Sheffield Hallam University

Fautrici dei musei del cinema nel mondo: Iris Barry, Lotte Eisner e Kashiko Kawawita

CERE, Rinella <http://orcid.org/0000-0002-6048-6036> and SANTAERA, Giovanna

Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) at:

https://shura.shu.ac.uk/30573/

This document is the Accepted Version [AM]

Citation:

CERE, Rinella and SANTAERA, Giovanna (2021). Fautrici dei musei del cinema nel mondo: Iris Barry, Lotte Eisner e Kashiko Kawawita. Arabeschi, 19. [Article]

Copyright and re-use policy

See http://shura.shu.ac.uk/information.html

Sheffield Hallam University Research Archive
http://shura.shu.ac.uk

Fautrici dei musei del cinema nel mondo: Iris Barry, Lotte Eisner e Kashiko Kawawita

di Rinella Cere, Giovanna Santaera

It's such a closed world.
J. Mellen

1. Introduzione

Grazie ad alcune ricerche all'interno dei *women* e *film studies* sappiamo che le donne operavano sia dietro che davanti la camera (Pravadelli 2014). Sull'attività 'davanti', abbiamo molti contributi, dedicati soprattutto allo *star system*, inaugurati fra gli altri da Richard Dyer e Paul McDonald (1998). Negli ultimi due decenni, inoltre, abbiamo visto un crescente corpus di ricerche sulle donne come *filmmakers* (Levitin, Plessis e Raoul, 2016). Anche se siamo ancora lontani dal render conto della ricchezza dei ruoli rivestiti dalle donne nella *film history* e nell'intero raggio creativo del lavoro filmico – dallo *screen writing* alla distribuzione –, l'inizio è comunque stato salutare. Nella raccolta curata da Gledhill e Knight (2015) su *Doing Women's Film History* è possibile gettare anche uno sguardo globale sul contributo delle donne precedentemente nascosto.

Attualmente, però, ciò che è meno noto è il ruolo giocato dalle donne nel Ventesimo secolo per promuovere, conservare e musealizzare il cinema, assicurandogli un 'luogo' tra le arti creative così come nelle industrie culturali. Le tre figure qui discusse, Iris Barry (1895) [fig.1], Lotte Eisner (1896) [fig.2] e Kashiko Kawakita (1908) [fig.3] hanno racchiuso tutte queste funzioni attraverso il loro 'attivismo' per lo scambio di programmi filmici a livello internazionale, le loro competenze archivistiche, di critica filmica e ricerca e il loro impegno nella creazione di cineteche/musei del cinema in varie nazioni, direttamente o indirettamente.

Due delle nostre figure, Lotte Eisner e Iris Barry furono costrette entrambe ad 'auto-esiliarsi', rispettivamente dalla Germania e Gran Bretagna verso la Francia e gli Stati Uniti. Nello spazio qui disponibile non è possibile discutere abbastanza quanto questo aspetto sia importante per le loro vite, specialmente per Lotte Eisner, che, come ebrea tedesca, fu soggetta alle purghe del 1933 e ad allontanarsi dal suo lavoro come critica e commentatrice per il *Film Kurier* (Decelles, 2019). L'auto-esilio di Iris Barry non fu così intaccato dal tragico giro di eventi sotto il Nazionalismo Socialista, ma come Eisner fu licenziata dal suo lavoro di critico cinematografico per il *Daily Mail*, un quotidiano conservatore, per la recensione negativa di un film inglese dell'epoca (Sitton, 2014). Kashiko Kawakita del resto, sin dalla sua giovane età, fu costretta a viaggiare molto per aprire i confini nipponici, 'auto-esiliata' invece in casa durante gli anni della guerra perché rimpatriata dalla Cina, dove stava lavorando con il marito per uno scambio filmico indo-giapponese. Insieme a lui, l'unico realmente sospeso, fu costretta a rinunciare alla propria attività filmografica industriale (di esportazione e importazione internazionale tra Giappone e altri paesi con la Towa film), di critica presso festival nel mondo e a svolgere l'attività di interprete per sopravvivere (Sharp, 2011, p. 126; Robinson, 1987, p. 255). Come tante donne durante il conflitto, però, ebbe la possibilità di svolgere alcune mansioni prima rivestite dal marito rafforzando la sua posizione a livello industriale, critico-estetico e culturale, anche come donna, come riconosciuto da alcuni studi nel tempo e dal marito stesso nelle sue memorie (si confronti la differenza fra Anderson e Richie, 1960 e Mellen, 1975; N. Kawakita, 1988; Sharp, 2011; Armendariz-Hernandez e Gonzalez, 2017).

