



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e civiltà dell'Asia
e dell'Africa mediterranea
[LM 20-14]

Tesi di Laurea

Le note del *wafū*:

analisi etnomusicologica delle opere di Shikata Akiko

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureando

Marco Caddeo

Matricola 846381

Anno Accademico

2019 / 2020

要旨

この論文を書きたかった理由は、若いころから音楽に興味があって、音楽関係について話すことが大変好きだったからである。そのため、卒業論文を書くことになったとき、私がずっと聴いていて尊敬していた志方あきこという歌手について書こうと自然に決まった。具体的に、この論文を書くために、一番興味を持っていたのは2015年9月に発売された「をかし」、そして2018年2月に発売された「あやし」、志方あきこによって作られた二枚の和風コンセプトアルバムとである。どちらの作品も古典的な日本語で書かれたタイトルと歌詞を持ち、日本文化の古い伝統、文学、歴史などを語るアルバムだ。本論文は、この二作品の「和風コンセプト」を紹介することを目的とする。

第一章では、日本の音楽の特徴をさまざまな角度から分析している。まずは古代から、明治時代までの音楽の歴史について書いた。それぞれの時代を経るにつれて、どんな背景が重なったのか、どんな変化があったのか、という問いから分析してみた。そして、歴史だけではなく、宗教と舞台上で演奏されている音楽についても論じた。さらに、その中で登場する日本の伝統的な楽器、特に箏、三味線、尺八の三つの楽器について、その特徴や歴史を分析した。

第二章では、志方あきこにまつわるさまざまな話をまとめている。自分の経歴やバックボーンなどは公表しない方針をとっているアーティストであるが、できるかぎり歌手の経歴や音楽の作り方などを書いてみた。次に、明治時代からの現代音楽も分析した。志方あきこ以外の歌手やバンドも伝統的な音楽を作っているのだから、それらにも興味を持って、このような音楽がポップカルチャーと繋がっているのか、あるいはそれと全然関係ない作品なのか、という質問からさまざま議論してみた。加えて、志方の音楽の中から、東アジアや日本らしい雰囲気をもった楽曲をピックアップして、それらについても分析した。

第三章では、「をかし」と「あやし」からもっとも代表的な曲を選集し、それらの歌詞、特徴、詳細を詳しく分析している。具体的には、「をかし」からは「をかし」、「オトシモノ」、「輝夜」という曲を、そして「あやし」からは「夢神楽」、「ゆめのあと」、「天地開闢」という曲を、それぞれのアルバムから三曲ずつ選んだ。歌詞の引用のほか、そのイタリア語訳も提案として挙げている。その上で、それぞれの曲を分析しながら、日本の文化にまつわる歌詞の注目すべき点も明らかにしてみた。

最後に、本研究の結論としては、これらの音楽作品を教育に活かせるかということが考察した。その理由は、志方の「をかし」と「あやし」は単なる音楽作品にとどまらず、ある教育的な資料として使えると考えられるからだ。曲と音楽を始め、作詞もデザインも日本の一面を紹介するものだと思う。そして、このような作品のおかげで、日本に興味がある人や、日本について研究している学者は、日本文化についての情報を楽しみながら集め、学ぶことができるので、一般的な教育方法に比べより新しく面白い教え方であると考えている。

INDICE

要旨.....	I
INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. STORIA, CONTESTI E STRUMENTI DELLA MUSICA GIAPPONESE	
1.1 PROFILO STORICO DELLA MUSICA GIAPPONESE.....	5
1.1.1 Età primitiva e musica dell'antichità	5
1.1.2 Musica di corte (gagaku)	9
1.1.3 Musica del Medioevo	11
1.1.4 Musica dell'età premoderna	12
1.2 LA MUSICA RELIGIOSA.....	13
1.2.1 La musica shintoista	13
1.2.2 Kagura.....	14
1.3 MUSICA E TEATRO	16
1.3.1 Il teatro Nō.....	16
1.3.2 Il teatro Kabuki	18
1.4 STRUMENTI MUSICALI	19
1.4.1 Shakuhachi.....	19
1.4.2 Koto	20
1.4.3 Shamisen.....	22
CAPITOLO 2. SHIKATA AKIKO E LE SUE OPERE	
2.1 PROFILO DELL'AUTRICE	24
2.2 MUSICA E TRADIZIONE: GLI SCENARI CONTEMPORANEI.....	26
2.2.1 L'epoca moderna e contemporanea	27
2.3 LE OPERE DI SHIKATA AKIKO	29
2.3.1 Mahoroba まほろば.....	30
2.3.2 Hiraite sanze ひらいてさんぜ	31
2.3.3 EXEC_PAJA/	33
2.3.4 Class::CIEL_NOSURGE;.....	36
2.3.5 Shinra shōjō koto harae 森羅清浄事祓	39

CAPITOLO 3. IL WAFŪ DI OKASHI E AYASHI

3.1 ESSENZIALISMO, ORIENTALISMO E AUTO-ORIENTALISMO	41
3.2 OKASHI	43
3.2.1 Okashi をかし	45
3.2.1 Otoshimono オトシモノ	50
3.2.1 Kaguya 輝夜	55
3.3 AYASHI	60
3.3.1 Yume kagura 夢神楽	62
3.3.2 Yume no ato ゆめのあと	67
3.3.3 Tenchi kaibyaku 天地開闢	71
CONCLUSIONI	75
BIBLIOGRAFIA	77

INTRODUZIONE

La musica ha sempre posseduto una forza unica nel suo genere, non solo nel riuscire a tradurre in suoni e immaginari poetici le emozioni dell'ascoltatore, ma anche nel connettere le persone attraverso un linguaggio universale. Il presente lavoro nasce da una profonda passione per questa disciplina, intrecciata a sua volta con il sapere appreso durante tutto il percorso di studi. Lo scopo della presente ricerca è quello di evidenziare gli elementi culturali presenti in una selezione di brani tratti dagli album *Okashi* e *Ayashi* della cantautrice Shikata Akiko, fortemente influenzati dalla cultura giapponese. Si è scelto di strutturare questo elaborato come segue: in prima istanza, si sono tracciate le linee fondamentali della storiografia della musica giapponese; si è poi proposta una contestualizzazione dell'autrice e delle opere indagate all'interno del tessuto musicale del Giappone contemporaneo, evidenziando e analizzando i riferimenti culturali contenuti nei testi dei brani selezionati; si è infine avanzata una riflessione sulla possibilità di avvalersi di questo tipo di produzioni artistiche a fini didattici, secondo il paradigma glottodidattico di stampo umanistico-affettivo e transculturale. L'approccio di base su cui si è costruita la ricerca è di carattere etnomusicologico; pertanto, sono state analizzate le tradizioni musicali del Giappone alla luce del tessuto culturale di cui sono parte integrante. Prima di addentrarsi nella lettura, è necessario fornire alcuni strumenti concettuali utili alla corretta interpretazioni delle intenzioni dietro questo lavoro.

La scoperta e lo studio delle musiche "altre" ha determinato un profondo ripensamento del concetto di musica. In origine tale nozione faceva riferimento alla tradizione colta occidentale, secondo una prospettiva, dunque, eminentemente uniculturale. Il contatto con le musiche esterne ha reso evidente che tutte le definizioni fornite nel corso dei secoli non rispecchiassero la variabilità del fenomeno umano noto come "musica".¹ Vista la varietà di concettualizzazioni, dobbiamo riconoscere che la musica di una società è quell'insieme di repertori, comportamenti e concetti che una certa cultura riconosce come tali.² L'approccio seguito in questa ricerca si basa sulla quadripartizione della cultura musicale proposta da Jeff Titon e Mark Slobin, come riportata dal musicologo Daniele Sestili. Secondo questi studiosi, il primo elemento utile all'analisi di una data cultura musicale sono le idee sulla musica, ovvero

¹ Daniele SESTILI, *Musica e tradizione in Asia orientale: gli scenari contemporanei di Cina, Corea e Giappone*, Roma, Squilibri, 2010, p. 18.

² SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 19.

quelle che “informano” la storia della musica e prescrivono specifici contesti (quando, dove, quanto spesso, in quali occasioni si pratica musica). A seguire, si indagano le maniere in cui un gruppo umano suddivide la pratica musicale dal sapere musicale, facendo così emergere diverse figure di vario *status* sociale: professionisti, conoscitori, dilettanti e così via.³ Successivamente si considera il repertorio, inteso in un’accezione più ampia che unisce più componenti: lo stile, i generi, i testi, l’estetica. Infine, lo studio si sposta verso la sfera della cultura materiale, ovvero tutto l’insieme di strumenti musicali, spartiti, libri, ma anche supporti e media connessi alla dimensione musicale: dischi, video, siti internet e così via.⁴

Il tentativo di avvicinare culture musicali estranee comporta sempre un pericolo insidioso: quello di cadere in un discorso di natura fortemente ideologica. Un esempio pratico di ciò avviene con l’espressione “musica etnica”, una denominazione ormai saldamente entrata nel linguaggio quotidiano. Le migliori intenzioni degli studiosi che hanno inizialmente utilizzato l’aggettivo “etnico” per indicare i tratti delle culture “altre” sono state di fatto vanificate dal termine che si è successivamente imposto nel linguaggio comune e dei media.⁵ Con esso, infatti, spesso si tende a sostituire espressioni stigmatizzanti nate dalla cattiva conoscenza di molti occidentali, quali per esempio “musica dei selvaggi”, “musica esotica” o “musica dei primitivi”. Tale impiego della locuzione “musica etnica” sottintende dunque una visione dell’espressione sonora che ne nega, di fatto, la ricchezza, e ne ignora la vasta gamma di concettualizzazioni, contesti, forme e comportamenti. Già in passato alcune voci dell’etnomusicologia hanno polemicamente evidenziato che un certo uso della terminologia che declina l’*ethnos* nasconde di fatto la vecchia ideologia etnocentrica. “Etnico”, infatti, dovrebbe essere applicato a ogni cultura musicale, pertanto anche a quella occidentale.⁶

L’analisi svolta in questo lavoro non vuole essere uno specchio fedele di quella che è la realtà musicale del Giappone, bensì una “traduzione” culturale storicamente determinata e contingente. I termini “folklorico, popolare, tradizionale” sono utilizzati per la loro funzionalità pratica e non vogliono sottintendere alcun giudizio di valore. Ben consci del fatto che si tratti di concetti nati in relazione al mondo occidentale e poi trasferiti a una realtà ad esso esterna, in questo lavoro si è scelto di mantenerli come categorie concettuali opportunamente spogliate di eventuali sfumature dispregiative.⁷

³ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 20.

⁴ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), pp. 22-23.

⁷ Per approfondire si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.1.

Se il Giappone stesso non può essere considerato un'entità unica, statica e sempre uguale a se stessa, così la sua cultura musicale non può essere ridotta a concetto monolitico. Se in apparenza sembra facile far coincidere la “musica giapponese” con tutto ciò che si possa trovare di musicale in Giappone, allora l'espressione “musica dei giapponesi” andrebbe a riferirsi a ogni sorta di musica apprezzata e fruita dai giapponesi, ammesso che si possa parlare con convinzione dei “giapponesi”. La “musica giapponese” potrebbe includere ogni tipo di musica che abbia avuto origine in Giappone, ma sarebbe di gran lunga più appropriato parlare di “musiche giapponesi”, poiché l'elevata presenza di stili e generi proposti dalle persone che abitano il Giappone rendono necessario l'uso di questo plurale. È difficile ormai riuscire a distinguere la musica “tradizionale”, o quella “pop” e “occidentale” in un contesto dove l'ibridazione è pesantemente radicata. In questo senso bisogna indagare ulteriormente sull'omogeneità culturale del Giappone, tenendo in considerazione anche le dimensioni proprie di quei gruppi sociali che, seppure non siano considerati nella concezione comune come “giapponesi doc”, costituiscono in realtà una parte significativa della nazione giapponese, come ad esempio gli abitanti di Okinawa, il popolo Ainu o i Coreani.⁸

Partendo da queste premesse, all'interno della nostra ricerca si è deciso di ripartire la trattazione in tre capitoli principali. Nel primo si è cercato di delineare la storiografia della musica giapponese evidenziandone le principali caratteristiche dall'antichità fino al periodo Meiji. Contestualmente, si è parlato anche di rapporto fra la musica e le dimensioni della religione – con particolare attenzione al rito del *kagura* – e del teatro, con un occhio di riguardo alle tradizioni del Nō e del Kabuki. Si è inclusa anche la presentazione di alcuni strumenti tradizionali più conosciuti e ricorrenti, ovvero il *koto*, lo *shakuhachi* e lo *shamisen*. A seguire, nel secondo capitolo ci si è concentrati sulla presentazione di Shikata Akiko, fornendo alcune indicazioni biografiche in relazione alla sua attività come cantautrice. Si è cercato di contestualizzare Shikata nel panorama della musica giapponese contemporanea, chiedendosi se le opere indagate si inseriscano in una tendenza più ampiamente condivisa, o possano invece essere considerate come due rarità discografiche. In questa sezione sono state poi selezionate e presentate alcune canzoni ritenute in vario modo e misura emblematiche del rapporto dell'autrice con la cultura giapponese o più in generale dell'Asia orientale. Il discorso costruito attorno a questi brani vuole fornire le basi interpretative verso i lavori di Shikata analizzati nel capitolo successivo, e iniziare a descrivere la tendenza della cantautrice a interconnettere la musica con la cultura del proprio paese. Infine, nel terzo e ultimo capitolo si sono dapprima

⁸ David W. HUGHES, Alison TOKITA, *The Ashgate research companion to Japanese music*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 1.

esposti i concetti di essenzialismo, orientalismo e auto-orientalismo per fornire alcuni strumenti critici e cercare di definire ideologicamente i due album analizzati. Successivamente, in merito a *Okashi* e *Ayashi*, sono state selezionate tre canzoni per ciascun lavoro e si è fornita una presentazione degli elementi testuali e musicali, le liriche complete con traduzione italiana a fronte, e una serie di note esplicative e funzionali alla completa interpretazione di ciascun brano.

L'impostazione con cui si è scritto questo lavoro è di natura prettamente analitica, e si è avuto il solo scopo di presentare due opere musicali ricolme di elementi culturali degni di studio e di cui si è evidenziata la potenzialità nel divenire materia di discussione. Per tale ragione, nelle conclusioni si cerca di aprire il discorso alla possibilità che diventino materiale didattico, anche unitamente all'insegnamento della lingua. Questa ricerca vuole essere un primo passo verso lo studio della musica giapponese come veicolo per diffondere una vasta gamma di elementi culturali, che sebbene appartengano a una realtà geografica molto lontana e apparentemente inspiegabile, vengono qua riproposti tramite un linguaggio da sempre universale e unificante.

