferimento di controllo, utile soprattutto a un'analisi dei termini ricorrenti.

demica, a partire perlomeno dall'opera di George Bluestone (1957). Rispetto alle prime teorizzazioni, l'accento dell'analisi non sarà su un criterio di aderenza e presunta fedeltà al testo originale dell'opera cinematografica, ma guarderà piuttosto all'adattamento come una reinterpretazione di un testo di partenza (McDougal 1985), per cui l'adattamento è un processo dialogico aperto (Stam 2000). Seguendo Francesco Casetti, l'idea è quindi analizzare questi adattamenti come “un fenomeno di *ricontestualizzazione del testo* o, ancora meglio, di *riformulazione della sua situazione comunicativa*” (2004: 83 – corsivo nel testo), tenendo conto che si tratta di adattamenti operati dagli autori stessi.

## Murakami Ryū

*Blu quasi trasparente* è un “ritratto crudo e spietato della generazione figlia del boom economico, smarrita in uno psichedelico viaggio, nel corso del quale tutto – sesso, droga, violenza – viene vissuto senza freni” (Novielli e Scrolavezza 2012: 182). Il protagonista è Ryū, voce narrante diciannovenne che condivide il nome con l'autore. Intorno a Ryū ruota una cerchia di giovani amici e conoscenze ai margini della società che vive nei sobborghi urbani vicino alla base militare statunitense di Yokota. Murakami costruisce la narrazione intorno alla descrizione di gesti estremi, lasciati però a distanza, come se il mondo esterno fosse un meccanismo alieno che è solo possibile osservare, mai vivere appieno: “Netto è il distacco rispetto al realismo introspettivo caratteristico del romanzo moderno giapponese, a favore di una ‘superficialità’ che fa dell'io narrante un supporto di osservazione e iscrizione fisica, prima che d'interiorità cosciente” (Bienati 2005: 309). Ryū registra il mondo circostante in un profluvio di dettagli sensoriali, amplificati dall'uso di sostanze stupefacenti di ogni genere – dai classici come marijuana, colla, acidi, morfina, eroina fino a mescalina, Philopon e l'onnipresente Nibrole, citato nel testo ben 17 volte.



Figg. 1 e 2

Nel film di *Blu quasi trasparente* diminuiscono i riferimenti alle superfici riflettenti, ma vengono comunque presentate alcune soluzioni in continuità con il romanzo: (1) Ryū rimane nella casa abbandonata dopo aver parlato con un militare statunitense; (2) Il volto di Lily riflesso in uno specchio da cui è indecisa se aspirare della droga. © Tōhō Company Ltd.

Il mondo di *Blu quasi trasparente* è dominato dai sensi, in particolare dall'olfatto, che perseguita Ryū, fino a indurre conati di vomito per la sua violenza: l'espressione "odore" (*nioi*) ricorre nel testo oltre 50 volte, talvolta associata ad aggettivi negativi, come "acre" (*suppai*). È anche un mondo di superfici riflettenti: nelle descrizioni, Murakami insiste spesso sui giochi di luce creati da vetri, metalli e altri oggetti. L'espressione "trasparente" (*tōmei*), presente fin dal titolo,<sup>5</sup> ricorre 12 volte, mentre termini come "riflesso" (*hansha*), "riflettersi" (*utsuru*) o "riflettere" (*utsusu*) compaiono in tutto 28 volte. L'io narrante è un osservatore che viene bombardato dalle sensazioni e che si muove in un ambiente sfuggente, dominato dal rimando e dai riflessi, come non fosse mai possibile afferrare in via definitiva le immagini e il loro senso [Figg. 1 e 2].

L'argomento del romanzo e lo stile crudo di scrittura hanno suscitato controversie. Tra le voci di dissenso, il critico Fuse Hideto etichettò Murakami come uno "scrittore di 'sesso e violenza'" (1995: 49), mentre il critico Etō Jun argomentò come il romanzo "riflettesse una sottocultura"<sup>6</sup> invece di "esprimere una cultura nella sua interezza", obiettivo a cui a suo modo di vedere avrebbe dovuto aspirare una vera opera di finzione (1976: 137). In aggiunta, Etō segnalava come l'esperienza di lettura fosse per lui più vicina a quella "passiva" di guardare un film che a quella "attiva" di un romanzo (1976: 138).

Murakami mantiene un'ambiguità di fondo rispetto alla società giapponese: da un lato, nella sua vivida descrizione delle nuove generazioni, critica le tradizioni; dall'altro adotta un punto di vista conservatore, volto a ritrovare un Giappone puro ideale. La scrit-

<sup>5</sup> Nel romanzo Murakami dà due indizi sul senso del titolo. Da un lato insiste sul colore delle vene che si intravedono sottopelle (Murakami 1993: 11, 122), dall'altro richiama la forza dell'ambiente circostante e l'effetto che ha sul protagonista (128, 230).

<sup>6</sup> Il termine giapponese *sabukaruchā* è un'appropriazione del termine inglese "subculture", ma nell'uso giapponese non ha necessariamente una connotazione di sovversione o subordinazione a una cultura dominante. Nel tempo il termine si è venuto a riferire a una fiorente cultura di massa visuale, avvicinandosi al termine *poppukaruchā* ("pop culture").

tura di Murakami è di fatto “in opposizione al flusso totalizzante, in accelerazione (e, per Murakami, mortale) della vita di tutti i giorni del Giappone di fine secolo” (Snyder 1999: 202). Per questo, la sua missione sembra essere di “confrontare una collettività giapponese compiaciuta con immagini sconvolgenti di sé stessa o di quello che potrebbe diventare” (Snyder 1999: 203). Murakami prova a scuotere l'*establishment* intellettuale con la scelta di soggetti audaci e privi di gusto, ma la sua scrittura lo svela anche come un moralista segreto, mosso da indignazione sociale più che da radicalismo (Hillenbrand 2007).