Per questa 'resistenza', e per altre durante il loro operato, queste tre donne sono ciò che oggi potremmo chiamare come delle '*cinema activists*'. Tutte e tre lavorarono su molti fronti e all'intersezione di istituzioni, imprese e la nascente cultura filmica e cinematografica. Nate tutte durante il periodo delle 'origini' del cinema (tra il 1895 e il 1908), vorremmo sottolineare quanto il 'nuovo medium' cinematografico fu importante per la loro vita e il loro lavoro anche in qualità di donne all'interno di un periodo temporale, a cavallo di due secoli, in cui questa 'generazione cinema' vivrà con esso più di una congiuntura storica. Certamente Lotte Eisner, riconobbe questo percorso

del medium e del proprio lavoro nei documentari discussi di seguito realizzati su di lei. Allo stesso modo fece Iris Barry, che aveva un forte senso del suo posto come critico cinematografico, intellettuale autodidatta e promotrice del cinema per tutti: «It is an art of the people. This to my mind is a merit» (Hankins 2004, p. 507). Di Kaskiko Kawakita, che ha contribuito alla pubblicazione e allo sviluppo di diversi libri sul cinema giapponese nel mondo in diverse lingue, non è stato tradotto nulla di ciò che la riguarda in prima persona. Nel 1997 è stata pubblicata in giapponese una biografia postuma nel cui titolo si rimanda all'idea di una vita spesa 'in the line of film' (Kawakita, 1997), mentre nel 1991 aveva curato con Tagao Sado una pubblicazione in cui nel titolo richiamava l'idea che i 'film connettono il mondo' (Kawakita, Sado, 1991).

A questo mondo di relazioni e scambi, 'così vicino' grazie all'attività di queste donne seppur tra distanze geografiche e difficoltà storiche – a cui fa da eco l'epigrafe di J. Mellen quando si presentò e fu accettato al MOMA da Donald Richie parlando della sua conoscenza con Kashiko Kawakita (Mellen. 1975, p. 69) – sono dedicati i prossimi paragrafi.

2. Iris Barry

Iris Barry [fig.4] è tra le tre figure la più studiata. Per questo motivo ci limiteremo qui a una breve indicazione dei motivi di interesse in relazione a Lotte Eisner e Kashiko Kawakita.

Dopo gli esordi a Londra negli anni Venti, spostatasi a New York, è stata fondamentale per l'apertura della *film library* e dell'archivio cinematografico del Museum of Modern Art (MoMA), di cui divenne la prima curatrice.

Iris Barry ha assunto una posizione di rilievo soprattutto per la capacità di produrre un cambiamento nella cultura pubblica. Ciò lo ha raggiunto, dapprima, attraverso la scrittura sul cinema a partire dagli anni Venti come una «activist reformer, [..] flapper and […] bohemian artist» (Wasson, 2006, p. 158) per testate come la *Film Society*, il *Daily Mail*, *Vogue*, ecc. (Hankins, 2004); contribuendo al riconoscimento del suo ruolo come giornalista, critica donna e sui «particular ways in which cinema was being fashioned […] as gendered everyday knowledge.» (Wasson, 2006, p. 155).