CAPITOLO 1

STORIA, CONTESTI E STRUMENTI DELLA MUSICA GIAPPONESE

1.1 PROFILO STORICO DELLA MUSICA GIAPPONESE

1.1.1 Età primitiva e musica dell'antichità

La musica del Giappone presenta, come quella di altre culture, un particolare carattere etnico dovuto al suo isolamento geografico. Nonostante sia naturale assimilare influenze dall'esterno, vista la possibilità di oltrepassare i condizionamenti geografici, questa particolare cultura musicale ha sempre adottato uno sforzo intenso nel giapponesizzare gli elementi provenienti dal Continente nel corso della storia, e a trarne vantaggio per il nutrimento e la crescita del proprio carattere indigeno. La prima fase della storia della musica giapponese è identificabile cronologicamente tra l'epoca primitiva e il periodo medio dell'epoca Heian.¹

Nell'età primitiva la musica che si sviluppa è quella nativa giapponese, ma allo stato attuale la musica dei periodi Jōmon, Yayoi, Kofun e Hanwa è di difficile interpretazione poiché non è stata tramandata.² La condizione primitiva della musica e della danza dei giapponesi va via via delineandosi solo dopo che questi intrapresero una vita da agricoltori. Un esempio di ciò si ritrova negli *utagaki*, ovvero delle cerimonie caratterizzate dallo stretto legame con i riti agricoli in cui uomini e donne si radunavano per cantare e ballare così da propiziarsi un buon raccolto e la riproduzione umana. In questo contesto anche le figure delle sciamane (*miko*), le quali divinavano la vita degli uomini grazie alla magia, si dedicavano necessariamente alla musica e alla danza. Gli uomini di quest'epoca, in generale, vivevano una vita molto primitiva in cui si manifestavano, pur sotto la minaccia della natura e nella durezza dell'esistenza, le gioie dell'amore e della passione tramite danze e canti. Di questo ne sono prova l'esistenza di numerose canzoni d'amore contenute ad esempio nel *Man'yōshū*.³ Musicalmente parlando, assistiamo in questa fase a forme d'arte semplici, di natura folkloristica e probabilmente molto ripetitive nello stile. Laddove si assista a musicalità più complesse, è chiaro che si tratti di esecuzioni isolate provenienti dalla Cina o dalla Corea e non di musica nativa di per sé. Sono le prime produzioni letterarie del Giappone, quali il *Kojiki* e il *Nihon Shoki*, a darci un'idea più

¹ Daniele SESTILI (a cura di), *Musica giapponese, storia e teoria*, Musica Ragionata, 11, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 27.

² SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., pp. 29-30.

³ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 32.

precisa di quale fosse la funzione della musica nell'era primitiva. Il racconto più famoso in questo senso è quello della dea del sole Amaterasu che, profondamente offesa da suo fratello Susanoo, si ritira in una grotta lasciando il mondo avvolto dalle tenebre. Per attirare all'esterno la divinità, Ame no Uzume danzò gioiosamente di fronte agli altri dèi radunati all'ingresso della caverna. Dato che la musica e le risate scaturite da quell'esibizione incuriosirono Amaterasu a tal punto da spingerla ad uscire dal suo nascondiglio, è evidente come anche sin dal racconto mitologico l'accento si ponga sulla funzione salvifica, rituale e propiziatoria delle arti performative giapponesi.⁴

Il periodo Nara (553-794) è annoverato come il primo grande periodo nella storia del Giappone, e ha visto l'emergere delle iniziali difficoltà per il Paese di stabilire un governo nazionale, nonché il tentativo di imporre ai clan primitivi un ordine sociale e intellettuale di stampo cinese. In realtà, ogni ambito della vita quotidiana fu rimodellato sull'esempio proveniente dalla Cina, con alcuni risultati talvolta poco consoni al contesto giapponese: una lingua polisillabica forzata in un sistema monosillabico, la pianificazione di città troppo grandi per essere completamente popolate, o l'emanazione di editti nonostante l'assenza di potere per renderli effettivi. Inoltre, a fare da sfondo ideologico a questa situazione, vi era la completa accoglienza di dottrine buddiste e confuciane. La grande produzione letteraria di questo periodo è il *Man'yōshū*, ovvero un'antologia di poesie che si pensa siano state revisionate dall'aristocrazia sulla base di antiche canzoni folkloristiche.⁵

Nel racconto storico *Shoku Nihongi*, invece, si racconta di musiche e rituali eseguiti durante le cerimonie inaugurali di molti templi e santuari. Si dice ad esempio che per la fondazione del Tōdaiji parteciparono centinaia di musicisti e danzatori. La musica, dunque, divenne presto un mezzo ausiliario nelle fasi iniziali di sviluppo architettonico e artistico del Giappone.⁶ La costruzione di un'identità nazionale per il Giappone è passata anche attraverso l'accrescersi di una cultura musicale che dopo la sua fase primitiva ha continuamente introdotto elementi dal continente asiatico, progredendo così verso una forma d'arte propria di una società aristocratica.⁷ Nel periodo Nara, infatti, la musica di corte era interamente di origine cinese, coreana o indiana, e veniva eseguita da musicisti stranieri nella sua forma più originaria. Sebbene le antologie poetiche ci indichino che la musica folkloristica continuasse a svilupparsi a un ritmo serrato, le testimonianze storiche ci prospettano una musica prettamente strumentale e spesso legata alla danza. Al contempo, però, le musicalità delle cerimonie buddiste divennero

⁴ William P. MALM, *Japanese music and musical instruments*, Rutland (Vermont), Tuttle, 1968, pp. 24-25.

⁵ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 26.

⁶ *Ibidem*.

⁷ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 33.

sempre più conosciute in Giappone e arrivarono ad influenzare anche lo stile canoro nativo, nonostante sia lecito pensare che l'influenza sia stata reciproca. In breve, la principale caratteristica della musica del periodo Nara risiede nella sua forte ibridazione importata dai popoli provenienti dal continente, sia nella sua natura secolare, che in quella religiosa.⁸

Durante il periodo Heian (794-1185) assistiamo a segnali di una prima modifica e assimilazione delle influenze provenienti dalla Cina. Sul fronte militare le truppe batteggiano contro le tribù Ainu, nel nord del Paese, mentre l'ambiente di corte si occupava sempre più maggiormente di problemi sulle cerimonie e l'etichetta di palazzo. I militanti sulle frontiere riponevano poca attenzione ai numerosi editti dell'imperatore, ma i nobiluomini, ormai spogliati del loro potere politico, si ritrovarono immersi in una delle società più raffinate della storia. Le donne, in questo contesto, cominciarono a fare uso della trascrizione fonetica della lingua giapponese e produssero numerose opere letterarie, dal carattere gotico e sentimentale. Al di sotto di questa superficie di delicata seta scorreva un fiume impetuoso di intrighi e desideri repressi.⁹ La produzione letteraria più importante di questo periodo è sicuramente il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu, che ci presenta ricche ambientazioni di corte ricolme di scene musicali. In questo racconto prettamente sentimentale, la musica e la poesia sembrano formare il vero e proprio tessuto narrativo dentro cui si intersecano tutti i personaggi, al punto che ogni protagonista "elevato" e raffinato della storia sa suonare almeno uno o due strumenti.¹⁰ La musica del periodo Heian era ancora legata a una serie di importazioni dalla Cina, dalle forme stilistiche agli strumenti, ma i musicisti veri e propri erano sempre più spesso giapponesi, e grazie alla passione degli uomini di corte per le arti performative, queste cominciarono a sviluppare caratteristiche sempre più originali.¹¹ Per quanto si possa pensare che si stia parlando di musica principalmente strumentale, non dobbiamo dimenticare che a un certo punto del componimento è sempre presente una poesia cantata o recitata. Questo mondo fatto di suoni e performance è sempre rimasto molto legato alla dimensione letteraria, tanto da orientare la propria evoluzione principale sulla base della parola scritta. Un esempio di ciò si ritrova nel *gagaku*, la musica di corte di cui si approfondirà meglio più avanti, dove il corpus principale è prettamente strumentale, ma non è rara la presenza di un coro. Laddove questo coro venga a mancare, vi è sempre una scena di danza dove la musica viene collegata a qualche sorta di narrazione storica o mitologica. Dunque, ci troviamo di fronte a un vero e proprio blocco sonoro

⁸ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 28.

⁹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 29.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 30.

che non si muove di per sé, ma permette al resto dell'esecuzione di muoversi attraverso esso, riuscendo così a mantenere intatta una tradizione che persiste ancora al giorno d'oggi.¹²

Il periodo Kamakura (1185 – 1333) segna la quasi totale scomparsa delle caratteristiche internazionali della musica giapponese, e si assiste al lento declino della musica di corte in favore di arti performative più teatrali che intrattenevo sia gli elementi della nobiltà che dell'esercito. Si tratta di anni in cui il Buddismo prende sempre più piede sul territorio nipponico, specialmente tra la gente comune, e questo ci permette di credere che i canti sacri di questo movimento religioso iniziarono a diffondersi rapidamente esercitando una maggiore influenza sulla musica secolare del Giappone.¹³ Ci troviamo di fronte a una particolare forma d'arte composta di elementi al contempo sacri e secolari, molto similmente a quanto avvenne in Europa con la musica gotica. Più in generale, la musica del periodo Kamakura è incentrata maggiormente sull'enfasi che si dà alla voce e alle sonorità drammatiche, e questo segnerà un passaggio sempre più graduale nel periodo successivo che vedrà la nascita di generi musicali puramente nativi del Giappone.¹⁴

Il potere imperiale si stava ormai indebolendo e il mondo dell'arte iniziava a riflettere il passaggio a una società sempre più feudale. Questo fu il caso del periodo Muromachi (1333 – 1615), caratterizzato dallo smembramento di grossi centri di potere in altre unità più piccole e locali.¹⁵ Dal punto di vista musicale la caratteristica più predominante di questo periodo è la sempre più crescente presenza delle arti teatrali. Le esibizioni pubbliche e private acquistarono popolarità e prepararono le basi per lo sviluppo del teatro Nō, da cui tra l'altro arriva la maggior parte del flusso artistico e musicale del periodo.¹⁶ In questo clima iniziano a manifestarsi anche le prime tracce di musica folkloristica, specialmente perché sappiamo che influenzò le esibizioni al palazzo dello *shōgun* di Kyōto, e vengono registrate anche piccole canzonette narrative. I cantastorie itineranti intessevano i propri racconti agli angoli delle strade, spesso accompagnati dal solo battere di mani del pubblico, senza sapere che inconsciamente stavano spianando la strada per una delle forme musicali più fortunate del Giappone, il *jōruri*.¹⁷ Sebbene questo elaborato tratterà specificatamente alcuni strumenti tradizionali del Giappone in seguito, è interessante puntualizzare sin da ora come il periodo Muromachi si distingua anche per l'incredibile miglioramento nella realizzazione di nuovi strumenti: assistiamo infatti alla nascita

¹² *Ibidem*.

¹³ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 31.

¹⁴ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 32.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 33.

¹⁷ *Ibidem*.

di un prototipo di *shamisen*, così come del *koto* negli ambienti di corte e all'evoluzione di un primordiale flauto in bambù nell'attuale *shakuhachi*.¹⁸

1.1.2 Musica di corte (*gagaku*)

L'estate del 749 segna il completamento della grande statua del Buddha presso il Tōdaiji a Nara. In questa occasione l'imperatore e tutta la corte si mobilitarono per celebrare l'evento porgendo al cospetto del tempio numerosi discorsi e inni di preghiera eseguiti da numerosi cori di monaci e preti, il tutto accompagnato da centinaia di membri della compagnia di ballerini e musicisti di corte che realizzarono spettacoli dedicati sia alle divinità celesti che all'imperatore.¹⁹ Questo tipo di esecuzioni non erano altro che il *gagaku*, la musica di corte del Giappone. Questo termine propriamente identifica la musica elegante, corretta e raffinata, e si tratta della più antica forma d'arte orchestrale della storia. Nonostante le innumerevoli vicissitudini che videro protagonista la corte imperiale del Giappone, il fulcro centrale della tradizione del *gagaku* è riuscito a sopravvivere fino ai giorni nostri. Il risultato di questo corso degli eventi è che ad oggi uno spettatore può riuscire ad ascoltare una forma musicale vecchia di centinaia di anni in uno stile che è davvero simile a quello originario.²⁰ Furono tre grandi tradizioni provenienti dal continente asiatico a concorrere alla formazione del *gagaku* come lo conosciamo oggi: quella coreana, quella cinese e quella indiana.

La musica coreana sembra essere stata la prima importata nell'arcipelago giapponese e arrivò sotto il nome dei regni da cui proveniva (Shilla, Paekche e Koguryō).²¹ La più antica fonte riguardo questo contatto con la Corea la ritroviamo nel *Nihonshoki*, nel quale si racconta che il re di Shilla inviò sessanta musicisti sul suolo giapponese per partecipare alla cerimonia funebre del sovrano. Si salta poi ad un passo dove si riferisce dell'arrivo in Giappone di quattro musicisti di Paekche che si alternavano con quelli già in servizio. Infine, viene chiaramente menzionato il *sankokugaku*, ovvero le musiche e le danze dei "Tre regni" coreani, eseguito durante il regno di Tenmu (684).²² Tuttavia, la musica a cui si fa riferimento in questo contesto non è necessariamente da intendersi come puramente coreana, poiché comunque le corti coreane erano a loro volta sotto la costante influenza della Cina.²³

¹⁸ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 34.

¹⁹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 77.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 33.

²³ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 78.