Il lato meno edificante del conservatorismo di Murakami emerge nella descrizione fondata su stereotipi razziali degli afroamericani presente in *Blu quasi trasparente* (Russell 1991; Goosen 1994), notata fin dalle prime recensioni in Occidente (Kenney 1978). Al di là delle accuse di razzismo, è evidente come il romanzo sia “pieno della rabbia di una controcultura impotente” (Strecher 1999: 263), in riferimento al declino dei movimenti studenteschi nati in Giappone a inizio anni Sessanta. La struttura di *Blu quasi trasparente* è intrinsecamente ambigua:

Le molte scene con descrizioni sfrontate di sesso, droga e violenza nel libro sono intervallate con sezioni pacate, quasi liriche, in cui il narratore sogna la sua città ideale. I sogni portano in primo piano il desiderio di purezza che sopravvive nel narratore e che può spiegare il motivo per cui ha scelto di ribellarsi contro le convenzioni della società (Cassegard 2007: 144).

Una ribellione che sembra destinata a fallire, cosicché la “contro-cultura impotente” riconosca la futilità della sua rivolta. Il primo romanzo di Murakami presenta la società giapponese sulla via della bolla economica:<sup>7</sup> è considerato uno dei principali spartiacque

<sup>7</sup> “All’inizio degli anni Settanta entrava nell’età adulta la prima generazione nata dopo la guerra: i *shinjinrui* [...] mostravano segni di crescente edonismo nei loro modelli di consumo [...]. Gli anni Ottanta furono dominati dalla bolla economica, in cui il consumismo di-

tra la letteratura del dopoguerra e una nuova letteratura d'intrattenimento che segnò “la trasformazione della letteratura in un bene di consumo” (Bienati e Scrolavezza 2009: 197), un esito criticato da molti, come Ōe Kenzaburō (Ōe 1988).

Sembra naturale che “il metodo di scrittura cinematografico” di Murakami (Kodama e Inoue 1997: 514), considerato tale per lo stile asciutto e descrittivo utilizzato, trovi sfogo al cinema: “Il cinema rappresenta per lui il completamento fondamentale alla sua letteratura”, un modo per elaborare ulteriormente la sua visione (Novielli e Scrolavezza 2011: 187). Per comprendere lo spazio di azione di Murakami, è utile analizzare il passaggio da romanzo a film. Le prime frasi del romanzo evocano già il clima di abbandono del protagonista: “Non era il rumore di un aereo. Era il ronzio di un insetto che mi volava dietro l'orecchio. Più piccolo di una mosca, l'insetto mi ha girato per un po' davanti agli occhi, poi è scomparso in un angolo della stanza buia” (Murakami 1993: 7). Ryū è immobile, il suo unico sforzo è distinguere il rumore di un insetto che vola da quello di un aereo. Nel film, Murakami ribalta l'incipit romanzesco. Subito dopo i titoli di testa si sente il rumore di un aereo, poi lo si intravede stagliarsi contro il cielo e percorrere l'inquadratura da destra verso sinistra. Quindi la macchina da presa effettua uno zoom all'indietro per comprendere nel campo l'interno di un appartamento in penombra. Una panoramica presenta il caos che regna nella stanza, fino a inquadrare Ryū e una donna.<sup>8</sup> “Non era il rumore di un aereo” si trasforma *esattamente* in un aereo che vola. È come se Murakami dichiarasse fin dall'apertura di essere consapevole dello scarto che esiste tra scrittura e imma-

ventò uno stile di vita” (Haghirian 2011: 3). Il termine *shinjinrui*, “nuovi esseri umani”, di cui Murakami è uno dei rappresentanti più in vista, era utilizzato per descrivere lo scarto nella mentalità e nei comportamenti delle nuove generazioni rispetto alle precedenti.

<sup>8</sup> In questa prima sequenza Murakami inquadra un elemento centrale, un ananas, che nel romanzo compariva solo in seguito, ritornando a intervalli regolari, fino ad assumere un significato simbolico nel finale. La prima sequenza presenta anche un'altra differenza: nel romanzo Murakami non fornisce indicazioni temporali dirette, mentre nel film compare una scritta in sovraimpressione che specifica che siamo nell'estate del 1971.



Figg. 3 e 4

Seguendo precise scelte di messa in scena, il film di *Blau quasi trasparente* presenta un protagonista più attivo e dinamico rispetto al romanzo: (3) In apertura, Ryū cerca di fuggire da un conoscente che lo insegue; (4) In chiusura, Ryū corre verso l'ignoto del futuro. © Tōhō Company Ltd.

gini in movimento e di volerlo sfruttare, con una punta d'ironia, per raccontare al meglio la storia. L'intento è ribadito poco oltre: le prime sequenze del film sono assenti dal romanzo. Ryū vaga per un mercato e cammina lungo una strada isolata quando all'improvviso gli si avvicina un'auto. Nell'inquadratura successiva, Ryū è a bordo della vettura, lo sconosciuto gli chiede insistentemente dove si trovi una ragazza, lui non vuole rispondere, tira il freno a mano e scappa. Inizia una frenetica sequenza di inseguimento che porta Ryū a rifugiarsi in un bar frequentato da soldati statunitensi in licenza. Il guidatore lo raggiunge, i due si azzuffano, la proprietaria del locale, che conosce Ryū, cerca di farlo scappare, ma questi