Su queste basi ha sviluppato un cambiamento nella cultura pubblica anche attraverso l'impegno nella promozione della cultura cinematografica. Bandy ha descritto la sua attività curatoriale come «first and foremost [to] create a consciousness of tradition and of history within the new art of film» (Bandy, 1994, p. 27). Credeva fermamente alla comparabilità del cinema con le altre arti e che il suo carattere popolare e commerciale non fosse necessariamente in opposizione alle più tradizionali forme culturali. Rispetto a questo, il contesto museale era visto da Iris Barry come indispensabile non solo per la salvaguardia dei film ma anche per fornire un respiro educativo al più popolare intrattenimento del tempo. Nelle parole di Wasson: «Barry worked to transform the institutional and material conditions in which films were seen, studied, written about, and discussed» (Wasson, 2006, p. 154).

Nella sua visione la *film library* era un'istituzione che poteva fare da ponte tra artisti avanguardisti e pubblico e promuovere l'apprezzamento per la comprensione delle arti visuali nell'era moderna (Bandy, 1994, p.26). Ciò, non senza contraddizioni, quando vide nell'avanguardia un pericolo per Hollywood (Decherney, 2005, p. 121). Iris Barry e il MoMA, ha ricordato a tal proposito Christie, coltivarono delle relazioni strette con Hollywood e lavorarono alla promozione della canonizzazione di D.W. Griffith come il 'padre' della cinematografia (Christie, 2014, p. 244). Viceversa, però, Frick ha recuperato la visione 'complessa' che ebbe dei film hollywoodiani (Frick, 2011, p. 36).

Tutte queste visioni contraddittorie, per concludere, non sono a detrazione del ruolo ricoperto da Iris Barry come promotrice a livello nazionale e internazionale del cinema. Fu, per esempio, parte sin dall'inizio del gruppo dei fondatori della FIAF (International Federation of Film Archives) nel 1938, sostenitrice delle politiche UNESCO per l'audiovisivo, svolgendo un'attività diplomatica simile alle 'sorelle cinematografiche', Lotte Eisner e Kashiko Kawakita.

3. Lotte Eisner

Lotte Eisner ha ricevuto più attenzione in due documentari realizzati sulla sua vita e le sue attività. Entrambi i film sono stati realizzati nel 1979, entrambi da due registi uomini: il primo da Shaid Saless, un noto regista iraniano che lavorava in Germania (anche lui in esilio paradossalmente), con il titolo *The Long Vacation of Lotte H. Eisner*; e, il secondo, di S. Mark Horowitz, *Lotte Eisner in Germany*, da un giovane regista americano. Ci sono anche numerose interviste girate dal dopoguerra fino alla sua morte, avvenuta nel 1983. Nel 2018 è stato organizzato anche un simposio dall'Institute of the Moving Image a Birbeck dell'University of London, dal titolo *Lotte Eisner: writer, archivist, curator*.

Anche se si è formata come storica dell'arte, Eisner gradualmente si spostò verso la scrittura sul cinema. Come detto prima, si unì allo staff editoriale di *Film-Kurier*. Dal 1927 al 1933 quando fuggì da Berlino e si trasferì a Parigi, eccetto per il periodo di guerra in cui era clandestina e come molti ebrei in Francia trascorse un periodo nel campo di concentramento di Gurs, diede un contributo centrale alla fondazione della Cinémathèque Française (CF d'ora in poi) [fig.5]. Per essa lavorò come archivista e curatrice per tutta la sua vita. Già nel 1934, quando incontrò per la prima volta Henri Langlois e Georges Franju, come suggerito da Decelles, fu d'aiuto «in their early efforts to collect and catalogue silent cinema artifacts…» (Decelles, 2019, p. 2). Ma, come accade spesso nel caso di donne, sempre in accordo con Decelles, negli studi sulla CF «she is reductively described as the assistant or adjunct of Langlois.» (*Ibidem*).