Per quanto riguarda le importazioni provenienti dall'India, alcune fonti accertate indicano l'avvento in Giappone di un prete indo-cinese nel 736 che introdusse la musica e le danze del proprio paese natio. Otto di queste testimonianze artistiche sono sopravvissute fino ad oggi nel repertorio della musica di corte. Si trattava di danze particolarmente distintive per l'utilizzo di maschere grottesche, molto lontane dal gusto autoctono giapponese, con cui si mettevano in scena dei rituali di esorcismo o altre *performance* di carattere religioso.²⁴

La maggior parte degli elementi costituenti il *gagaku*, però, arrivò indubbiamente dalla Cina. Durante il periodo Nara e il primo periodo Heian, elementi della musica cinese entrarono in contatto con la realtà giapponese grazie a musicisti e studenti di ritorno da alcuni viaggi personali nel continente. Questo tipo di musica aveva principalmente carattere ricreativo più che cerimoniale, dato che la dimensione del banchetto e del festeggiamento era sicuramente più vicina agli studiosi che partivano alla volta delle grandi università cinesi, al contrario della rigida formalità dell'ambiente di corte.²⁵ Sappiamo poi che il principe Shōtoku incentivò l'introduzione della tradizione continentale per favorire il Buddismo, importando dunque tutti i tipi di musica e danza straniera. Tra queste fece insegnare soprattutto il *gigaku*, originario dell'antica regione di Wu, nella Cina centrale, anche grazie all'importazione di tutta l'attrezzatura necessaria da parte del monaco Chisō. Si tratta di una forma coreica in cui si metteva in scena una pantomima comico-imitativa indossando maschere e svolgendo una processione.²⁶ A seguito di tutte queste importazioni, grazie al codice Taihō (701) fu costituito il "Dipartimento per il *gagaku*" (*gagakuryō*), che aveva il compito di regolare lo sviluppo e la diffusione di questa realtà musicale di corte.²⁷

All'inizio del nono secolo il *gagaku* aveva ormai incorporato un insieme di tradizioni musicali diverse, ognuna col proprio stile e assetto di strumenti. Per il *gagakuryō*, il *wagaku*, la musica composta da musicisti giapponesi, non era ritenuta degna di essere eseguita, e fu dunque relegata a un'ala del palazzo separata e reclusa (il *outadokoro*).²⁸ Una tale vastità di musiche rendevano difficile la formazione di specialisti raffinati e preparati, e rappresentavano una sfida non indifferente per gli ufficiali di corte. La necessità di una riforma divenne presto inevitabile, e l'ormai imperatore in ritiro Saga spese la maggior parte degli anni tra l'833 e l'859 a tentare di mettere ordine a questa situazione assai caotica.²⁹ Una consistente riduzione degli strumenti impiegati e la riorganizzazione del repertorio in due grandi categorie portarono all'istituzione

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., pp. 34-35.

²⁷ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 39.

²⁸ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 89.

²⁹ *Ibidem*.

definitiva dell'orchestra del *gagaku* proprio in quegli anni. Si vennero a creare due “lati” distinti: a sinistra il *tōgaku*, ovvero la musica nata dall'unione delle tradizioni indiane e cinesi, mentre a destra il *komagaku*, che costituiva l'insieme dei diversi stili musicali della tradizione coreana. Nel fiore degli anni del periodo Heian il *gagaku* era ormai diventato un elemento estremamente popolare a corte, rappresentando non solo una necessità durante qualsiasi tipo di cerimonia, ma anche una piacevole pratica eseguita dai nobili stessi.³⁰

Dalla fine del periodo Heian, tuttavia, il potere della casata imperiale e della nobiltà, da sempre sostenitori del *gagaku*, cominciarono a perdere lo splendore di un tempo a causa delle costanti pressioni della classe guerriera. Cominciò, di conseguenza, anche il declino del *gagaku*, che subì il colpo peggiore a seguito della guerra Ōnin, nel tardo Muromachi. Nel declino della corte imperiale i musicisti persero anche il loro “ufficio per la musica” e abbandonarono la capitale. Fortunatamente, però, il *gagaku* si era diffuso localmente nei santuari scintoisti e nei templi buddhisti, e fu grande il loro contributo alla rinascita di questa tradizione di corte nella Kyōto del periodo Edo.³¹

1.1.3 Musica del Medioevo

Sebbene la cronologia della storia giapponese segni l'inizio del medioevo già dalla fondazione del governo dello *shōgun* di Kamakura, dal punto di vista delle arti performative è preferibile ragionare con un lieve spostamento nel tempo.³² In questa sezione del capitolo ci occuperemo di analizzare i mutamenti della musica giapponese – e più in generale delle arti performative – durante i secoli che vanno dal diciassettesimo al diciannovesimo circa.

Il periodo Edo, o Tokugawa (1615-1868), rappresenta un momento della storia giapponese in cui si cerca di mantenere in qualche modo lo *status quo* del Paese. La corte fu ridotta a un'entità dedita a una vita di cerimonie, i signori feudali furono trasferiti in modo da neutralizzare il loro potere e prevenire ogni sorta di cospirazione, e la classe militare era sempre più diligente nel seguire gli ordini dello *shōgun*. Il potere religioso era stato completamente distrutto sia grazie allo smembramento di diverse sette buddhiste, sia reprimendo violentemente ogni movimento cristiano. Tutto questo portò il Giappone a una totale chiusura nei confronti delle influenze esterne, specialmente europee, per più di due secoli.³³ Nonostante il clima di isolamento completo, all'interno delle realtà giapponesi comincia a formarsi una forma d'arte

³⁰ *Ibidem*.

³¹ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., pp. 47-48.

³² SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 53.

³³ MALM, *Japanese music ...*, cit., p. 34.

prettamente borghese. Come già notato in precedenza, l'interesse verso le arti teatrali comincia a crescere sempre di più, e questo porta i cosiddetti "quartieri del piacere" di alcune città come Tōkyō, Ōsaka e Kyōto a divenire il vero fulcro della vita giapponese. In questi luoghi dove le differenze tra classi sociali perdevano di significato si venne a formare l'idea di *ukiyo*, ovvero un "mondo fluttuante" la società giapponese poteva sognare di spogliarsi delle proprie rigidità.³⁴

Musicalmente parlando, il periodo Edo vide specialmente lo sviluppo della musica per *shamisen*, nonché il fiorire del *koto*, dello *shakuhachi*, e un rapido incremento della musica per il teatro. Mentre le opere di Chikamatsu venivano decantate dai cantanti *jōruri*, gli antichi drammi del *nō* trovarono rifugio nelle tradizioni di alcuni ufficiali conservatori, e riacquistarono interesse soprattutto nelle classi medio-alte che ambivano a una sensazione di raffinatezza nella vita. Il teatro kabuki, invece, trovò fortuna tra il popolo e mantenne il proprio fascino grazie a opere avvincenti e costumi brillanti. I musicisti di corte, contemporaneamente, si esibivano al ritmo delle cerimonie imperiali, ormai divenute l'unica ragione d'essere dell'ambiente di corte. Il lento scorrere della musica folkloristica si ramificò in diversi stili regionali, ma rimase abbastanza indisturbata, soprattutto perché venne completamente ignorata.³⁵ Pertanto, possiamo affermare che durante questi anni si assista alla manifestazione di qualsiasi tipo di musica conosciuta in Giappone fino ad allora.³⁶

1.1.4 Musica dell'età premoderna

Comunemente viene definita "premoderna" l'epoca che va dal periodo Azuchi-Momoyama fino al tardo periodo Edo. Tuttavia, come già accaduto precedentemente, nel caso della storiografia della musica giapponese faremo riferimento agli anni che vanno dal 1868 al 1925, ovvero i periodi Meiji e Taishō.³⁷

Il modo migliore per descrivere la situazione sociale, politica e culturale del Giappone verso la fine del diciannovesimo secolo sarebbe quello di usare la metafora di una grande diga che si rompe lasciando scorrere il flusso dell'acqua che prima conteneva. Le influenze provenienti dall'Occidente, di cui approfondiremo meglio in un paragrafo successivo, inondarono il Paese e in questa corrente di nuove idee i margini della tradizione si fecero sempre più sfocati e irriconoscibili.³⁸ È significativo notare come il primo accenno di musica

³⁴ MALM, *Japanese music ...*, cit., p. 35.

³⁵ MALM, *Japanese music ...*, cit., p. 36.

³⁶ MALM, *Japanese music ...*, cit., p. 35.

³⁷ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., p. 73.

³⁸ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 36.

occidentale fu di carattere militaresco, e tutti coloro che tentarono di resistere a questa nuova influenza vennero definiti all'antica e velocemente dimenticati.³⁹ Pertanto siamo di fronte a un corso degli eventi che vide le arti tradizionali in una posizione di difesa, all'interno di una battaglia che però sembrava persa in partenza.

Come già accennato, all'inizio del ventesimo secolo la continua crescita del nazionalismo militare ebbe effetti non poco drastici sulla dimensione della musica tradizionale. Lo *shamisen* e il *koto* servirono perfettamente il clima sciovinista del periodo, e la musica di corte fu aperta al pubblico per la prima volta nella storia nelle fattezze di un elemento propagandistico della cultura giapponese.⁴⁰ Sappiamo che durante il periodo Heian il Giappone attrasse a sé molte influenze della Cina del diciottesimo secolo, in termini di letteratura, di forma di governo, di religione e naturalmente di musica. L'unica traccia di questa influenza ad oggi rimane nella musica *tōgaku* dell'orchestra di corte. Il motivo dietro a questo drastico cambiamento si ritrova nella tendenza sempre maggiore del Giappone di iniziare a modificare le influenze esterne con qualità sempre più personali e distintamente "giapponesi".⁴¹

Si potrebbe pensare che dietro a tutto questo vi fu naturalmente l'operazione di restaurazione dell'epoca Meiji nel 1868. Tuttavia, sebbene non sia da escludere che il Giappone abbia sviluppato la tendenza a piegare le influenze provenienti dall'esterno alle proprie inclinazioni native, bisogna anche tenere conto di un altro fattore determinante. Tutto ciò che fu importato dalla Cina arrivò in un periodo in cui il Giappone era ancora fortemente sottosviluppato, mentre i modi e le influenze occidentali si imposero su una cultura già ampiamente sviluppata, con secoli di mutamenti storici sulle spalle. La prima reazione fu naturalmente di soggiogare tali influenze alle arti native e tradizionali, ma al giorno d'oggi entrambi gli stili sembrano crescere e svilupparsi assieme nella forma e nella sostanza.⁴²

1.2 MUSICA RELIGIOSA

1.2.1 La musica shintoista

La "via degli dèi", lo Shintō, è la forma di espressione religiosa indigena del Giappone. Come molte professioni di fede ha attraversato fasi più fortunate alternate ad altre di difficoltà, ma non è stato mai eclissato completamente, e mai lo sarà, nella terra del Sol Levante.⁴³ Nel

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 37.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 41.

corso della storia, e più precisamente durante gli anni Trenta, lo Shintō divenne un importante strumento per espandere le ideologie nazionaliste del Paese, ma sarebbe errato ricondurre a questa deriva le motivazioni che hanno portato questa religione a essere una parte integrante della vita dei giapponesi. Infatti, la sua natura antica e una certa convenienza nella vita di tutti i giorni hanno contribuito alla sua fortuna. A questo si aggiunse la totale tolleranza da parte della realtà religiosa buddhista, che fu abbastanza saggia da riconoscerne l'utilità e permettendo ai propri funzionari di officiare anche in cerimonie shintoiste. Certamente, chiunque si approcci a uno studio approfondito dello Shintoismo non può fare a meno di scontrarsi con la realtà del fatto che si tratta di una religione profondamente intrecciata con il Buddhismo.⁴⁴

Dal punto di vista musicale questa situazione diventa ancora più chiara. La maggior parte dell'occorrenza della musica religiosa in Giappone si ritrova nei festival folkloristici, ma non è sempre possibile distinguere chiaramente gli elementi shintoisti da quelli buddhisti. Talvolta, infatti, la stessa *performance* religiosa può essere utilizzata per entrambe le religioni semplicemente cambiandone il testo recitato. A differenza dei percorsi storici che la musica, nella sua generalità, ha vissuto in Giappone, nel caso delle arti performative legate alla religione ogni distinzione o categorizzazione è puramente artificiosa.⁴⁵ Pertanto, tenendo questo concetto bene a mente, si procederà ad analizzare alcuni stili musicali dello Shintō funzionali alla nostra ricerca.

1.2.2 Kagura

Riguardo l'etimologia del termine *kagura* gli studi si sprecano in diverse interpretazioni, ma generalmente si tratta di una parola che va a identificare, nell'uso comune, una varietà di spettacoli collegati al *matsuri* annuale di un santuario shintoista.⁴⁶ Gli specialisti, tuttavia, definiscono come *kagura* ogni azione rituale costituita da un'invocazione della divinità e da uno spettacolo volto a rinvigorire l'energia dei partecipanti. La parola è scritta con due ideogrammi che insieme possono essere interpretati come “musica (*gaku*) per gli dèi”, dove con *gaku* ci si riferisce in generale a tutte le espressioni performative rituali. Nell specifico, *kagura* sarebbe il risultato di una contrazione tra *kamu* e *kura*, ovvero “residenza (*kura*) degli dèi (*kamu*)”.⁴⁷ In entrambe le interpretazioni, comunque, la presenza della divinità è affermata.⁴⁸

⁴⁴ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 42.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Daniele SESTILI, *La voce degli dèi. Musica e religione nel rito giapponese del kagura*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2000, p. 27.

⁴⁷ Secondo la teoria più accreditata e sostenuta da Origuchi Shinobu (1887-1953).

⁴⁸ SESTILI, *La voce degli dèi...*, cit., p. 28.

Solitamente il complesso performativo del *kagura*, data la sua storia lunga e attestata sin dal *Man'yōshū*, viene suddiviso in due categorie: i *mikagura*, ovvero le forme d'arte impiegate nelle funzioni religiose di corte, e i *sato kagura*, ovvero la musica dei festival popolari e di natura folkloristica. L'origine di questo tipo di esecuzioni è da ricercare nell'episodio della danza di Ame no Uzume⁴⁹, considerata l'inizio di tutto ciò che coinvolga musica e danze in Giappone. Le canzoni eseguite durante i *kagura* si distinguono principalmente in due tipi: *torimono*, impiegate per omaggiare⁵⁰ la divinità e chiedere il suo aiuto, e *saibari*, di natura più distesa e finalizzate a intrattenere le divinità.