è infine raggiunto dall'inseguitore. Nel romanzo, la narrazione è dominata da dialoghi scarni, spesso scarsamente collegati tra loro, e da descrizioni dettagliate su cui dominano le percezioni sensoriali. La messa in scena filmica è al contrario all'insegna del movimento e dell'azione. I movimenti di macchina sono calibrati, come nella scena iniziale, o ritmati, come nei passaggi tra carrellate e macchina a mano durante l'inseguimento. Pur essendo l'adattamento operato dall'autore stesso e nel medesimo contesto culturale, a soli tre anni di distanza dall'uscita del romanzo, Murakami sceglie di offrire al pubblico versioni differenti, tenendo conto delle specificità espressive di entrambi i media.

Lo slittamento prosegue per tutto il film, come dimostrano anche le sequenze di chiusura. Nel romanzo, nei tre capitoli finali prima del post scriptum (Murakami 1993: 197-231),<sup>9</sup> Ryū è da solo o perso in una discussione asincrona con Lily – nel senso che parlano di cose diverse, senza che ci sia una reale comunicazione tra loro. Nel film invece, Ryū si avvicina alla casa di Lily, ma viene attaccato da uno statunitense (un militare caucasico già intravisto nel film, assente nel romanzo), che lo malmena. Dolorante, il ragazzo arriva a casa di Lily, ma la intravede giocare con Sherry, una bambina di sangue misto sua vicina di casa (presente anche nel romanzo, pur con un ruolo minore), e decide di non disturbarle. Si allontana, prende una bevanda da un distributore, traccia con parte del liquido una riga per terra che usa come linea di partenza di una gara immaginaria e si lancia in una corsa verso il futuro. L'inquadratura passa a un campo medio frontale, con Ryū che corre verso lo spettatore, sulla destra la recinzione dell'aeroporto militare. Prima che il corpo del ragazzo esca dal quadro, un *freeze frame* cristallizza il suo movimento, su cui scorrono i titoli di coda [Figg. 3 e 4].

<sup>9</sup> Nel romanzo non esiste una suddivisione in capitoli, tuttavia Murakami spezza il flusso narrativo in segmenti, a cui per comodità si dà qui il nome di capitoli. Nel breve post scriptum Ryū si rivolge a Lily, a quattro anni di distanza dalla narrazione principale, e svela di aver scritto il romanzo nella speranza di ritrovarla (Murakami 1993: 233).

Ancora una volta la staticità del romanzo si trasforma nel dinamismo del film, rimarcato per contrasto dallo stop sull'ultimo fotogramma. La soluzione porta alla modifica del senso del racconto. Nel romanzo Ryū è una figura passiva e apatica che degenera nella paranoia, tanto che la narrazione si chiude su una crisi personale: "Muoi di paura, vorrei quasi che tu mi ammazzassi!", commenta rivolto a Lily (Murakami 1993: 221). E anche se questa crisi ha in nuce una volontà di rivalsa nei confronti del destino – come sottolineato dal sogno a occhi aperti dell'uccello gigante – il risultato è una rottura tra Ryū e Lily, come per le altre due coppie descritte nel romanzo (Yoshiyama-Kei e Okinawa-Reiko). Il film è più ambiguo e sfumato. Murakami fa slittare molti segni simbolici e rende Ryū più attivo, edulcorando il suo portato individualista e nichilista. Dopo un incidente occorso a Okinawa, Ryū accompagna la ragazza della vittima al treno, un gesto difficilmente associabile al Ryū del romanzo. Anche nel film Ryū si allontana da Lily, ma le cause non sono più interne alla sua psiche, bensì almeno parzialmente esterne (il pestaggio da parte del militare). Qui Ryū non è preda di allucinazioni paranoiche, ma ha il pieno controllo delle sue azioni: si lancia in una corsa liberatoria che si conclude nell'indecisione del *freeze frame*, di cui quindi non conosciamo l'esito, ma che lascia comunque la sensazione di un possibile cambiamento.

Nel passaggio da romanzo a film, Murakami muta il tenore di ciò che viene mostrato, adattando l'apatia del romanzo al dinamismo del film. In questo passaggio c'è anche un mutamento nel target e nel senso di fondo del racconto: il romanzo è conchiuso nella "sottocultura" giovanile, di cui utilizza il linguaggio, e alle cui fascinazioni si appella; il film tenta di universalizzarsi, edulcorando determinate scelte sia a livello di narrazione che di stile, e in questo fa slittare il suo senso. Nel romanzo erano presenti elementi simbolici reiterati: l'odore dell'ananas che perseguita Ryū, l'ossessione per gli insetti, il sogno di una città ideale che si trasforma in un film

mentale. Nel film tali elementi evaporano (la città ideale) o vengono depotenziati. L'ananas compare subito, ma quando in seguito Ryū lo getta dal balcone, al ralenti, la sequenza ha più un significato visivo che emotivo, non essendo legata ad altri momenti interni alla narrazione, a differenza che nel libro. Gli insetti schiacciati che rilasciano le loro interiora compaiono qui soltanto in una breve sequenza animata, che Murakami inserisce durante una visita al cinema del gruppo di amici appena rilasciato dalla polizia, in sostituzione del concerto descritto nel romanzo (Murakami 1993: 137-153).