Il suo ruolo è invece stato rilevante prima di tutto nello studio del cinema tedesco delle origini degli anni Venti, la cui centralità nella sua vita non è passata inosservata, insieme al ruolo ancora più grande di 'mentore' della nuova generazione di registi tedeschi che andò poi sotto il nome di *New German Cinema*. E forse potremmo dire come qualcosa in più che mentore, considerando come è stata elaborata e dannata la recente storia tedesca e chi rappresentò ciò che di meglio sopravvisse di quel periodo da parte dei tedeschi, anche attraverso i film. Werner Herzog in un affettuoso omaggio alla Eisner, nel 1974, camminò da Monaco a Parigi, quando seppe che poteva morire perché malata, nella speranza che questo 'pellegrinaggio' laico avrebbe stoppato la sua morte. Di fatto, recuperò e visse altri nove anni, anche se non per il 'cammino', come chiarì ironicamnete Herzog (2014). È stato Herzog, tra gli altri, a rivelare il sentimento di debito che il cinema tedesco le doveva: «She alone had the authority, insight and the personality to declare us legitimate» (Cronin, 2002, pp. 152-153; Decelles, 2019, p.4). Possiamo percepire da qui le sfumature che questa descrizione assume rispetto alla coscienza collettiva (termine dello stesso Herzog) specialmente rispetto all'orrore degli anni di guerra, di cui Lotte fu un «missing link» (*Ibidem*).

Alla CF scrisse tre libri, su Fritz Lang, Murnau e *The Haunted Screen* sul cinema tedesco espressionista, che è stato ripubblicato e tradotto in inglese nel 2008 (Eisner, 1959, 2008). Nel frattempo, dedicò gran parte della sua vita nell'assicurarsi che la CF continuasse ad acquisire film e artefatti, garantendone la loro cura e contribuendo alla realizzazione del Musèe du Cinèma, un progetto davvero caro a Langlois, più che a lei. Decelles (2019) ha insistito che la narrazione su Lotte Eisner come 'personaggio di supporto', che ha circolato all'interno della più grande storia della CF e Langlois, non poteva che essere sostenuta dal fatto che lei stessa non la contraddisse mai. Non aveva, chiaramente, nessun interesse per l'auto-promozione a dispetto dei suoi pari, incluso Langlois stesso. In alcune testimonianze (Eisner e Williams, 1975), appare invece coinvolta nel lavoro della cineteca quasi quotidianamente (anche volontariamente per i problemi finanziari negli anni della polemica sul sostegno statale con Malraux), rispetto al quale chiedeva del tempo solo per dedicarsi alla scrittura. Negli stessi scritti appare sensibilmente attenta e consapevole dei problemi legati alla sicurezza, al reperimento dei fondi e alle criticità legate al finanziamento pubblico, prefigurando in pieno l'idea di una direttrice e non solo di una curatrice.

4. Kashiko Kawakita

Allo stesso modo Kashiko Kawakita, poco ricordata negli studi curatoriali e per tanto tempo personaggio di supporto anche per il marito Nagasama, diede gran parte del peso 'fondativo' del National Film Library Center del 1952 (da cui l'attuale National Film Archive of Japan [fig.6],

dipartimento fino al 1970 del Museum of Modern Art di Tokyo) e il National Film Library Council del 1960 (poi Kawakita Memorial Film Institute dal 1980) alla proposta «immediata» di Langlois di uno scambio di film (Kashiko Kawakita, 1986, p. 32). Diede così, invece, poco rilievo all'amicizia con Lotte Eisner, nata in Germania cinque anni prima, che avrebbe avuto solo il ruolo di introdurla al curatore francese, e con la quale in realtà era sorta la prima idea di una *Japanese Film Week*, poi rilanciata in modo più ampio da Langlois (Robinson, 1987, p. 254). Ma gli sviluppi di queste istituzioni non sarebbero stati possibili senza l'attività internazionale precedente della Kawakita.