La danza religiosa più famosa è probabilmente quella di “Azuma Asobi”, che sopravvivere ancora al giorno d'oggi nel repertorio di corte. La sua esatta origine non è ben chiara, ma ne abbiamo testimonianza già dal 763. Dal punto di vista musicale è importante analizzarla per via degli strumenti impiegati, peraltro citati in fonti antichissime.⁵¹ Il primo di questi è il *wagon* – noto anche come *Yamatogoto* –, ovvero una cetra a sei corde. È ritenuto uno dei pochi strumenti completamente indigeni del Giappone, e la sua particolarità risiede nella struttura melodica e nella modalità di accordamento. L'arpa o il più moderno *koto* giapponese vengono solitamente accordati in modo tale che il pizzicare delle dita sulle corde provochi una scala e quindi una melodia lineare e semplice da eseguire. Nel caso del *wagon*, però, le corde si comportano molto similmente a quelle di una chitarra, pertanto le note eseguite dalle corde vuote sono leggermente distanti tra loro nel pentagramma. Dunque, questo strumento, all'interno dell'esecuzione, non avrà un ruolo predominante e difficilmente assolverà a funzioni melodiche o armoniche, servendo piuttosto a dividere la canzone in sezioni e ad accompagnare ritmicamente.⁵²

Il secondo strumento di cui tratteremo è lo *shinobue*, un flauto in bambù che tendenzialmente presenta sei fori. Si tratta sicuramente dello strumento a fiato più impiegato nel *kagura* contemporaneo, e possediamo attestazioni che risalgono al XVII secolo. L'intonazione dello *shinobue* non avviene tramite un diapason, bensì varia grandemente in base al modello, poiché andrà ad accompagnare la voce all'interno dell'esecuzione. Nei contesti più folkloristici non è raro imbattersi in uno *shinobue* a sette fori, anche se l'esecutore ne tiene sempre chiuso uno, come avviene in alcuni casi nello *yamabushi kagura*, dove il foro più vicino all'imboccatura viene chiuso con una pallina di carta di riso che ne andrà a modificare il

⁴⁹ Si veda p. 6.

⁵⁰ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 42.

⁵¹ MALM, *Japanese music...*, cit., pp. 42-43.

⁵² MALM, *Japanese music...*, cit., pp. 44-45.

timbro.⁵³ Questo flauto si accompagna a un terzo strumento a fiato che presenta sei fori, lo *hichiriki*. Insieme al *wagon* e allo *shinobue*, esso va a completare quello che viene definito il trio melodico del *kagura*. Le melodie di cui siamo in possesso oggi si presentano in varie forme e provengono da diverse fonti, ma primariamente possiamo ascoltare le antiche canzoni del *gagaku*, l'orchestra di corte.⁵⁴

In aggiunta a quelli appena analizzati, è possibile rilevare anche altri strumenti impiegati nella musica del *kagura*, alcuni più specifici di altri a seconda del contesto in cui appaiono. In tempi più antichi era solitamente presente un coro che oltre a cantare suonava anche uno strumento a percussione chiamato *shakubyōshi*. Si tratta di due bacchette in legno che emettono un suono lieve, simile a quello delle nacchere occidentali, e può essere impiegato ancora oggi nelle esibizioni di corte, specialmente quelle che presentano la sezione del coro. Nel caso delle danze *shintō* note come *mikomai*, invece, ritroviamo l'utilizzo delle campanelle *suzu*, impiegate specialmente dalle sacerdotesse di Kyōto, Nara e del santuario di Ise.⁵⁵

1.3 MUSICA E TEATRO

Proseguendo nell'analisi dei contesti di sviluppo della musica giapponese, ci addentriamo ora in una breve sezione che descrive i percorsi musicali all'interno delle arti performative inerenti al teatro. La tradizione teatrale del Giappone è longeva e ricca di particolarità, pertanto in questo elaborato si è scelto di presentare principalmente il teatro Nō e il teatro Kabuki, anche in vista di una loro funzionalità nelle analisi protagoniste dei capitoli successivi.⁵⁶

1.3.1 Il teatro Nō

Nel 1375 Kan'ami Kiyotsugu, attore di una compagnia di *sarugaku* di Yamato, esegue assieme al figlio dodicenne per la prima volta in presenza dello shōgun Ashikaga Yoshimitsu uno spettacolo di teatro Nō al tempio Imagumano di Kyōto, la capitale. Lo shogun rimane profondamente colpito dalla maestria dell'artista e dalla grazia di suo figlio, decidendo per questo di accoglierli sotto la propria protezione. Questo scorrere degli eventi ha permesso che

⁵³ SESTILI, *La voce degli dèi...*, cit., p. 49.

⁵⁴ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 45.

⁵⁵ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 46.

⁵⁶ Per approfondire si consultino Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, e Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.

le molteplici esperienze del *sarugaku* fiorissero in una forma più compiuta che oggi è chiamata teatro Nō.⁵⁷ Con questa forma teatrale si va a definire uno studio di letteratura, teatro, estetica e musica nel quale nessuna parte è più importante delle altre, bensì dove tutto confluisce nella realizzazione di un'unica, grande *performance*.⁵⁸ La storia di questo teatro risale a un'identica matrice, quella del già citato *sarugaku*, che a sua volta deriva dal *sangaku* (in cinese *sanyue*), entrato in Giappone dal continente in epoca Nara.⁵⁹ Più precisamente, si pensa che il primo abbia avuto origine in qualità di recita dal carattere rituale nei pressi di un santuario, e che si sia poi evoluto in una forma teatrale più comica e popolare. Dato il grande accrescersi della sua fama, nel *sarugaku* furono implementati spettacoli di acrobazia a opera di atleti Cinesi, evolvendoli proprio dalla tradizione giunta tramite il *sangaku*. Oltre a queste due dimensioni, a concorrere alla formazione del Nō vi è anche il *dengaku*, che trova origine nelle danze popolari nei pressi delle piantagioni di riso e che fu successivamente introdotto negli ambienti di corte come forma d'intrattenimento più distesa rispetto alle coreografie cerimoniali.⁶⁰

All'intero di un dramma del teatro Nō l'azione scenica si dispiega nell'interazione tra due attori principali, lo *shite* e il *waki*, talvolta accompagnati da personaggi che li duplicano, lo *tsure* e il *wakitsure*. Essa poi si costruisce in un'intensa dialettica con un coro (*jiutai*, formato da un numero pari di 4, 6 o 8 componenti) e con un complesso musicale (*hayashi*) costituito da un flauto traverso in legno di bambù a sette fori (*fue*), due percussioni a forma di clessidra (la piccola – *kotsuzumi* – e la grande – *ōtsuzumi*) battute a mani nude, e infine un tamburo – *taiko* – percosso con due bacchette e che interviene solo in momenti specifici di alcuni brani del repertorio, come la manifestazione di un personaggio di natura non (più) umana. Tutti questi componenti trovano spazio sul palcoscenico e concorrono pariteticamente all'esecuzione dello spettacolo.

Dal punto di vista musicale la parte vocale è distribuita tra *waki* e *shite*, ma mentre il primo si esibisce per lo più in passaggi di dialoghi puri – recitazione e narrazione –, il secondo invece si produce anche in momenti di canto disteso, in complesse melodie, e ovviamente anche nella danza. Il ritmo e la velocità sono distinti in due modi: uno irregolare, in cui il canto e le percussioni non presentano ritmi uniformi, e uno più regolare dove la scansione delle sillabe avviene secondo diverse modalità. La partitura strumentale del nō si può distinguere in *utaigoto* – ovvero la musica che si accompagna al canto-recitazione – e in *hayashigoto* – quella puramente strumentale. Quest'ultima si declina in varie forme a seconda del momento in cui

⁵⁷ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 57.

⁵⁸ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 105.

⁵⁹ RUPERTI, *Scenari...*, cit., p. 25.

⁶⁰ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 106.

viene presentata: passaggi di entrata e uscita di scena degli attori; momenti coreutici di danza (*maigoto*); momenti di azioni complesse (*hatarakigoto*); frangenti di interludio per cambio di costume in scena (*monogi*), e molto altro.⁶¹ Il flauto è l'unico strumento melodico, e il suo scopo è quello di valorizzare la ricchezza cangiante dei timbri e degli effetti acustici nel librarsi teso e mutevole dei suoni, talvolta verso toni altissimi e sovracuti. In tal modo il flauto, senza sintonizzarsi al canto degli attori, si accompagna alle percussioni in passaggi a ritmo regolare e congiunto, e talvolta risuona anche in sezioni dove procede a ritmo libero senza una scansione regolare concorde. Gli strumenti a pelle tesa costruiscono la propria musica sull'alternanza dei battiti – detti *tsubu* – sovente preceduti da urla che ne enfatizzano l'esecuzione. Mentre i battiti del *kotsuzumi* possono produrre almeno quattro tipi di suono o timbro, l'*ōtsuzumi* e il *taiko* emettono un suono secco, che sfuma soltanto da un battito forte a uno più debole, a seconda della durata in cui si tiene la mano posata sulla pelle tesa.⁶²

1.3.2 Il teatro Kabuki

Il Kabuki è un genere teatrale che, dalla fine del sedicesimo secolo a oggi, ha conosciuto una storia ricchissima e ha visto fiorire spettacoli e danze, opere e personaggi, forme espressive di straordinaria varietà su palcoscenici sempre più ricchi e complessi.⁶³ Si tratta della forma di teatro più florida del periodo Edo, e in quanto tale risulta l'erede naturale di tutti gli elementi che furono in essere negli anni precedenti.⁶⁴ Alcune delle più antiche raffigurazioni ci mostrano un teatro Kabuki che inizialmente faceva uso dello *hayashi* tipico del Nō, così come di un flauto e tre tipi di percussioni da accompagnamento. In effetti nei primi anni di sviluppo il Kabuki veniva rappresentato sul palcoscenico del teatro Nō e delle cerimonie kagura. Successivamente, in linea con lo sviluppo di questa nuova forma teatrale, furono aggiunti anche altri strumenti, come per esempio lo *ōdaiko*, un grande tamburo utilizzato soprattutto per segnalare l'inizio e la fine dello spettacolo. Col tempo fu aggiunto al corpo strumentale anche lo *shamisen*, nel periodo in cui le principali musiche per questo strumento erano *kouta* e *kumiuta*. Il teatro Kabuki, tuttavia, reputava queste musiche troppo brevi per realizzare delle danze, e questo portò presto allo sviluppo del *nagauta*, il fulcro musicale del teatro Kabuki contemporaneo.⁶⁵ Si

⁶¹ Bonaventura RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016, pp. 13-15.

⁶² RUPERTI, *Scenari...*, cit., p. 15.

⁶³ RUPERTI, *Storia del teatro...*, cit., p. 146.

⁶⁴ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 212.

⁶⁵ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 214.

tratta di una tipologia di musica che si appoggia molto sull'utilizzo dello *shamisen*, e di cui si approfondisce meglio nel paragrafo dedicato allo strumento in questione.

Se la musica del Nō si sviluppa principalmente per semplicità lineare e uniformità di struttura, il Kabuki invece presenta un'ampia pluralità di esperienze, spesso legate a fattori contingenti e alle sperimentazioni di attori e musicisti. Ad oggi si possono riconoscere tra filoni principali con tre gruppi strumentali e tre luoghi di collocazione sul palcoscenico differenti: la musica per *shamisen* di accompagnamento alla danza prodotta da esecutori allineati su una pedana in vista sul palcoscenico sul fondo o ai lati; la musica per *shamisen* originaria del teatro dei burattini, eseguita da un cantore e da un suonatore di *shamisen* disposti su un palco apposito alla destra del palcoscenico principale; e infine l'orchestra del *geza ongaku* posta in uno spazio nascosto da una grata alla sinistra del palcoscenico.⁶⁶

1.4 STRUMENTI MUSICALI

La presente sezione dell'elaborato si prefissa l'obiettivo di illustrare in maniera concisa e funzionale allo studio alcune caratteristiche di una selezione di strumenti protagonisti prevalentemente nel contesto della musica giapponese. Pur non trattandosi degli unici strumenti degni di approfondimento, la scelta è ricaduta su tre elementi presenti in modo maggiore nella selezione di brani di cui si affronta un'analisi nel capitolo 3.

1.4.1 *Shakuhachi*

Si tratta di un flauto dritto la cui versione moderna presenta cinque fori digitali, quattro anteriori e uno posteriore. Le teorie circa l'origine di questo strumento sono varie – alcune addirittura lo attribuiscono all'antico Egitto o all'India – ma è la sua variante cinese che presenta più connessioni con l'attuale *shakuhachi* giapponese.⁶⁷ Si pensa inoltre che il nome dello strumento provenga dalla sua variante più antica, usata nel *gagaku*, lunga 1 *shaku* e 8 *sun* (in giapponese *isshaku hachisun*, circa 54,5 cm). Questa variante scomparve nel periodo Heian e tuttora viene conservata nello Shōsōin. Esistono poi altre due versioni dello strumento: lo *hitoyogiri*, introdotto in Giappone durante il periodo Muromachi, ma le cui origini restano ancora poco chiare, utilizzato principalmente nel *kouta* o insieme al *koto* e allo *shamisen*; il *fuke shakuhachi*, la cui tradizione fu il risultato degli insegnamenti di un monaco zen recatosi in

⁶⁶ RUPERTI, *Storia del teatro...*, cit., p. 163.

⁶⁷ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 151.

Cina per studiare lo strumento e che ad oggi rappresenta il tipo di flauto giapponese più rappresentativo e notoriamente conosciuto.⁶⁸

I tipi di musica per *shakuhachi* sono divisi in tre categorie principali: *honkyoku*, i brani originali, *gaikyoku*, i pezzi stranieri, e *shinkyoku*, i brani nuovi. Nel primo gruppo si ritrovano le composizioni realizzate dai fondatori delle scuole e dai primi maestri. Ovviamente, i brani variano in base alle varie scuole, ma vi sono tre tipi di repertorio che sono considerati alla base di tutta la musica per *shakuhachi* (*Kyorei*, *Mukaji* e *Kokureibo*).⁶⁹ La categoria dei *gaikyoku* contiene tutta la musica che sia stata importata dalle esecuzioni dei concerti dove sono presenti anche il *koto* e lo *shamisen*. A metà del diciannovesimo secolo molti assoli per *shakuhachi* erano basati su famose composizioni per *shamisen*. Per quanto riguarda la sinergia col *koto*, invece, l'esempio più frequente si ritrova nel *jiuta*, evolutosi poi in un genere prettamente caratteristico del solo *koto*. I brani nuovi, *shinkyoku*, contengono invece tutti i brani per *shakuhachi* scritti sin dai primi periodi di vita dello strumento. La forma e lo stile di questi pezzi copre una vasta gamma, inclusi alcuni esperimenti in stile più occidentale. Ad oggi la musica per questo strumento sopravvive nelle mani di insegnanti professionisti e dei loro discepoli. Rimane anche una piccola parte di repertorio legato alla tradizione religiosa, ma il terreno fertile per lo sviluppo dello strumento è sempre stato di stampo secolare, pertanto la sua sopravvivenza sarà garantita finché esisteranno insegnanti preparati e studenti volenterosi di imparare attraverso le loro lezioni.⁷⁰

1.4.2 Koto

Sebbene la maggior parte della musica per *shakuhachi* sia originaria del periodo Edo, sono il *koto* e lo *shamisen* che più rappresentano lo sviluppo di questa era musicale. Se da una parte lo *shamisen* si lega alle tradizioni del teatro e all'eccitazione turbolenta dei quartieri del piacere, dall'altra il *koto* trova fortuna negli ambienti di corte e presto evolve in strumento di accompagnamento nelle case della nobiltà e della classe mercantile. Il *koto* moderno presenta tredici corde di seta e un corpo composto da due assi in legno di paulonia, uno dei quali reso cavo per creare la cassa di risonanza. Si dice che una delle caratteristiche distintive del *koto* giapponese sia l'uso che si fa dei ponticelli mobili. Talvolta questi sono realizzati in legno e avorio, ma non sono rare anche le varianti in plastica. Aggiustando la posizione di questi ponticelli, è possibile realizzare qualsiasi scala a tredici toni. Generalmente le corde vengono

⁶⁸ SESTILI, *Musica giapponese...*, cit., pp. 99-100.