L'unico elemento che conserva una sua coerenza è il flauto traverso. Nel romanzo viene ricordato che Ryū un tempo suonava il flauto, un suo amico gli domanda esplicitamente di suonarlo di nuovo, lui ricorda il periodo con nostalgia, ma non fa nulla per riavvicinarsi allo strumento. Nel film viene ricordato l'amore di Ryū per il flauto, che compare anche in una sequenza nell'appartamento. Murakami quindi inserisce un raccordo visuale che modifica leggermente, ma in modo sostanziale, il rapporto di Ryū con i ricordi: durante una festa, Ryū e un amico fingono di tirare di scherma con degli spiedini metallici. Quando l'altro si allontana, Ryū, non osservato, guarda lo spiedino, poi lo impugna come fosse un flauto, lo porta alle labbra e mima l'atto di suonarlo. Un gesto concreto di riavvicinamento che sottolinea come il Ryū del film sia più attivo rispetto a quello del romanzo.

### Iwai Shunji

Il caso di *All About Lily Chou-Chou* è più complesso. L'universo narrativo qui si amplia fino a diventare un esempio di narrazione distribuita su diversi media che può essere definito "transmedia storytelling", secondo la celebre definizione di Henry Jenkins (2003; 2007). Il racconto segue un gruppo di giovani fan di una *idol* di nome Lily Chou-Chou che si incontrano su un forum in internet de-

dicato alla cantante. I protagonisti sono divisi tra la passione per la musica e problemi di ordine quotidiano che spaziano tra solitudine, incomprensioni amorose, violenza, prostituzione minorile e bullismo scolastico, fino a sfociare in suicidio e omicidio. Come in altri racconti di Iwai, il nucleo attrattivo della storia è la rappresentazione dell'universo giovanile, qui esaminato con taglio più cupo, rispetto a racconti quasi idilliaci come il mediometraggio *April Story* (*Shigatsu monogatari*, 1998), con protagonista una giovane al primo anno di università. D'altra parte le narrazioni di Iwai hanno spesso il tenore di una risposta finzionale alla ricerca identitaria delle giovani generazioni giapponesi, e per questo esercitano una sincera attrazione proprio sui più giovani (Kiyoshi 1997). Il dispositivo transmediale di *All About Lily Chou-Chou* non coinvolge solo letteratura e cinema, ma anche musica, internet e la sfida di un confronto diretto con il pubblico di lettori.<sup>10</sup> Per l'analisi della transmedialità in *All About Lily Chou-Chou* si rimanda a una mia recente analisi (Locati 2016): qui ci si concentra sullo specifico dell'adattamento da letteratura a cinema.

Il romanzo è composto da dodici capitoli e un epilogo. Ogni capitolo porta il nome di una canzone attribuita a Lily Chou-Chou, appartenente a uno dei tre album distribuiti nel mondo di finzione tra il 1997 e il 1999. Ogni capitolo si apre con le liriche della canzone di riferimento, per poi presentare il flusso di messaggi ripresi dal forum online. Ogni messaggio trascritto dal forum ha indicato l'identificativo di chi lo ha scritto, la data in cui è stato inviato, un titolo e il testo del messaggio. La struttura fissa è talvolta intervallata da interviste alla cantante, articoli di giornale o link a siti esterni, sempre attribuiti all'azione di uno dei partecipanti al forum. Si tratta di un adeguamento del romanzo epistolare all'epoca elettronica: i partecipanti non si conoscono di persona e i loro identificativi sono inventati. Sono questi particolari a consentire il sostrato di

<sup>10</sup> Il romanzo è nato sul web, come insieme di messaggi inviati a un forum online a cui partecipavano i protagonisti del racconto, aperto all'intervento di eventuali visitatori esterni.

mistero intorno agli avvenimenti cardine del racconto.

La breve avvertenza all'inizio del libro pone già in modo problematico il rapporto tra i diversi media: "Questo sito è un romanzo" (*Kono sito wa shōsetsu desu*). Il riferimento è al fatto che prima di diventare un libro cartaceo, il romanzo avesse preso forma su un sito in internet, aprendosi all'interazione con i visitatori, che potevano relazionarsi con i personaggi finzionali, controllati da Iwai. Il fatto però che all'interno del medium "libro" si parli di "questo sito" tende già a sfumare le barriere tra i diversi media, ponendo in una situazione di confusione.

I due messaggi iniziali del primo capitolo sono firmati da Satie (*Satii*), il quale spiega di aver aperto lo spazio di confronto per permettere ai fan della cantante Lily Chou-Chou di continuare a discutere tra loro, dopo la chiusura, quattro mesi prima, di un altro sito simile, gestito da un utente di nome Philia (*Firia*). Per introdurre la cantante, Satie ricorda la sua nascita l'8 dicembre 1980, nell'esatto momento in cui John Lennon veniva ucciso da Mark David Chapman (Iwai 2004: 11). Il terzo messaggio, a firma Kuma ("Orso"), è il primo dove compare il concetto di "etere" (*ēteru*), termine che i fan della cantante legano alle sensazioni provocate dalla sua musica, ma che viene ad assumere un significato più ampio, sorta di collante che unisce la musica eterea di Lily Chou-Chou alla comunità delle persone che ne parlano, liberi almeno in quei momenti dalle catene sociali della quotidianità.