Grazie alla famiglia, impegnata in affari, Tacheuci Kashiko potè viaggiare e formarsi in una scuola internazionale avvicinandosi alle lingue e al cinema, prima ancora del suo impegno come segretaria e traduttrice di script presso la Towa Film del futuro marito nel 1928, con cui dal 1932 darà vita a una fitta attività di viaggi per esportare, importare o dar vita a coproduzioni in tutto il mondo e in Europa in particolare, partecipando anche a festival internazionali, dando vita a party anche in casa propria e iniziative collaterali di scambio (soprattutto dagli anni Cinquanta) con programmi nelle più importanti istituzioni cinematografiche (tra cui la CF e il MOMA), settimane d'arte e scambi di ricerca anche con università e studiosi/e (Mellen, 1975, pp. 61-62; Robinson, 1987; Richie, 1995, pp. 11 e 13; Sharp, 2011, pp. 125-126).

Ricordata prima dai francesi e poi da tutti come «Madame Kawakita» (Sharp, 2011, p. 126;), è spesso descritta, tra altri aggettivi dedicati alla sua bellezza ed eleganza, sempre in kimono, al suo essere 'gracious' (Kawakita, 1986, p.32). Di maggiore interesse però risultano descrizioni che la posizionano come una «remarkable woman of Japanese – or of any –culture» (Mellen, 1975, p. 59), «dedicated internationalist» (Kawakita, 1986, p. 32), «overseas ambassador» (Sharp, 2011, p. 126).

La formazione, i viaggi ma soprattutto il costante lavoro di networking hanno alimentato conoscenze, relazioni e scambi filmici che sono diventati dinamiche fondamentali alla base dell'idea e dell'attività archivistica e museologica di Kashiko Kawakita. Robinson ricorda anzi come proprio l'interruzione di questi durante la guerra portò Kashiko a interessarsi non solo al contatto ma anche allo studio di e con archivi e cineteche come una nuova via dopo i disastri del conflitto (Robinson, 1987, p. 255). Risale, inoltre, al 1931 l'importazione del film *Madchen in Uniform (Girls in Uniform*), a dispetto della volontà del marito, film censurato dai nazisti per la sua critica e la presenza di una storia fra due donne (Robinson, 1987, p. 254). Nei fondi della CF, per esempio, come testimoniava la stessa Kawakita (Kawakita 1959) fu depositato invece un film muto messo insieme da Nagasama Kawakita e Karl Koch in Germania dal titolo *Nippon* (1928) che riutilizzava due film precedenti. Durante i viaggi Kashiko ebbe modo di riscoprire anche parte della filmografia giapponese nelle istituzioni europee, tra cui la CF (Kashiko Kawakita, 1959, pp. 443-444). I programmi in Europa hanno alimentato, viceversa, la costituzione del National Film Center (Masatoshi 1993).

Seppur attenta anche alla natura commerciale della filmografia, la selezione di film di 'qualità', potrebbe essere motivo di critica. Eppure, l'Art Theatre Guild, casa di distribuzione/produzione di opere più sperimentali fondata nel 1960 con il marito, fungeva, oltre che da spazio 'espositivo', come social nexus, hub, network, ambiente artisticamente pensivo e di cross-impollinazione per la comunità artistica favorendo la rigenerazione anche politica del centro di Shinjuku a Tokyo (Sharp, 2011, p. 24; Ross, 2010, p. 17). Anche per l'attività produttiva lo scopo non era soltanto distributivo ma culturale, legato cioè al riconoscimento e alla conoscenza dei motivi di unione e di differenza estetica tra diversi paesi e culture cinematografiche (Mellen 1975, pp. 59-60; Masatoshi, 1993), in modo consapevole anche rispetto ai cambiamenti storici legati ad altri media, come la televisione (Variety, 1973). Per i programmi in altri paesi, come descritto da Cauquy (2008) per la CF, questi promuovevano lo scambio, l'idea di una promozione impegnata con un approccio culturale e patrimoniale sì di 'qualità' ma volto a facilitare il contatto tra mondo del cinema e spettatore, favorendo un flusso di pensiero interculturale.