⁶⁹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 161.

⁷⁰ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 163.

pizzicate applicando sulle dite dei plettri in avorio, detti *tsume*, che possono essere di forma squadrata così come ovale. Si tratta senza dubbio di uno strumento molto versatile e a seconda delle tecniche con cui viene suonato può raggiungere diverse estensioni.⁷¹

Ad oggi, la più importante funzione per questo strumento è quella di difendere idealmente lo stile di vita casalingo del Giappone. Lo si potrebbe facilmente paragonare al pianoforte della tradizione occidentale.⁷² A far parte della famiglia del *koto* sono il *wagon* e il *gakusō*. Il primo presenta sei corde, mentre il secondo fu realizzato più simile al modello cinese con dodici o tredici corde e dei ponticelli in avorio o legno. Per via dei tumulti e delle guerre caratteristiche del periodo Kamakura non siamo in grado di ascoltare in prima persona i pezzi originali scritti per *koto* in tempi più antichi, ma grazie ad alcune opere letterarie possiamo avere diverse impressioni sulla bellezza e il fascino del suo suono.⁷³ Solo nel *Genji monogatari*, infatti, sono presenti non meno di quindici occasioni in cui lo strumento rappresenta una parte fondamentale della storia, soprattutto quando viene suonato per consolarsi o quando diventa un *deus ex machina* della narrazione per far riavvicinare più personaggi.⁷⁴

Il termine generico che definisce la musica per *koto* è *sōkyoku*. Esistono due tipi di repertorio, quello cantato e quello puramente strumentale. Nel primo caso si parla di *kumiuta*, una serie di diversi poemi in cui ogni esecuzione è chiamata *dan*, che è anche il termine chiave attorno a cui gravita tutta la discussione sulla musica per *koto*. Il *dan* è letteralmente un “passo”, un gradino, e l’unione di più *dan* (e quindi di poemi) va a comporre la lunghezza del *kumiuta*. Nel secondo caso si parla invece di *shirabemono*, un termine ombrello per intendere qualsiasi pezzo strettamente strumentale. Questi brani vengono composti generalmente sulla falsariga dei pezzi per i flauti del teatro Nō, pertanto si tratta di un componimento principale a cui vengono aggiunti man mano degli elementi nuovi che si intervallano al tappeto musicale che fa da base. Il componimento per *koto* più importante è il *jiuta*: una forma ibrida che combina elementi sia del *kumiuta* che dello *shirabemono*. L’innovazione apportata consiste nell’uso del *tegoto*, ovvero degli interludi musicali posizionati tra le parti cantate del brano. Nella sua variante più semplice, uno *jiuta* consiste in canto iniziale (*maeuta*), interludio musicale (*tegoto*) e canto finale (*atouta*).⁷⁵

⁷¹ MALM, *Japanese music...*, cit., pp. 177-178.

⁷² MALM, *Japanese music...*, cit., p. 165.

⁷³ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 167.

⁷⁴ Sempre nel *Genji Monogatari*, il principe Genji dona un *koto* a una giovane donna e molto tempo dopo la riconosce dal modo in cui suona lo strumento, accordato in maniera particolare al momento della loro precedente separazione.

⁷⁵ MALM, *Japanese music...*, cit., pp. 180-181.

1.4.3 Shamisen

Di tutti gli strumenti tradizionali del Giappone, lo *shamisen* fornisce senza dubbio il più vasto catalogo di utilizzi. È al contempo la spina dorsale del teatro *kabuki*, un ingrediente vitale nelle occasioni di festa, un elemento di grazia ed eleganza nel contesto familiare, e il veicolo per moltissime musiche folkloristiche. Il repertorio musicale dello *shamisen* è una delle grandi eredità culturali del periodo Edo, nonostante il suo suono tagliente e leggermente malinconico pervada ancora l'atmosfera della vita giapponese contemporanea.⁷⁶ Lo strumento propriamente rientra nella famiglia dei liuti, eppure la sua forma e la tecnica per suonarlo ricordano molto una chitarra nostrana, dalle dimensioni ridotte e con sole tre corde. La cassa dello *shamisen* è realizzata con quattro pezzi di legno, ricoperti completamente da pelle di gatto o, nei modelli meno preziosi, da pelle di cane. Il lungo manico è composto da tre pezzi di legno e può essere rimosso per facilitare il trasporto dello strumento. Le corde sono realizzate in seta, ma al giorno d'oggi sono più frequenti le varianti in nylon. Il ponticello che sorregge le corde è realizzato in avorio, ma in alcuni modelli anche in legno o perfino in plastica.⁷⁷

L'aspetto più interessante dello *shamisen* è la sua intonazione. Può essere accordato in maniera variabile e a seconda del pezzo da eseguire, e oltre al suono dolceamaro prodotto dalle sole corde, si può ottenere un effetto sonoro tipico di un tamburo colpendo anche la cassa di risonanza dopo aver pizzicato col plettro. Il riverbero, detto *sawari*, ha origine grazie al foro nella cassa di risonanza e a un ponticello extra in metallo situato in cima al collo.⁷⁸ Dato che lo *shamisen* viene utilizzato principalmente per la musica cantata, non esiste una tonalità precisa in cui venga accordato. Pertanto, bisogna ricordare che l'accordatura dello strumento è soggettiva al brano che ci si appresta a suonare. Esistono tre intonazioni principali per lo *shamisen*: *hon'chōshi*, usata soprattutto per composizioni solenni, *ni agari*, per brani più allegri, e *san sagari*, per rendere delle atmosfere malinconiche o serene.⁷⁹

I primi suonatori dello strumento furono i cantastorie provenienti delle scuole di *biwa* nei distretti di Osaka e Kyōto, e per questo motivo le prime testimonianze di musiche per *shamisen* sono di natura prettamente narrativa. Vi sono tracce di un suo utilizzo come accompagnamento per canzoni folkloristiche, ma il contesto di utilizzo più incisivo fu sicuramente quello del *jōruri*. Si tratta di un termine che in breve tempo andò a indicare una dozzina di differenti tipi di narrativa musicale che trattavano le tematiche più disparate, dai

⁷⁶ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 184.

⁷⁷ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 186.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 187.

tempi antichi fino a quelli più moderni. Questo tipo di composizioni incentrate soprattutto sulla storia narrata vengono chiamate *katarimono*, e si differenziano fortemente dagli *utaimono*, dove i brani si concentrano invece sulla melodia.⁸⁰ Come si è riferito precedentemente, il vero terreno fertile per lo sviluppo della musica per *shamisen* fu il *nagauta*, che si sviluppò contestualmente al teatro Kabuki. Ciò che rende questo tipo di musiche così uniche è il fatto che nella loro essenza si ritrovino diverse influenze provenienti da melodie andate perdute nel tempo, come testimoniano grandemente le sezioni chiamate *ōzatsuma*, basate sull'antica musica di *ōzatsuma-bushi*. Oltre a questo, però, la particolarità del *nagauta* risiede anche nell'unione dello *hayashi* del teatro Nō all'utilizzo delle voci e dello *shamisen*, venendo così a creare un vero e proprio complesso orchestrale dove strumenti a fiato, liuti e percussioni sono tutti degnamente rappresentati, a differenza di molti altri generi della musica giapponese.⁸¹ In questo senso il *nagauta* rappresenta la forma di musica per *shamisen* più indipendente di tutte, poiché non solo sviluppa gli interludi musicali fino alla loro massima espressione, ma la fattura dei brani è anche arricchita dall'utilizzo delle percussioni e dei flauti.⁸²

⁸⁰ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 188.

⁸¹ MALM, *Japanese music...*, cit., p. 206.

⁸² MALM, *Japanese music...*, cit., p. 211.

CAPITOLO 2

SHIKATA AKIKO E LE SUE OPERE

2.1 PROFILO DELL'AUTRICE

Riuscire a redigere una biografia di Shikata Akiko 志方あきこ (1989?) non è un'impresa facile, dato il suo profilo riservato e poco incline a condividere informazioni personali¹. Ci troviamo di fronte a una personalità molto schiva, la cui storia è avvolta nel mistero e che condivide di sé soltanto la musica che produce. Nonostante queste insuperabili difficoltà, proveremo a tracciare un percorso storico basandoci sulla sua carriera di cantautrice ed evidenziando almeno le caratteristiche principali dei suoi lavori.

Nata a Tōkyō il 7 gennaio (tutt'oggi l'anno resta sconosciuto), Shikata Akiko racconta di essersi interessata alla musica sin da piccola, quando giocava con la madre ed esprimeva qualsiasi volontà attraverso la voce e le canzoni. Crescendo, sviluppa un vivido interesse per le canzoni del programma TV *Minna no uta* みんなの歌, e questo la spinge presto a studiare pianoforte e approfondire le conoscenze di musica classica. Dopo pochi anni di formazione, inizia a comporre alcune canzoni puramente strumentali con l'aiuto di un sintetizzatore, ma non sentendosi pienamente soddisfatta comincia a sperimentare con la propria voce e dar vita così anche all'attività canora.²

Il 2001 è l'anno della fondazione di VAGRANCY, un'etichetta discografica indipendente, con cui Shikata pubblica il suo primo EP dal titolo *Midori no Mori de Nemuru Tori* 緑の森で眠ル鳥 (*L'uccellino che dorme nella verde foresta*). Seppur ancora acerbo nella produzione e nella sperimentazione, questo primo lavoro presenta alcuni elementi che diventeranno così ricorrenti nella musica di Shikata da costituirne le caratteristiche principali: fusione di generi, dal pop al folk, e diverse lingue straniere impiegate nella stesura dei testi. Nel 2003 segue il primo album interamente autoprodotta, *Haikyo to Rakuen* 廃墟と樂園 (*Rovine e Paradisi*), che presenta parecchi brani dal sapore lirico e una discreta quantità di testi in lingua

¹ Nella fase preparatoria di questo lavoro ci si è premurati di contattare l'autrice e il suo staff con l'intento di approfondire alcuni aspetti biografici, ma tali informazioni di carattere personale restano inaccessibili al pubblico e pertanto il materiale raccolto in questo elaborato proviene principalmente da terze fonti (interviste, siti ufficiali e simili).

² Intervista del 2009 a cura di HMV-UtaTen, consultabile al link <https://web.archive.org/web/20110722213614/http://utaten.com/interview/222?UCSID=i98b628126ff1894026d28b4c1966d8d8>

italiana, ripresi principalmente da antiche poesie di autori sconosciuti. Il debutto con una casa discografica commerciale arriva nel 2005 con l'album *Navigatoria*, e da quel momento fino ad oggi segue una florida produzione che vanta anche numerosi singoli, *concept album* e colonne sonore. I lavori per cui Shikata Akiko è maggiormente conosciuta si legano a opere di terze parti quali videogiochi, come la serie di *Umineko no Naku Koro Ni* うみねこのなく頃に (*Quando piangono i gabbiani*, 2007) o di *Ar Tonelico*, ma anche serie animate e produzioni cinematografiche. Nonostante questo, l'autrice è indubbiamente molto prolifica anche nelle attività di musica indipendente, come dimostra l'ampio catalogo discografico rilasciato dal debutto fino ad oggi. Questa produttività ha permesso a Shikata di costruirsi un seguito di fan molto solido anche al di fuori delle produzioni più famose e di successo, puntando sempre a una dimensione musicale unica e inconfondibile.

Il primo elemento caratterizzante della musica di Shikata Akiko è senza dubbio il complesso lavoro di cori: per una sola canzone è possibile che vengano registrate più di duecento tracce vocali, tutte eseguite dall'autrice. La grande estensione della vocalità di Shikata le permette di costruire delle melodie su più tonalità che sovrappendosi fra loro arrivano a donare al brano una profondità e uno spessore unici nel loro genere. Per tale motivo a un primo ascolto delle sue canzoni è facile sentirsi travolti all'interno di un'esecuzione dai toni epici e melodrammatici.

A seguire, bisogna senza dubbio sottolineare l'utilizzo di diverse lingue straniere nella stesura dei testi, che aggiunge alle produzioni della cantante un ulteriore grado di sperimentazione e di ricercatezza. Ad oggi la lingua straniera più impiegata è senza dubbio l'italiano, seguita dal greco moderno, e poi tedesco, arabo, turco, tibetano, e all'occorrenza anche francese e swahili. L'utilizzo di così tante lingue straniere, specialmente appartenenti a Paesi ben lontani da quello natio della cantante, è senza dubbio funzionale alla costruzione di sezioni corali che risultino sonoramente grandiose e a tratti misteriose, ma serve anche e soprattutto a identificare precisamente lo stile musicale esotico di Shikata e a farne una caratteristica che qualunque suo ascoltatore ormai si aspetterebbe a priori.

Ad aggiungersi a queste due elementi vi è sicuramente l'impiego di strumenti musicali poco canonici nel panorama della musica giapponese contemporanea, anch'essi appartenenti a tradizioni ben lontane da quella giapponese, sebbene perfettamente integrati in una composizione che ne valorizza le sonorità e le caratteristiche principali. Al di là delle sempre più presenti e copiose sezioni di archi – che arrivano a contare anche venticinque elementi in una sola canzone –, troviamo frequentemente il bouzouki irlandese, lo tzouras greco, il mandolino, il cuatro sudamericano, nonché ampi momenti strumentali di flauti o altri strumenti

a fiato. Questa sinergia di suoni supporta il processo creativo dietro alle canzoni, spesso ispirate da tradizioni lontane di cui gli strumenti si fanno portavoce a tutti gli effetti, e regala all'ascoltatore un'esperienza musicale che va al di là del semplice susseguirsi di note.