Il secondo capitolo incrina la parvenza idilliaca del forum, instillando dubbi sul significato della chiusura del sito precedente. Uno dei misteri è l'assenza di utenti storici come Philia, Ao Neko ("Gatto Blu") e Pascal (*Pasukaru*). Lo snodo centrale è il ricordo del cosiddetto "incidente del bestiame" (*Kyatoru jiken*), riguardante la morte di un ragazzo alla fine di un concerto di Lily Chou-Chou del precedente 8 dicembre, inizialmente creduta accidentale, in seguito ascritta a un omicidio (Iwai 2004: 53-114). La comunità di fan vuole fare chiarezza su quanto accaduto, per comprendere se esi-



Figg. 5 e 6

Le scritte che compaiono a schermo nella versione cinematografica di *All About Lily Chou-Chou* hanno una funzione di supporto e commento alle immagini: (1) Messaggio iniziale in cui compare per la prima volta il nome della idol Lily Chou-Chou; (2) Messaggio in cui uno degli utenti connette il nome della cantante all'etere (“Hontō no ēteru wa Riī ni shika sonzaishinai”, “Il vero etere non appartiene che alla sola Lily”). © Rockwell Eyes Inc.

sta un legame tra la morte del ragazzo e i frequentatori del sito. Ricordi e punti di vista su quanto accaduto vengono dissezionati

dagli utenti – tanto che nel quarto capitolo vengono copiati e incollati dei messaggi del sito precedente, uno scambio tra gli utenti Ao Neko e Fuyu (“Inverno”). La tensione è sempre più palpabile, finché non emerge, grazie all’insistenza soprattutto di Pascal, il coinvolgimento di Satie, la persona che ha aperto il nuovo sito. In conseguenza del disvelamento, dal settimo capitolo in poi la struttura narrativa cambia: l’unica voce narrante diviene quella di Satie, che messaggio dopo messaggio, come in un diario personale, ricostruisce l’intera vicenda (Iwai 2004: 214-457).

Il film di *All About Lily Chou-Chou* ha una struttura differente. Qui Iwai non può fare ricorso alla polifonia di voci introdotta nel romanzo dallo scambio di messaggi sul forum. L’autore opta però per mantenere questo approccio almeno parzialmente. La narrazione principale del film è intervallata da scritte, introdotte dal rumore di dita che battono su una tastiera di computer, che riportano estratti di messaggi dal forum [Figg. 5 e 6]. A differenza del romanzo, le scritte, salvo rari casi, non sono in dialogo tra loro, ma hanno una funzione accessoria di commento allargato alle immagini. A parte alcuni casi specifici – ad esempio l’introduzione con i dati sulla nascita di Lily Chou-Chou – le scritte non corrispondono a quelle del libro, perché la temporalità del film è differente. Il romanzo parte dall’apertura del nuovo sito gestito da Satie, il film racconta gli avvenimenti precedenti all’“incidente del bestiame” e vi arriva gradualmente. La scelta implica uno spaesamento iniziale. Satie, che è il narratore di buona parte del romanzo, non viene mai nominato nel film. I messaggi che compaiono a schermo appartengono al forum gestito da Philia, che nel romanzo non esiste già più. Inoltre, nel film i protagonisti portano i nomi reali dei loro personaggi: il legame tra nome reale e identificativo online non viene mai dichiarato apertamente. Solo alla fine dell’arco narrativo è possibile intuire che il protagonista, Yūichi, sia Philia, mentre il suo amico/nemico Hoshino sia Ao Neko.

I rimandi tra romanzo e film sono ulteriormente complicati dal



Figg. 7 e 8

Nel film di *All About Lily Chou-Chou*, le poche immagini relative alla cantante sono sempre ri-mediate: (7) Yūichi osserva il poster promozionale di Lily Chou-Chou che ha preso in un negozio; (8) Yūichi osserva l'immagine della cantante su uno schermo gigante fuori dall'edificio in cui lei sta tenendo un concerto. © Rockwell Eyes Inc.

fatto che il film non abbia una narrazione lineare. A inizio film Yūichi è già un fan di Lily Chou-Chou ed è già vittima di bullismo a opera di Hoshino e dei suoi compagni. Solo in seguito, tramite

un flashback, viene mostrato il momento in cui Yūichi e Hoshino si sono conosciuti. A grandi linee nel film sono dunque presenti tre piani temporali che si intersecano: uno che si articola all'epoca dell'uscita di *Erotic*, il secondo album di finzione di Lily Chou-Chou; uno intorno all'uscita di *Kokyū*, terzo album di finzione della cantante; un terzo racconta gli avvenimenti relativi al concerto dell'8 dicembre che portano all'"incidente del bestiame" [Figg. 7 e 8].

Nonostante i cambiamenti nelle modalità narrative e le diverse prospettive di romanzo e film, rimane salda la sensazione di trovarsi in un identico universo narrativo che viene espanso nel passaggio tra i media. Il target del romanzo e quello del film sono le giovani generazioni giapponesi che nella loro quotidianità possono avere a che fare con violenza e bullismo e che cercano rifugio nelle sottoculture dei fan per sfuggire alla pressione sociale. Il romanzo è teso a restituire la sensazione del frenetico scambio di messaggi tra i diversi utenti del forum. Per questo la scrittura è frammentaria, con periodi quasi sempre brevissimi, dalla struttura grammaticale spesso basilare e con una preferenza per i caratteri sillabici rispetto agli ideogrammi più complicati. Descrizioni e contesto sono elisi a favore delle interazioni dialogiche tra gli utenti, portato della genesi come romanzo online. Si tratta di uno stile che richiama i cosiddetti "romanzi su cellulare" (*keitai shōsetsu*), scritti online e letti tramite cellulari, che privilegiano brevità delle descrizioni e forme dialogiche essenziali e che in Giappone nel nuovo millennio hanno raggiunto un successo straordinario presso i più giovani (Hjort 2009; Luprano 2010; Kim 2012; Rebagliati 2015).