Mentre era in vita e dopo la morte di Kashiko, guardando alla prosecuzione delle attività del Kawakita Memorial Film Institute e allo storico delle 'exhibitions' con screening e mostre dal 1970 al 2020 del National Japanese Film Archive sui rispettivi siti online, è possibile rintracciare alcuni tratti o rilanci ereditari strettamente connessi all'impronta o alle idee della stessa. Le stesse istituzioni

continuano a lavorare a partire dagli scambi, anche diplomatici, alla conoscenza delle differenze e interconnessioni attraverso il patrimonio cinematografico con altri paesi, storie e culture sostenendo la ricerca, la produzione/distribuzione e la successiva trasmissione di oggetti e soggetti, anche meno noti o considerati marginali.

Molte delle istituzioni, tra cui la CF e il MOMA, hanno reso omaggio a questa figura che morì poco dopo la figlia, Kazuko, la quale aveva dato vita come la madre all'esportazione/importazione di film di 'qualità' fra cui Godard, Jarmush, Wenders attraverso proiezioni nelle università prima e una casa di produzione poi, in maniera ancora più disinteressata alla natura commerciale rispetto alla madre (Segers, 1993).

Tale differenza manifesta come le figure prima esposte abbiano prodotto una realtà e una storia così 'vicina' seppur distante nel tempo, negli ambienti e negli impatti ma anche molteplice rispetto alle relazioni fra cinema, donne e istituzioni di cultura cinematografica. Si tratta di una storia ancora da approfondire e soprattutto ancora da 'salvaguardare'.

Tag:
musei del cinema, cineteche, Iris Barry, Lotte Eisner, Kashiko Kawakita

Bibliografia di riferimento

A. ARMENDARIZ-HERNANDEZ, L. GONZALEZ, 'Roundtable: the position of women in post-war Japanese cinema (Kinema Junpo, 1961)', *Film Studies*, XVI, 1, 2017, pp. 36-55.

J. L. ANDERSON, D. RICHIE, *Japanese Film: Art and Industry*, New York, Grove Press, 1960.

M. L. BANDY, 'The movies at MOMA: the first cinema museum in the United States', *Museum International*, XLVI, 4, 1994, pp. 26-31.

E. CAUQUY, 'Hommage à Madame Kawakita', *La Cinemateque Francaise*, 28 maggio 2008, <https://www.cinematheque.fr/article/927>, [accessed 23 settembre 2021].

I. CHRISTIE, 'A Disturbing Presence? Scenes from the History of Film in the Museum', in A. DALLE VACCHE, *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 241-255.

P. CRONIN (ed.), *Herzog on Herzog*, London, Faber and Faber, 2002.

N. DECELLES, 'Mediating Displacement: Lotte Eisner's Exile on Film', *Quaterly Review of Film and Video*, 2019, pp. 1-14, <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1660138> [accessed 29 agosto 2021].

P. DECHERNEY, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, New York, Columbia University Press, 2005.

R. DYER, P. MCDONALD, *Stars*, London, BFI Publishing, 1998.

C. FRICK, *Saving Cinema. The Politics of Preservation*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

L. K. HANKINS, 'Iris Barry, Writer and Cinéaste, Forming Film Culture in London 1924-1926: the *Adelphi*, the *Spectator*, the *Film Society*, and the *British Vogue*', *MODERNISM/Modernity*, XI, 3, 2004, pp. 488-515.

W. HERZOG, *Of Walking in Ice. Munich-Paris 23 November-14 December 1974*, London, Vintage, 2014.

L. H. EISNER, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 2008.

L. H. EISNER E D.D. WILLIAMS, 'Films in Paris', *Cinema Journal*, XIV, n. 3, primavera 1975, pp. 6874.

J. KNIGHT, C. GLEDHILL, *Doing women's film history: reframing cinemas, past and future*, Urbana, University of Illinois Press, 2015.