Mettendo insieme tutti questi volti della stessa personalità artistica, non risulta difficile catalogare Shikata Akiko come una gemma all'interno del panorama musicale giapponese. Al di là del gusto personale, è indubbio il fatto che la sua attività di cantautrice si serva di elementi ricercati, innovativi a modo loro e assolutamente unici e riconoscibili. Ci troviamo di fronte a una personalità eclettica, che fa del folklore la sua fonte d'ispirazione più frequente, e che elabora dei lavori fondati sulla sinergia tra suoni e immagini, tra il dinamismo ritmico di certi arrangiamenti e le melodie eteree dei cori. Avere bene in mente questa descrizione dell'artista ci aiuterà a capire meglio alcuni significati nascosti dietro ai lavori analizzati, e a entrare in sintonia con un mondo fatto di energiche sinestesie e puntuali riferimenti culturali – del mondo, in generale, ma soprattutto del Giappone.

2.2 MUSICA E TRADIZIONE: GLI SCENARI CONTEMPORANEI

Per poter comprendere pienamente gli spazi in cui le opere di Shikata Akiko si muovono è necessario dedicare una parte del nostro discorso ai contesti della musica giapponese così come viene fruita al giorno d'oggi. Lo scopo principale di questo paragrafo è descrivere in che modo venga vissuta la musica tradizionale giapponese, e soprattutto capire se vi siano altre realtà che mescolino assieme tale musica a elementi più contemporanei. Le opere prese in esame nel capitolo successivo – gli album *Okashi* del 2015 e *Ayashi* del 2018 – sono solo un esempio, forse il più eclatante degli ultimi anni, di una tendenza a raccontare il folklore giapponese attraverso un linguaggio musicale non solo tradizionale, ma anche fresco, dinamico, uniforme al panorama più generalista, popolare e soprattutto globalizzato. Tuttavia, è necessario puntualizzare che solo nel caso di Shikata Akiko si è verificata una rappresentazione a tutto tondo del folklore giapponese, dai suoni ai testi, passando per le immagini, laddove in altre produzioni questa esigenza si è risolta nel solo impiego di alcuni strumenti tradizionali³, come vedremo più avanti.

³ *Okashi* e *Ayashi* non solo presentano brani dove è frequente l'utilizzo di strumenti quali *koto*, *shamisen* o *shakuhachi*, ma si arricchiscono anche di illustrazioni e testi che attingono a piene mani dal folklore giapponese, rendendo così l'esperienza di ascolto molto più completa e immersa nella cultura che si apprestano a raccontare.

2.2.1 L'epoca moderna e contemporanea

A seguito del trattato di Kanagawa del 1854 il Giappone è costretto a riaprire i propri confini al mondo esterno, e questo sancisce definitivamente il crollo di quel sistema feudale già profondamente minato da problemi interni al Paese. La rivoluzione politica, sociale, economica e culturale intrapresa a seguito di questa apertura culmina con la cosiddetta Restaurazione Meiji, che segna anche l'inizio del periodo storico omonimo. Nell'ambito di questo progetto di modernizzazione si avvia anche la seconda introduzione della musica occidentale.⁴ I primi contatti con tale dimensione sonora sono fortemente determinati da esigenze utilitaristiche, legate all'aspirazione di entrare nel consesso delle nazioni "moderne". La musica occidentale, vista come appannaggio e simbolo di questa modernità, giunge anche all'interno della corte imperiale. I musicisti incaricati della trasmissione ed esecuzione del gagaku vengono iniziati a questi repertori stranieri, ritenuti adatti per il cerimoniale della nazione giapponese.⁵ La musica straniera diviene poi la base dell'educazione scolastica, e nel 1879 viene fondato l'Ufficio ispettivo della musica (*ongaku torishirabegakari* 音楽取調掛), un'organizzazione finalizzata all'insegnamento della musica nella scuola primaria e secondaria. La musica, in questo contesto, comincia ad essere vista come elemento in grado di favorire lo spirito collettivo giapponese.⁶

L'attenzione per la musica straniera si trasforma ben presto in un interesse diffuso nella società urbana, rispondendo alle esigenze di una nascente borghesia giapponese. I generi occidentali si propagano ampiamente nelle città grazie ai media, che favoriscono anche la diffusione e lo sviluppo della musica *popular* giapponese, influenzata ovviamente dalle novità occidentali. In questo scenario pregno di influenze esterne, la musica tradizionale avverte inizialmente un momento di difficoltà e di forte discredito, salvo poi essere rivalutata nella prima metà del XX secolo nell'ottica di una propaganda nazionalista che veicolava l'immagine di un Giappone moderno, ma con solide radici nel suo passato.⁷

La fine della guerra e la successiva occupazione americana portano in Giappone una vasta quantità di musica straniera, che continua ad essere diffusa principalmente tramite le radio. Molti artisti giapponesi propongono, tra gli anni '40 e '50, musiche che adottano le recenti influenze americane, soprattutto *rock'n'roll* e *boogie woogie*.⁸ Nei successivi decenni si assiste a uno sviluppo sempre più crescente di musiche contaminate dagli stili occidentali, e se negli anni '60 le canzoni di protesta sulla falsa riga di Bob Dylan riscuotono grande successo, sarà

⁴ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 122-123.

⁵ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 123.

⁶ *Ibidem*.

⁷ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 124.

⁸ SESTILI, *Musica e tradizione...*, (cit.), p. 125.

dagli anni '80 in poi che il *J-pop* dominerà la scena, coi suoi sempre più influenti cantanti giovanissimi (*idol*). Nell'ambito delle musiche tradizionali, nel secondo dopoguerra assistiamo a una rivalutazione di rilievo: nasce infatti il *gendai hōgaku* 現代邦楽 (la “musica tradizionale contemporanea”), prodotto di uno stile musicale che nasce dall'incontro tra lo *hōgaku* e le scuole occidentali.⁹

Lo scenario attuale mostra come molti generi folkloristici, e la musica classica giapponese in generale, siano caduti dietro le ombre delle musiche importate dall'estero, nonostante altri stili ibridi come l'*enka* 演歌 rimangano fortemente popolari. Molti giapponesi vorrebbero vedere la musica tradizionale ricoprire un ruolo più incisivo, soprattutto nel suo spirito di autoconservazione nella società moderna, tramite il teatro e la danza. Da un punto di vista pratico questo si riscontra, per esempio, nell'inclusione di lezioni di strumenti tradizionali giapponesi all'interno dei curriculum scolastici.¹⁰

Da un punto di vista puramente commerciale, vi sono alcune realtà sufficientemente recenti che fanno leva sul fascino esotico della musica tradizionale per accattivare l'opinione del pubblico straniero, o semplicemente in segno di auto-celebrazione e riscoperta delle proprie tradizioni. È il caso, per esempio, della *Wagakki Band* 和楽器バンド, che ha fatto della miscela tra pop e folk il suo tratto caratteristico, e che non si risparmia nemmeno sul fronte degli *outfit* con cui realizza video musicali o concerti. Si tratta di una dimensione sonora accattivante, capace di integrare gli elementi più apprezzati dal pubblico generalista, ma con quel tocco di originalità che rende il prodotto distintivo e anche geograficamente localizzabile.

Come loro, inoltre, anche i Sound Horizon, una realtà musicale lungamente apprezzata dalla critica giapponese, e che nella sua ultima fatica immerge gli ascoltatori in una realtà contemporanea, ma dal sapore antico e tradizionale. Il loro ultimo lavoro, dal titolo *Ema ni Negai o!* 絵馬に願ひを! (*Esprimi il tuo desiderio sull'ema!*), racconta la storia di quattro protagonisti che si recano in un santuario shintoista per esprimere le proprie preghiere (incise, per l'appunto, sopra i tradizionali *ema*¹¹). Sin dal titolo del progetto è chiaro il riferimento alla dimensione dell'antichità, delle credenze religiose, del misterioso e del dimenticato. Gli strumenti impiegati, la scrittura dei testi e persino i nomi dei protagonisti ricalcano in tutto e per tutto quel fascino esotico e misterioso che il Giappone iniziò a mostrare al mondo dal XIX

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ HUGHES, TOKITA, *The Ashgate...*, (cit.), p. 29.

¹¹ Gli *ema* sono delle piccole tavolette di legno dove i credenti shintoisti scrivono le proprie preghiere da rivolgere alle divinità.

secolo, naturalmente senza mancare di una perfetta integrazione con elementi completamente all'opposto, come lunghi assoli di chitarra elettrica o batterie prorompenti.

In questa sede non ci si concentrerà molto su questi lavori “altri” dai casi di studio scelti per l'occasione, tuttavia è doveroso lasciare aperta una porta per future analisi, poiché il materiale a disposizione è corposo e meritevole di osservazioni più approfondite. In conclusione, troviamo importante puntualizzare che il mercato della musica giapponese, ad oggi, si sorregge molto sulle cosiddette *tie-up songs*, ovvero “canzoni legate” a particolari produzioni nell'ambito del *media mix* caratteristico della cultura pop¹², pertanto non c'è da stupirsi se molti artisti vengano conosciuti maggiormente per canzoni o prodotti musicali che accompagnano la promozione di altri elementi provenienti dalla cultura pop.

2.3 LE OPERE DI SHIKATA AKIKO

Prima di addentrarci nell'analisi approfondita delle due opere selezionate come casi di studio per il presente lavoro, si ritiene importante soffermarsi su alcune altre produzioni di Shikata Akiko che contengono in qualche forma dei riferimenti alla cultura giapponese, o più in generale al sud-est asiatico. Lo scopo delle analisi che seguiranno è quello di iniziare a porre l'accento sulla capacità della cantautrice di unire una dimensione musicale, e quindi facilmente fruibile, a un messaggio più complesso da approfondire con studi incrociati e interdisciplinari. Nelle canzoni di Shikata la musica – e contestualmente anche le liriche della canzone – veicola in tutto e per tutto delle sensazioni umane, dei contesti sociali, delle ritualità che trovano forma e sostanza nel susseguirsi delle note e nell'armonia degli strumenti. Per fare in modo che si entri in confidenza col tipo di impostazione che si è voluto dare a questo lavoro, in questo paragrafo verranno prese in esame alcune canzoni provenienti da lavori disparati e analizzate negli elementi che di per sé sono richiami culturali dichiarati e palesi, o che si prestano maggiormente a una più ampia interpretazione.

¹² Per *media mix* si intende l'insieme di produzioni legate a un particolare marchio (spesso serie animate o videogiochi), tra cui *merchandising* ufficiale, audio CD, serializzazioni a fumetti e così via.

2.3.1 *Mahoroba* まほろば

Il primo brano che andremo ad analizzare è anche uno dei primi lavori di Shikata in quello che si potrebbe definire il progetto che l'ha definita come cantautrice¹³. Nel 2006 viene rilasciato *RAKA*, il secondo album in studio, dal titolo già di per sé emblematico: in lingua sanscrita, infatti, significa “luna”. Le tematiche dei brani registrati per questo lavoro ruotano attorno all'immagine della luna, nel suo significato fisico così come metaforico, e restituiscono a livello musicale una serie di suggestioni misteriose e malinconiche. La presente analisi, tuttavia, lascia da parte i discorsi generali sulla tematica che lega tutte le canzoni, e vuole restringere il focus alla sola quarta traccia, pur tenendo in considerazione l'ampio potenziale di studio dell'intero progetto.

La canzone si configura con sonorità malinconiche, non pienamente *pop*, impreziosite dal duetto tra piano e ocarina nell'introduzione del brano a cui seguono poi il violino e il *koto*. In questa analisi si ritiene doveroso innanzitutto soffermarsi sul termine che fa da titolo al brano, e al quale fa capo una scelta non casuale: *mahoroba* è un termine della lingua giapponese arcaica che potremmo tradurre come “terra ideale”, ma che più genericamente si riferisce a un luogo meraviglioso, una sorta di *Arcadia* per la mitologia greca o di *Terra Promessa* della religione cristiana. Una delle prime attestazioni di questo termine si ha nel *Kojiki*, precisamente nel secondo libro, all'interno della seguente poesia che inneggia alla meraviglia della terra Yamato:

倭は	Non c'è terra migliore
国のまほろば	in tutto il regno
たたなづく	di Yamato.
青垣	Verdi monti
山隠れる	cingono e proteggono
倭しうるはし	Yamato stupenda. ¹⁴

La canzone, dal titolo alla melodia, è un tripudio di *wafū*: l'arrangiamento è acustico e scomoda persino il *koto*, uno strumento dalla storia antichissima già presentato nel primo capitolo, mentre il testo si serve di immaginari naturali ed emotivi che richiamano i componimenti *waka*. Da questi primi, semplici elementi è possibile riscontrare una certa

¹³ Shikata Akiko debutta nel 2005 con il suo primo album in studio *Navigatoria*, ma sarà soltanto col secondo album, nel 2006, a definirsi più precisamente come cantautrice sperimentale nei generi *darkwave*, *j-pop* e *new folk*.

¹⁴ Paolo VILLANI (A cura di), *Kojiki, un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 109.

volontà della cantautrice di tornare all'antico, e di restituire all'ascoltatore una serie di suggestioni che sembrano lontane rispetto al contesto contemporaneo. Questa interpretazione sembra ulteriormente confermata dal fatto che verso la metà della canzone è presente una piccola strofa cantata in lingua Ainu, nonostante questa non appaia esplicitamente nel testo ufficiale. La conferma, tuttavia, arriva dalla stessa Shikata in un articolo del proprio blog pubblicato poco dopo l'uscita dell'album contenente la canzone¹⁵. Si tratta di un inserto curioso, che ricalca le formule di preghiera proprie della comunità ainu, e che ben si sposa con le atmosfere e le tematiche della canzone¹⁶. Non ci addentreremo ulteriormente nell'analisi specifica di questa parte del brano, ma è interessante riconoscere come una cantautrice contemporanea riesca a far convergere nella stessa opera elementi diversi provenienti anche da altri contesti della cultura del proprio Paese, riuscendo spesso a svelare lo studio complesso che si cela dietro alla realizzazione di un brano.

2.3.2 *Hiraite sanze* ひらいてさんぜ

Nel 2013 Shikata rilascia *Turaida*, il suo quarto album in studio, il cui nome deriva da una località della Lettonia dove sorge un castello (per l'appunto il Castello di Turaida) circondato dalla foresta e scenario di una leggenda locale. Il significato del toponimo in lingua livoniana è quello di “giardino divino”, e nell'ottica della cantautrice giapponese l'album rappresenta proprio questo: un insieme di dodici storie raccontate dalle divinità che si incontrano in questo luogo. Sebbene quest'opera nella sua interezza non ricalchi quasi per niente il folklore asiatico, una particolare traccia si distingue dalle altre, definita da Shikata stessa come l'unico esempio di brano dal sapore asiatico presente nell'album¹⁷.