Il film segue l'evoluzione del personaggio di Yūichi, salvo rare eccezioni in cui la macchina da presa presenta punti di vista a lui esterni (come ad esempio nella scena della violenza alla compagna di classe). Nell'adattare il romanzo al film, Iwai privilegia quindi la seconda parte del romanzo, quella diaristica, in cui Satie racconta gli avvenimenti passati, utilizzando una fotografia dai colori saturi in

cui paesaggi e ambienti sovrastano sui personaggi, come nelle sequenze oniriche ambientate nelle risaie. L'autore è però attento a mantenere un identico *mood* in entrambe le versioni, al cui centro permane il sentire dei giovanissimi protagonisti. In questo senso, romanzo e film concorrono a creare un'esperienza condivisa e continua. Le due versioni sono tasselli di un universo comune esplorato da prospettive diverse, in concomitanza con gli altri media coinvolti – tra cui videoclip promozionali,<sup>11</sup> album della colonna sonora, comparse di Lily Chou-Chou in programmi dedicati alla musica sulle emittenti tv giapponesi,<sup>12</sup> e sito internet messo in rete dopo l'uscita nelle sale del film.<sup>13</sup>

Proprio su questo sito è presente un'ulteriore tessera utile a comprendere nella sua interezza l'esperienza *All About Lily Chou-Chou*: i messaggi iniziali di questo nuovo forum sono firmati da Pascal. Il primo ha il chiaro titolo "Resurrezione!!" (*Fukkatsu!!*) e ripropone i dati biografici di Lily Chou-Chou. Il secondo ipotizza che Satie si sia consegnato alla giustizia, che i due siti dei fan della cantante (quello di Philia e quello di Satie) abbiano subito un identico destino di oblio, e che quindi Pascal si appresti a ridare vita al secondo. L'elemento interessante è che nel profilo di Pascal venga svelata la sua identità: è Iwai Shunji stesso, che dichiara di aver fatto un film ispirato agli avvenimenti cui ha partecipato sul vecchio forum.<sup>14</sup> Questa serie di indizi contribuisce a creare un puzzle narrativo entro cui i lettori/spettatori/utenti, in genere appartenenti alle giovani generazioni, sono invitati a perdersi.

<sup>11</sup> Si tratta dei video promozionali per le canzoni "Glide" (*Guraido*), <https://www.youtube.com/watch?v=iyDGr2g6iaY>, e "Tobenai tsubasa" ("Ali che non possono volare"), <https://www.youtube.com/watch?v=Hpctjeuck88>, interpretati dall'allora esordiente Salyu nei panni di Lily Chou-Chou (ultimo accesso 15 giugno 2016).

<sup>12</sup> Cfr. i programmi *Hey! Hey! Hey! Music Champ*, puntata 252 del 19 giugno 2000, [http://www.fujitv.co.jp/HEY/guest/guest\\_files/000619/index.html](http://www.fujitv.co.jp/HEY/guest/guest_files/000619/index.html), e *Music Station (Myūjīku Sutēshon)*, trasmesso il 23 giugno 2000, [http://www.tv-asahi.co.jp/music/contents/m\\_lineup/0600/index.html](http://www.tv-asahi.co.jp/music/contents/m_lineup/0600/index.html), in cui Salyu ha partecipato presentandosi come Lily Chou-Chou e cantando suoi brani (ultimo accesso 15 giugno 2016).

<sup>13</sup> <http://www.lily-chou-chou.jp/holic/bbs/> (ultimo accesso 15 giugno 2016).

<sup>14</sup> <http://www.lily-chou-chou.jp/holic/prfl/> (ultimo accesso 15 giugno 2016).

## Conclusioni

I due casi presentati contribuiscono a mettere in luce i cambiamenti nella percezione dei rapporti tra letteratura e cinema nel contesto mediale giapponese tra fine anni Settanta e nuovo millennio. Murakami, pur raccontando la medesima storia, ne presenta due versioni differenti: il film prende strade narrative diverse rispetto al romanzo, talvolta con accenti ironici. L'autore padroneggia i codici narrativi propri di ciascun medium, ma al contempo fa slittare il senso del racconto; mentre il romanzo è chiuso nella prospettiva della sottocultura giovanile di appartenenza e si rivolge a quegli stessi giovani che ritrae, il film, edulcorato di alcuni passaggi e costruito su un protagonista meno passivo, esce da quella logica, nel tentativo di raggiungere un target più generico. Il romanzo e il film rimangono due esperienze separate, potenzialmente indipendenti l'una dall'altra, pensate per pubblici in sostanza differenti, in cui il collante è dato dalla persona mediatica di Murakami, figura emergente di scrittore-star propria della nuova epoca della "letteratura d'intrattenimento". Il principio di spalleggiamento tra romanzo di successo e versione cinematografica è lo stesso che in quegli stessi anni stava perfezionando Kadokawa Haruki, che ritrovatosi alla guida della casa editrice Kadokawa, la trasforma anche in una casa di produzione cinematografica, paventando un modello produttivo integrato che comprendeva romanzo di successo, film e colonna sonora, in genere cantata dagli *idol* presenti come attori nel film stesso. Il modello segna il passaggio da un desiderio "in precedenza organizzato intorno a beni di consumo durevoli basati su un certo concetto di stile di vita [...]", a un desiderio "organizzato intorno al consumo di merci esperienziali o culturali che promuovono la partecipazione individuale o microcollettiva (le comunità di fan) in mondi narrativi o dei personaggi di finzione [...]" (Steinberg 2012: 139). Letteratura e cinema sono beni di consumo che stimolano il desiderio delle comunità di fan e arrivano per questo ad amplificarsi a vicenda, ma non sono ancora

del tutto integrati in un sistema di desideri unico e continuo.