K. KAWAKITA, 'The Japanese Film in Europe', *Japanese Quarterly*, VI, 4, 1959, pp. 443-447.

K. KAWAKITA, 'Langlois Sparked Cinemateques in Japan Via Kawakita Connection', *Variety*, 1 ottobre 1986, pp. 32 e 102.

K. KAWAKITA, アンリ・ラングロワのこと川喜多かしこ (‘Henri Langlois’, *Kaleidoscope*), V, n.1, 1977, <https://www.kawakita-film.or.jp/kaleido/langlois/longlois.html> [accessed 16 settembre 2021].
K. KAWAKITA, T. SATO , 川喜多かしこ, 佐藤忠男著 川喜多, かしこ 佐藤, 忠男 , 映画が世界を結ぶ, *Eiga Ga Sekai O Musubu*, 創樹社, Tokyo, Sokisha, 1991.
K. KAWAKITA, 川喜多かしこ, 1908-1993, 川喜多かしこ : 映画ひとすじに (*Kawakita Kashiko: Eiga Hitosuji Ni*), Tōkyō, 日本図書センタ, Nihon Tosho Sentā, 1997.
N. KAWAKITA, *My Recollections*, s.l, s.n., 1988.
J. LEVITIN, J. PLESSIS, V. RAOUL (2016), *Women filmmakers: refocusing*, London, Routledge, 2016.
O. MASATOSHI, ‘In Memoriam: Kashiko Kawakita’, *Journal of Film Preservation*, XXII, 47, 1993, pp. 69-70.
J. MELLEN, *Voices from the Japanese Cinema*, New York, 1975, Liveright.
V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2014.
D. ROBINSON, ‘Travels with Mrs Kawakita’, *Monthly Film Bulletin*, LVI, 4, 1987, pp. 253-155.
VARIETY (1973), ‘TV Competition Stirs Recession In Japan’s Film Biz: Kashiko Kawakita’, *Variety*, CCLXXI, 5, p. 25.
D. RICHIE, ‘The Japanese Film: A Personal View – 1947 – 1995’, *Asian Cinema, Winter, 1995*, pp. 3-17.
J. ROSS, ‘Industry Spotlight. The Art Theatre Fuild’ in J. ROSS (ed.), *Directory of World Cinema. V.1, Japan*, Bristol, Chicago, Intellect, 2010, pp. 16-19.
R. SITTON, *Lady in the Dark: Iris Barry and the Art of Film*, New York, Columbia University Press, 2014.
R. SITTON, 'Iris Barry', in J. GAINES, R. VATSAL, M. DALL’ASTA (a cura di), *Women Film Pioneers Project*, New York, Columbia University Libraries, 2015.
J. SHARP, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, Toronto e Plymouth, Bowman & Littlefield, 2011.
F. SEGERS, ‘Film biz buries two of its Champions. Kashiko Kawakita and Kazuko Kawakita-Shibata’, *Variety*, 27 september 1993, p. 50.
VARIETY, ‘TV Competition Stirs Recession In Japan’s Film Biz: Kashiko Kawakita’, *Variety*, CCLXXI, 5, 1973, p. 25.
H. WASSON, 'The Woman Film Critic: Newspapers, Cinema and Iris Barry'. *Film History*, XVIII, 2, 2006, pp. 154-162.
H. WASSON, *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005.

Credits photo

Fig. 1 | *Iris Barry*, Mgmax, licensed with CC BY-NC 2.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/.
Fig. 2 | *Lotte Eisner*, Utente: Pervinca51, ‘Herzog filme Lotte Eisner’, Copyrighted, https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=6332149.
Fig. 3 | *Kashiko Kawakita*, Unknown author,『アサヒグラフ』 1954年6月2日号, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33715454.
Fig. 4 | *Cinémathèque Française*, Fred Romero from Paris, France - Paris, CC BY 2.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=97178822.
Fig. 5 | *MOMA Film Department*, Wikipedia Loves Art participant: The_Grotto; uploaded from the Wikipedia Loves Art photo pool on Flickr, CC BY-SA 2.5, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8963941.

Fig. 6 | *National Film Archive of Japan*, Jmho - Own work, CC0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=431502.