Per quanto riguarda la produzione musicale della canzone, questa vanta addirittura il terzetto di strumenti quali *koto*, *shamisen* e *fukibue*. L'ascoltatore viene subito trasportato in atmosfere ben definite dall'unione di questi suoni, e la melodia tende a diventare sempre più concitata grazie all'inasprirsi delle percussioni e dagli assoli di flauto, soprattutto nel finale. *Hiraite sanze* è un brano che già dal titolo ha dei richiami definiti e importanti da sottolineare: partendo da una traduzione generica di “apertura delle tre ere”, il termine *sanze* 三世 in realtà si riferisce alle tre età della vita nella dottrina buddhista (la vita passata, la vita presente e la vita

¹⁵ Articolo consultabile al link <http://raka1025.blog78.fc2.com/blog-entry-12.html>

¹⁶ Per approfondire, la trascrizione e l'analisi della strofa in questione è a cura di Sawatani Suzuka ed è reperibile al seguente link <http://clepsidra.angelwing.cc/damemo1.htm>

¹⁷ In occasione dell'uscita dell'album Shikata Akiko ha realizzato dei piccoli commenti per ogni brano contenuto nel lavoro, consultabili al seguente link <http://www.fwinc.co.jp/music/shikata/turaida/>

futura). Nonostante il nome del brano sia scritto in *hiragana*, rendendo così più difficile la piena consapevolezza del senso, date le tematiche ricorrenti all'interno del testo non è difficile allinearsi a questa interpretazione. La canzone nella sua interezza racconta lo scorrere del tempo dal punto di vista di una protagonista che rivive i suoi amori col passare dei giorni e delle stagioni.

Iniziando ad analizzare il testo, ci soffermiamo subito sul termine *hyakka ryōran* 百花繚乱, che ha un duplice significato: da una parte indica una miriade di fiori che sbocciano a profusione, dall'altra è una parola composta per indicare una persona che eccelle particolarmente nelle arti e nei talenti. Come vedremo più avanti, il testo della canzone si presta sin da subito a un'interpretazione molto ambigua, che ci lascia pensare che i fiori a cui si fa riferimento nelle strofe non siano altro che gli amanti della protagonista, magari persone di grande talento, rendendo così più efficace e plausibile il duplice significato del termine *hyakka ryōran*.

Proseguendo nella nostra analisi, poco più avanti nella canzone lo stesso termine viene associato alla parola *ukiyo* 浮世, precisamente nella strofa che segue:

ひらけ ひらけや 四季折々と
百花繚乱 浮き世に 咲きほこれ

Sbocciate, sbocciate di stagione in stagione
oh, miriadi di fiori, fiorite nel mondo fluttuante

Il termine letteralmente significa “mondo fluttuante”, ma in realtà va a indicare una particolare filosofia secondo cui la vita vada vissuta nella sua transitorietà, godendone ogni singolo attimo. In particolare, durante il periodo Edo si sviluppò una corrente artistica nota proprio come *ukiyo-e* 浮世絵 (*Disegni del mondo fluttuante*) che si proponeva di illustrare visivamente queste sensazioni. Pertanto, una prima interpretazione di questo verso potrebbe risultare nelle intenzioni della protagonista di vivere l'amore in ogni suo attimo, lasciando sbocciare questi “fiori” senza pensare al futuro. Tuttavia, rivolgendo nuovamente le attenzioni al titolo del brano, non possiamo abbandonare del tutto la dimensione buddhista nella nostra interpretazione, e potremmo quindi leggere il senso di questo verso in un'ottica un po' più cupa. Dal momento che l'istanza della canzone sembra voler suggerire il susseguirsi delle vite nell'ottica del ciclo del karma (come già detto: passato, presente e futuro), allora il termine qui utilizzato potrebbe essere un richiamo all'omofono *ukiyo* 憂き世, che significa invece “mondo di sofferenza”, un termine che nella dottrina del buddhismo zen allude proprio al ciclo continuo di morte e rinascita a cui gli esseri umani sarebbero condannati ed al quale dovrebbero, al fine

di conseguire il nirvana, scampare rifuggendo dalle passioni e dai beni materiali. Queste due interpretazioni restano comunque molto legate fra loro, e quindi ugualmente plausibili, poiché anche il movimento artistico del diciassettesimo secolo nasce come risposta ironica alla concezione della vita come mera esperienza di sofferenza che si ripete continuamente. Sebbene come si evince dal testo la scelta terminologica sia ricaduta nel “mondo fluttuante”, tenere a mente questa duplice dimensione dona al brano un’interessante profondità.

Il doppio senso che sottende a tutto il testo del brano pare essere ulteriormente sorretto da una melodia che si fa via via più concitata, oscura e a tratti persino inquietante. Sul finale, infatti, si assiste a un cambio repentino di ritmo, che si risolve poi in un ultimo rallentamento che porta la canzone a chiudersi così com’era iniziata grazie a una scala discendente realizzata dal *koto*, qui utilizzato per dare l’impressione di “riavvolgere” il nastro della storia. Questa struttura sonora va probabilmente a confermare l’idea di un eterno ripetersi della vita, riproposto così anche nella sapiente scrittura musicale. Tuttavia, ciò che colpisce davvero delle battute finali della canzone è il verso che chiude il racconto, e che recita come segue:

胸に 残りし かなしの虚は
違^{はな}う御子では 埋まりませぬ

Non posso riempire con un figlio diverso
il triste vuoto che resta nel mio cuore

Nella traduzione proposta qua sopra il termine *oko* 御子 viene tradotto col suo effettivo significato di “figlio”, ma in realtà ascoltando la canzone ci si rende conto che si tratta di un esempio di *ateji*, ovvero di una parola usata per il suo significato, ma pronunciata con un suono differente. In questo caso, infatti, Shikata pronuncia il termine come *hana*, ovvero “fiore”, rendendo così ancora più plausibile l’interpretazione per cui i fiori nominati in tutto il testo siano in realtà figure metaforiche per degli amanti, o più genericamente per delle persone. Resta indubbio il fatto che si tratta di semplici congetture, sia perché questa è l’essenza di qualsiasi testo poetico, sia perché siamo in totale assenza di una conferma dichiarata dall’autrice stessa. Tuttavia, grazie a uno studio puntuale del lavoro di Shikata, e incrociando l’analisi con diversi altri ambiti di studio, è possibile inquadrare alcuni brani come *Hiraite sanze* in un’ottica ben più complessa e approfondita.

2.3.3 EXEC_PAJA/.

In pieno stile Shikata, ci apprestiamo ad analizzare un brano che, come i precedenti, ha qualcosa da dirci sin dal suo titolo. La strana terminologia usata per il nome della canzone è dovuta al fatto che si tratti di un brano scritto per una saga di videogiochi, e come tale ne ricalca

gli stili e i linguaggi utilizzati. Specificatamente, in un mondo immaginario dove le canzoni rilasciano degli effetti nel mondo¹⁸, questo titolo è da intendersi come “eseguire una purificazione”, dove EXEC sta per *execution* e PAJA come termine che richiama la lettura della parola *purger* in giapponese. Come vedremo a breve nell’analisi di alcuni passaggi del testo, questa scelta nella nomenclatura non è affatto casuale, dato che tutta la canzone si predispone come un intenso rito di purificazione.

Il brano musicalmente si presenta come una danza concitata, dalle sonorità senza dubbio epiche e dal carattere rituale. I cori sono predominanti e accompagnano tutta la linea melodica principale, e gli strumenti più utilizzati sono le percussioni e i flauti, sebbene non manchi un tocco più contemporaneo con l’aggressività della chitarra elettrica. Lo stile canoro di Shikata in questa canzone è a tratti disturbante, poiché l’impostazione della voce è molto nasale, quasi infantile, in pieno contrasto con la possenza dei cori cupi che instaurano un vero e proprio dialogo di botta e risposta con la voce principale. Descrivere a parole le atmosfere di questo brano è senza dubbio complesso, poiché l’esperienza uditiva non può essere in alcun modo riprodotta, ma grazie all’analisi del testo possiamo fornire un’immagine chiara del “palcoscenico” su cui la canzone si struttura.

Abbiamo già anticipato che siamo nel contesto di un rito di purificazione, e più precisamente lo scenario di riferimento è quello dello shintoismo. Il testo si apre subito con una strofa emblematica:

踊れや (踊れや)	Balliamo! (balliamo)
黄泉路の宴 (妖の刻)	Durante il banchetto dell’aldilà (nell’ora del rituale)
我は舞巫女 (神の生贄)	io sono la <i>miko</i> danzante. (il vessillo della divinità)
戯れよ (捧げよ)	Divertiamoci! (Porgiamo le offerte!)

In queste parole la dichiarazione d’intenti è molto esplicita nel voler descrivere una danza estatica dal carattere fortemente religioso, e il riferimento più immediato non può che essere quello del *kagura* di cui si è accennato nel primo capitolo. Questo non è l’unico riferimento a questo tipo di cerimonie in una canzone di Shikata Akiko, ma vedremo successivamente in quale altra importante occorrenza viene ripreso. In questi primi versi figura una *miko* danzante in quello che viene definito un “banchetto dell’aldilà”, poiché i suoi spettatori non sono esseri umani, bensì divini. Tutto di lei ricorda la tradizione delle vergini del

¹⁸ Il videogioco a cui appartiene questo brano è *Ar tonelico*, pubblicato nel 2009 per la console Playstation 2. Nel mondo di gioco, le canzoni possiedono dei poteri che si manifestano nella realtà circostante, e pertanto i titoli anticipano e ricalcano l’efficacia dei brani.

tempio in grado di controllare stati alterati di coscienza e di comunicare, divinamente ispirate, le parole di esseri soprannaturali¹⁹. Non a caso, infatti, i cori di risposta la definiscono un vessillo della divinità. Propriamente il termine *ikenie* 生贄 significa “sacrificio/vittima sacrificale”, ma nelle cerimonie comunitarie di culto dei *kami* non c’è nessuno spargimento di sangue, e nessuna violenza che purifichi dai peccati²⁰. Per tale motivo in questa occasione si è ritenuto più opportuno tradurre come “vessillo”, anche per ricalcare l’idea di uno stato di possessione. Ci troviamo dunque di fronte a una rappresentazione che ricalca in tutto e per tutto quella danza mitologica raccontata nel *Kojiki* e che portò Amaterasu ad uscire dalla caverna e riportare la luce solare nel mondo. In questo senso, il termine *tawamure* 戯れ (da *tawamureru* 戯れる, *divertirsi*) non è da intendersi come piacere ludico, bensì come il divertimento degli dèi, quello alla base dell’etimologia stessa del termine *kagura*²¹.

Come è già stato accennato nella presentazione generale del brano, ribadiamo che ci troviamo di fronte a una sorta di esorcismo di purificazione. Questa interpretazione non lascia spazio a molti dubbi, dal momento che più avanti nel testo figura la seguente strofa:

然らずに	Se anche
我が軀と魂を召されよ	il mio corpo e la mia anima dovessero morire
禊の詩を奉り禱る	offrirei in preghiera il canto della purificazione

Ciò che più colpisce di questo verso è l’uso semplice ed efficace del termine *misogi* 禊 (*purificazione*), che fa riferimento a una pratica religiosa durante le cerimonie shinto. Il *misogi* è semplicemente un lavacro. L’acqua dissolve e lava via ciò che è fuoriuscito disordinatamente, ciò che è impuro, e chiarisce la linea di confine del corpo²². In questa canzone la protagonista compie lo stesso rituale, spesso eseguito prima di attraversare il *torii* di un santuario shintoista, e porta a termine la cerimonia di purificazione intonando un canto divino e danzando su di esso. Si potrebbe continuare a lungo sull’analisi di tanti altri elementi del testo di questa canzone, per esempio anche solo accennando al fatto che il termine *kagura* compare direttamente in una strofa, rendendo ancora più ovvia la sovrapposizione tra la pratica folklorica reale, e la dimensione fittizia che viene raccontata nel brano (che, ricordiamo, è stato scritto per un videogioco). Tuttavia, in questa sede ci limiteremo a scalfire appena la superficie e a fornire

¹⁹ Massimo RAVERI, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 37.

²⁰ RAVERI, *Il pensiero...*, (cit.), p. 123.

²¹ Si veda capitolo 1, p. 14.

²² RAVERI, *Il pensiero...*, (cit.), p. 53.

degli spunti di riflessione per iniziare a prendere confidenza con il *modus operandi* di Shikata Akiko.

2.3.4 Class::CIEL_NOSURGE;

Sulla scia della canzone analizzata precedentemente, anche questo brano ricalca alcuni aspetti delle tradizioni shintoiste. La differenza sostanziale tra le due canzoni risiede nel fatto che quella che ci apprestiamo ad analizzare incorpora anche alcuni elementi del buddhismo, in una serie di immagini e suggestioni che attirano l'attenzione. Il titolo, apparentemente illeggibile, lo si deve ancora una volta al contesto videoludico per cui è nata la canzone²³, ma in questa occasione non vi sono significati reconditi nel suo nome, quanto invece nell'interpretazione del testo.

La canzone presenta diverse modalità di espressione. Dapprima inizia dolcemente, in modo etereo come fosse una ninna nanna, per poi esplodere fortemente con dei cori iniziali che si spengono di nuovo durante la prima strofa. Fino al ritornello il ritmo rimane lento e sospeso, ma incalza di nuovo prima dello *special*²⁴, dove si verifica un completo ribaltamento dell'atmosfera e si assiste a un tripudio di strumenti tradizionali quali *koto*, *shamisen* e *shakuhachi*, a cui si allinea anche il significato del testo, come vedremo più avanti.

La prima caratteristica da puntualizzare su questo brano è che si tratta di una *counting song*, ovvero una canzone che nei suoi due ritornelli conta in maniera decrescente, in questo caso da sette a uno. Questa informazione di per sé non ha alcun valore nel caratterizzare il brano, non fosse però che al numero sei e cinque ritroviamo due importanti riferimenti alle dottrine del buddhismo:

六道 惑ひて 哀しや
五戒 無き世は
いつ癒える

La tristezza del perdersi nei sei reami
e il mondo dove non esistono i cinque precetti
quando guariranno?