L'universo narrativo presentato da Iwai è al contrario integrato: il romanzo, il film e gli altri media coinvolti compongono un'esperienza convergente, con rimandi interni, pur nelle differenze specifiche di ciascun medium, che l'autore è interessato a mantenere. Iwai costruisce la narrazione come un "gioco" tra autore e pubblico, coinvolto non solo tramite la forza dell'intreccio, ma con una struttura labirintica pensata per stimolarne la curiosità, avvicinandosi a quanto Thomas Elsaesser ha definito *mind-game film*: "[D]al punto di vista della ricezione, la posta in gioco sono nuove forme di coinvolgimento dello spettatore e nuove forme di rivolgersi al pubblico" (2009: 16). In questo senso le comunità di fan, per ricostruire l'universo narrativo nel suo complesso, si muovono indistintamente da un medium all'altro, navigandovi come fossero dei database da raccogliere e catalogare, nel processo di "animalizzazione" del consumo narrativo descritto da Azuma Hiroki (2009). Letteratura e cinema non sono più entità indipendenti che si amplificano vicendevolmente, come nel caso di Murakami, ma frammenti mediali convergenti di un gioco tra autore e utenti interno a un universo narrativo più esteso.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE A. - PISANTI A. (1983), "Letteratura e cinema", in ASOR ROSA A. (a cura di), *Letteratura italiana II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, pp. 807-837.
- ATTOLINI V. (1988), *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini a oggi*, Dedalo, Bari.
- AZUMA H. (2009), *Otaku. Japan's Database Animals*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- BERNARDI J. (2001), *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit.
- BIENATI L. (a cura di, 2005), *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Einaudi, Torino.
- BIENATI L. - SCROLAVEZZA P. (2009), *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- BLUESTONE G. (1957), *Novels into Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- BUCHANAN J. (2012), "Literary Adaptation in the Silent Era", in CARTMELL D. (a cura di), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Chichester, pp. 17-32.
- CASSETTI F. (2004), "Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses", in STAM R. - RAENGO A. (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, pp. 81-91.
- CASSEGARD C. (2007), *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Brill, Leiden.
- DISSANAYAKE W. (1990), "Self, Place and Body in *Woman in the Dunes*: A Comparative Study of the Novel and the Film", in TOYAMA J. - OCHNER N. (a cura di), *Literary Relations East and West: Selected Essays*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 48-67.
- ELSAESSER T. (2009), "The Mind-Game Film", in BUCKLAND W. (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Blackwell, Malden-Oxford, pp. 13-41.
- ETŌ J. (1976), "Murakami Ryū Akutagawa-shō jushō no nansensu"

(tr. lett. Il nonsenso di dare il premio Akutagawa a Murakami Ryū), in *Sandē Mainichi*, 21 luglio, pp. 136-138.

FUSCO K. (2016), *Silent Film and U.S. Naturalist Literature. Time, Narrative, and Modernity*, Routledge, New York-London.

FUSE H. (1995), "Dennō jidai no bungaku: Murakami Ryū no shōsetsu o megutte" (tr. lett. La letteratura nell'età del computer: verso una lettura dei romanzi di Murakami Ryū), in *Kokubungaku*, 38: 3, pp. 46-50.

GEROW A. (1995), "The Self Seen as Other: Akutagawa and Film", in *Literature/Film Quarterly*, 23: 3, pp. 197-203.

Id. (2001), "The Word before the Image. Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture", in WASHBURN D. - CAVANAUGH C. (a cura di), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 3-35.

GOOSENT. (1994), "'Tasha' no sekai ni hairu toki: Yamada Eimi to Murakami Ryū no gaijin monogatari o megutte" (tr. lett. Entrando nel mondo dell'Altro: sulle storie di stranieri di Yamada Eimi e Murakami Ryū), in TSURUTA K. (a cura di), *Nihon bungaku ni okeru 'tasha'* (tr. lett. L'Altro nella letteratura giapponese), Shinchosha, Tokyo, pp. 398-431.

HAGHIRIAN P. (2011), "The Historical Development of Japanese Consumerism", in HAGHIRIAN P. (a cura di), *Japanese Consumer Dynamics*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 3-17.

HILLENBRAND M. (2007), *Literature, Modernity, and the Practice of Resistance. Japanese and Taiwanese Fiction, 1960-1990*, Brill, Leiden-Boston.

HJORT L. (2009), "The Art of Being Novel: Rethinking Cartographies of Personalisation", in CUBITT S. - THOMAS P. (a cura di), *Re:live. Media Art Histories 2009*, The University of Melbourne & Victorian College of the Arts and Music, Melbourne, pp. 65-72.

HOOVER W. D. (2011), *Historical Dictionary of Postwar Japan*, Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth.

HUTCHINGS S. - VERNITSKI A. (a cura di, 2005), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*, Routledge, New

York-London.

IWAI S. (2004), *Rirī Shushu no subete* (tr. lett. Tutto su Lily Chou-Chou), Kadokawa Shoten, Tokyo. [Originariamente pubblicato nel 2001 da Rockwell Eyes, Tokyo.]

JENKINS H. (2007), *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

KENNEY J. T. (1978), "Almost Transparent Blue, by Ryū Murakami, translated by Nancy Andrew", in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 13: 2, pp. 211-213.

KIM K. H. Y. (2012), "The Landscape of *keitai shōsetsu*: Mobile Phones as a Literary Medium among Japanese Youth", in *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26: 3, pp. 475-485.

KIYOSHI M. (1997), "*Gendai Nihon no seishun, sono kanōsei: Iwai Shunji no eizō sekai o tōshite kangaeru*" (tr. lett. La gioventù nel Giappone contemporaneo, le sue possibilità: uno sguardo attraverso il mondo video di Iwai Shunji), in KUMAZAWA M. - KIMOTO K. - KIYOSHI M. (a cura di), *Eiga mania no shakaigaku* (tr. lett. Sociologia della mania filmica), Akashi Shoten, Tokyo, pp. 45-72.

KODAMA S. - INOUE K. (1997), "Postmodernism in Japan", in BERTENS H. - FOKKEMA D. (a cura di), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, pp. 511-516.

LUPRANO M. G. (2010), "*Keitai shōsetsu* (romanzi su cellulare): cyber-romanzi o *shishōsetsu*?", in MAURIZI A. (a cura di), *Atti del XXXIII convegno di studi sul Giappone*, AISTUGIA, Milano, pp. 213-228.

MAK R. (2014), "Mishima Yukio's *Yūkoku* (*Patriotismus*) – Performativität im Text und Textualität im Film", in *Bunron*, 1, pp. 79-112.

McDONALD K. I. (2000), *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Film*, M. E. Sharpe, Armonk-London.

McDOUGAL S. Y. (1985), *Made into Movies. From Literature to Film*, Holt Rinehart and Winston, New York.

MONACO J. (2009), *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, Oxford University Press, Oxford.

MURAKAMI R. (1976), *Kagirinaku tōmei ni chikai burū*, Kodansha, Tokyo.

- Id. (1993), *Blu quasi trasparente* [1976], Rizzoli, Milano.
- NOVIELLI M. R. (2004), "Ibridismo e contaminazione. Il cinema giapponese nell'era dell'ipermedia", in *Il Giappone che cambia. Atti del XXVII convegno di studi sul Giappone*, AISTUGIA, Venezia, pp. 247-258.
- NOVIELLI M. R. - SCROLAVEZZA P. (2012), *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia.
- ŌE K. (1988), "Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma", in *World Literature Today*, 62: 3, pp. 359-369.
- REBAGLIATI G. (2015), "The Keitai Shōsetsu and the Future of the Book", in *Reitaku Journal of Interdisciplinary Studies*, 23, pp. 131-143.
- RUSSELL J. G. (1991), "Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture", in *Cultural Anthropology*, 6: 1, pp. 3-25.
- SAKAKI A. (2005), "Scratch the Surface, Film the Face: Obsession with the Depth and Seduction of the Surface in Abe Kobo's *The Face of Another*", in *Japan Forum*, 17: 3, pp. 369-388.
- SCHILLING M. (1999), *Contemporary Japanese Film*, Weatherhill, New York-Tokyo.
- SNYDER S. (1999), "Extreme Imagination: The Fiction of Murakami Ryū", in SNYDER S. - GABRIEL P., *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 199-218.
- SOLOMON M. (2009), "1908. Movies and Other Media", in GAUDREAU A. (a cura di), *American Cinema 1890-1909. Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey-London, pp. 202-224.
- STAM R. (2000), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in NAREMORE J. (a cura di), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 54-76.
- STEINBERG M. (2012), *Anime's Media Mix. Franchising Toys and Characters in Japan*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- STRECHER M. (1999), "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki", in *Journal of Japanese Stud-*

- ies*, 25: 2, pp. 263-298.
- TESSIER M. (2001), "L'isola nella rete: autori, generi e nuove generazioni", in SPAGNOLETTI G. - TOMASI D. (a cura di), *Il cinema giapponese oggi. Tradizione e innovazione*, Lindau, Torino, pp. 79-85.
- TSIVIAN Y. (2004), "The Invisible Novelty. Film Adaptations in the 1910s", in STAM R. - RAENGO A. (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, pp. 92-111.
- WADA-MARCIANO M. (2007), "Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's *Woman in the Dunes* (1964)", in PHILLIPS A. - STRINGER J. (a cura di), *Japanese Cinema. Texts and Contexts*, Routledge, New York-London, pp. 180-192.

#### SITOGRAFIA

- JENKINS H. (2003), "Transmedia Storytelling", in *Technology Review*, 15 gennaio, <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/> (ultimo accesso 10 giugno 2016).
- LOCATI S. (2016), "Nell'etere: *All About Lily Chou-Chou* tra transmedialità e nuovo statuto del cinema", in *Cinergie*, 9, pp. 128-139, <http://www.cinergie.it/?p=6150> (ultimo accesso 10 giugno 2016).
- RAYNS T. (2008), "*Patriotism: The Word Made Flesh*", <https://www.criterion.com/current/posts/517-patriotism-the-word-made-flesh> (ultimo accesso 10 giugno 2016).