Come si evince dal testo qua sopra, i numeri sei e cinque vengono utilizzati per nominare rispettivamente i sei reami del *samsara* e i cinque precetti buddhisti. Nel primo caso si fa

²³ Il brano è stato scritto per il videogioco *Ar nosurge* (2014), prodotto e sviluppato dagli stessi ideatori di *Ar tonelico*. Anche in questa occasione le canzoni non servono solo da accompagnamento, ma sono parte integrante della narrazione e dello sviluppo della storia. In questo caso, la protagonista ha vissuto sin da bambina in un contesto fortemente buddhista, pertanto la canzone ricalca molto di questa realtà.

²⁴ Lo *special* è quella parte della canzone, spesso situata dopo il secondo ritornello, dove la melodia cambia completamente per poi ricollegarsi al ritornello finale. Può essere vocale o, più comunemente, puramente strumentale.

riferimento ai sei spicchi nella ruota dell'esistenza propria dell'iconografia delle correnti Theravada, Mahayana e Vajrayana del Buddhismo. Nel contesto religioso giapponese questo concetto viene ulteriormente sviluppato dallo *shugendō*, una pratica di asceti affermatasi sin dal periodo Heian. Si tratta, infatti, di una dimensione religiosa nata dall'unione tra le pratiche sciamaniche shintoiste e il buddhismo tantrico, e dove la figura dello *yamabushi* 山伏 (letteralmente *asceta della montagna*) assume un ruolo centrale. Nel lungo percorso di purificazione e conoscenza di sé, lo *yamabushi* risale la montagna attraversando metaforicamente i sei mondi, per poi lasciarsi alle spalle e raggiungere i regni dell'illuminazione²⁵. Più in generale, questi sei mondi sono da considerarsi sia concretamente come delle "dimensioni" dell'aldilà percorse dall'anima del defunto prima di reincarnarsi, sia in senso più figurato come stati mentali, e si differenziano in questo modo: il mondo dei *deva*, una sorta di Paradiso, il mondo degli *ashura*, o semi-dèi, il mondo umano, il mondo animale, il mondo dei *preta*, gli spiriti famelici di esistenza²⁶, e il mondo *Naraka*, ovvero l'Inferno.

Il secondo verso presenta invece il concetto dei cinque precetti, detti *kai* 戒, che non sono altro che le cinque regole alla base del codice etico del Buddhismo. Si tratta di principi morali universali, applicabili sia ai laici che ai monaci²⁷. Essi sono come i dieci comandamenti della dottrina cristiana, e professano di non uccidere, non rubare, non commettere adulterio, non mentire e non alterare il proprio stato di coscienza tramite l'utilizzo di alcol o droghe. Non sono da confondere con i *ritsu* 律, che sono invece delle leggi che disciplinano la condotta quotidiana dei monaci, ma non sono in grado di regolare le menti dei praticanti²⁸.

Proseguendo nell'ascolto del brano si assiste verso la metà a un repentino cambio di sonorità, subito dopo il primo ritornello. Shikata Akiko, dando voce alla protagonista, mette in musica un vero e proprio rituale dove si sprecano i riferimenti religiosi all'interno del testo. Il suono si fa più ritmato, i cori si giustappongono fra loro e l'ascoltatore viene trasportato in una dimensione quasi mistica. Oltre all'enorme utilizzo di parole arcaiche, supportate anche da una struttura della frase di stampo classico, ciò che salta maggiormente all'occhio leggendo il testo sono una serie di termini presi in prestito dal buddhismo e su cui vale la pena soffermarsi brevemente. Le strofe recitano come segue:

²⁵ RAVERI, *Il pensiero...*, (cit.), p. 248.

²⁶ RAVERI, *Il pensiero...*, (cit.), p. 383.

²⁷ RAVERI, *Il pensiero...*, (cit.), p. 123.

²⁸ *Ibidem*.

逸れ彷徨うは 報ひの船か
奇しき宿世は 穢れの果てに
墮ち逝く星の 獄ひとやの中の
贄の痛みの 因果は巡る

請えど贖えぬ 咎を
爆ぜて 繕えぬ 疵を
赦す者なく 口遊ぶ
愛かなし哀しの 数え唄

無上じんじん甚深なる 理は
百千万劫 遭い遇うこと難し
安寧 我 願わんとす

然れど 外道の禍物
泥濘ぬかりが如く湧き出で
天地開闢かいびやくより 霽色せいしやくたる 刻は無し

Ciò che fluttua è la barca delle ricompense?
La misteriosa vita precedente alla fine della corruzione
si trova nella prigione di un mondo in rovina
e il karma nato dal dolore dei sacrifici continua a ripetersi

Un peccato che non può essere espiato anche se prego,
una ferita che brucia senza mai guarire,
questo mormorano coloro senza perdono:
una dolce e amara canzone della conta.

La legge universale incredibilmente profonda
è difficile da raggiungere anche dopo miliardi di eoni.
Io pregherò per la pace

anche se le impurità esterne
scorrono come il fango
e l'era illuminata della creazione non esiste più.

Come si può evincere, si tratta di un testo molto complesso, cantato in maniera sincopata tra le varie sezioni dei cori e supportata da un'atmosfera che definiremmo coreutica. L'idea vivida che si forma all'ascolto è quello di una danza unita alla preghiera, che si fa via via più sentita e angosciante, per poi spegnersi e "illuminarsi" col ritorno al principio, una particolarità nella composizione su cui ci soffermeremo tra poco. I termini su cui ci preme maggiormente porre l'attenzione sono: *shukuse* 宿世, ovvero la precedente esistenza, e poi *inga* 因果, il karma, e infine *ri* 理 (nella strofa letto *kotowari*), il "dovere", nella sua accezione di legge universale che sottende a tutto il cosmo, propria del buddhismo e del neoconfucianesimo (il *dharma*). Si tratta dunque di una parte del brano dove sembra che si elenchi una serie infinita di riferimenti religiosi, ma quando unita alla dimensione musicale ecco che in realtà si tramuta in un vero e proprio "palcoscenico" dove attraverso il testo e i suoni si ripropone l'esperienza inquietante, spaventosa e travolgente della reincarnazione. Inoltre, come accennato prima, non è un caso che una volta conclusasi la canzone questa sembri ricominciare da capo, riproponendo gli stessi cori dell'introduzione. Nell'ottica dell'autrice, è come se l'aspetto del "conto alla rovescia", a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio di questa analisi, prenda un senso diverso e più consapevole: si tratta probabilmente dell'attesa della reincarnazione, che presto coinciderà con la fine della conta.

2.3.5 *Shinra shōjō koto harae* 森羅清浄事祓

Per concludere la nostra analisi di alcuni brani appartenenti alla variegata discografia di Shikata, ci addentriamo ora nel commento e nello studio di una canzone relativamente recente, pubblicata nel 2019 all'interno dell'album *noAno*. L'universo in cui si ambienta tutto il lavoro vede come protagonista un giovane ricercatore che ha appena messo a punto un nuovo prototipo di bambola animata in grado di cantare dolci melodie, specialmente ninna nanne. Il suo nome è appunto *noAno*, ma nelle vicissitudini della storia verrà rapita per sfruttare i suoi poteri, e il brano che è stato selezionato per questa parte del nostro lavoro si colloca nel momento in cui avviene un rito di purificazione per liberare la giovane donna. Il personaggio della storia che esegue questo rito si chiama *rosTa* e rappresenta proprio una *miko* che si appresta a compiere il suo esorcismo coreutico. L'autrice scrive a riguardo di averla immaginata come una bambina di circa dieci anni che danza agitando i *kagura suzu* (i sonagli tipici dei *kagura*), e di aver scritto questa canzone immaginando di mettere in atto un vero e proprio rituale religioso²⁹.

Il titolo lungo e complesso della canzone significa approssimativamente “cerimonia di purificazione di tutte le cose della natura” (*shinra* 森羅, *tutta la natura* - *shōjō koto* 清浄事, *le cose pure* - *harae* 祓, *esorcismo*), e in totale linea di continuità coi brani analizzati precedentemente, anche questo presenta subito delle sonorità epiche, ampie sezioni corali e un assortimento di strumenti che varia dal *koto* ai flauti. Sebbene l'intero testo sia impregnato di riferimenti alla tradizione poetica giapponese e si strutturi su un messaggio di salvezza, ciò che ci preme di più analizzare è l'intera strofa iniziale, che ricalca le *Ametsuchi no Uta* 天地の詩 (*Poesia del cielo e della terra*) del periodo Heian. Si tratta di una poesia apparentemente senza senso logico, ma che rappresenta un esempio di pangramma giapponese, ovvero un componimento che contiene tutte le sillabe dell'alfabeto giapponese conosciute nel periodo Heian. La strofa recita così:

天 地 星
空 山 川
峰 谷 雲
霧 室 苔

L'etere, la terra, le stelle,
il cielo, i monti, i fiumi
la cima, la valle, le nuvole,
la nebbia, la camera, il muschio

²⁹ SHIKATA Akiko, *noAno settei shiryōshū* (Raccolta di materiali sull'ambientazione di *noAno*), Tōkyō, VAGRANCY, 2019, p. 108.

志方あきこ、『noAno 設定資料集』、東京、VAGRANCY、2019、p. 108.

人 犬 上
末 硫黄 猿
お 生ふせよ 榎の枝を 馴れ居て

l'uomo, il cane, il sopra
la fine, lo zolfo, la scimmia.
Cresci! Oh, ramo di enoki! Diventa più familiare!

Naturalmente la traduzione qui proposta ha scopo puramente informativo, dato che non è possibile fornire una di senso compiuto, mancando questo anche nel suo originale giapponese. Messo da parte l'aspetto puramente logico, ancora una volta vogliamo porre l'attenzione sull'utilizzo di aspetti della cultura giapponese che diventano funzionali a una produzione totalmente contemporanea. Tramite la finzione della storia e dei suoi personaggi, e soprattutto grazie alle sonorità tradizionali, Shikata riporta all'attenzione un elemento poco frequente e relegato solo a studi settoriali della lingua giapponese. Su stessa ammissione di Shikata, le liriche del brano sono state scritte per rendere l'idea di un linguaggio antico e rituale, ma sul lato della composizione si è attuato un lavoro a due fronti: da una parte la componente elettronica che accompagna il canto e prende la scena soprattutto nello *special* strumentale, dall'altra l'impostazione acustica che sorregge la "tradizione" che descrive l'ispirazione dietro alla canzone³⁰.

Questa duplice faccia del brano è il perfetto esempio di quella tendenza a mischiare il vecchio col nuovo, la dimensione orientale con quella occidentale. Il risultato funziona e risulta senza dubbio accattivante, regalando all'ascoltatore molta freschezza intrisa di profondità contestuale. In questo progetto Shikata fa semplicemente quello che da qualche anno le riesce meglio, ovvero descrivere attraverso la musica, supportando i propri lavori anche con ampie rivelazioni del lungo processo creativo che si nasconde dietro.

³⁰ SHIKATA, *noAno Settei...*, (cit), p. 108.

CAPITOLO 3

IL WAFŪ DI OKASHI E AYASHI

3.1 ESSENZIALISMO, ORIENTALISMO E AUTO-ORIENTALISMO

Dopo quasi quindici anni di carriera e di lavori tra i più disparati, Shikata Akiko inaugura una parentesi nuova nella propria discografia e tra il 2015 e il 2018 si impegna nella produzione di molte opere basate su diversi stilemi della musica asiatica e più strettamente giapponese. Si tratta di una fase della sua musica fortemente caratterizzata sia dall'impiego di strumenti musicali tradizionali, ma soprattutto dalla stesura di testi che ricalcano molti aspetti della cultura giapponese e non solo. Nel capitolo precedente abbiamo già analizzato alcune canzoni funzionali a un primo approccio verso questo tipo di produzioni, e nei discorsi a venire ci concentreremo sulle opere che più esaltano questa tendenza della cantautrice, cercando di metterne in luce le criticità e di evidenziarne i punti di forza. Per poter affrontare con coscienza alla lettura delle analisi che seguiranno, è necessario fare una premessa riguardo i concetti di essenzialismo, orientalismo e auto-orientalismo. Si tratta di un discorso indispensabile alla corretta interpretazione di questo lavoro ed è funzionale anche a fornire gli strumenti critici necessari per intraprendere la lettura dello stesso.

Per essenzialismo si intende una speculazione filosofica orientata alla ricerca di principi essenziali, ritenuti universali, a discapito dei singoli individui. Secondo questa concezione, la cultura è un fenomeno sociale concreto che rappresenta i caratteri essenziali di una particolare nazione, e sebbene al suo interno vi siano una serie di sottoculture complesse e differenziate, queste mantengono comunque le caratteristiche generali, venendo a creare un modello strutturale simile a una *matrioska*¹. Parallelamente, servirsi di una visione non essenzialista della cultura presuppone intendere questa come un concetto usato da differenti persone, in differenti momenti storici, per rispecchiare precisi intenti di identità, politica e scienza. Secondo questa visione la nozione di “cultura nazionale” è vista come un costrutto sociale derivato dal nazionalismo.²

È proprio in questi termini che si sviluppa l'orientalismo, ovvero un concetto che rimanda ad un processo di appropriazione, di definizione e di inferiorizzazione come “Oriente” delle regioni, persone e culture subalterne soprattutto del mondo asiatico da parte di Paesi

¹ Adrian HOLLIDAY, “Culture as Constraint or Resource: Essentialist versus Non-Essentialist Views”, *latefl Language and Cultural Studies SIG Newsletter*, 18, 1999, pp. 38-49.

² *Ibidem*.

egemoni euro-americani, per poter pensare per contrasto alla propria identità come “Occidente”³. Nel caso del Giappone, nella seconda metà dell’Ottocento la stessa identità nazionale viene a formarsi attraverso un processo di auto-orientalismo, che presuppone l’interiorizzazione dell’occidentalismo euro-americano, nonché l’assunzione della sua grammatica essenzializzante e contrastiva di fondo (Occidente = modernità = universalismo vs Oriente = tradizione = particolarismo). In altre parole, il Giappone comincia a guardare sé stesso come “Oriente” attraverso lo sguardo eurocentrico.⁴ Un esempio particolarmente efficace per descrivere questa tendenza è il discorso sui *nihonjinron* 日本人論 – le *teorie sui giapponesi* – la cui caratteristica di fondo è lo stesso processo essenzializzante e dicotomico dell’orientalismo euro-americano.⁵ Porre l’accento sull’unicità della cultura giapponese in termini particolaristici è l’unica risposta possibile all’universalismo dell’“Occidente”, e diventa anche il termine di riferimento imprescindibile di qualsiasi buon autore di *nihonjinron*. Infatti, l’enfasi sugli aspetti più irrazionali e legati all’intersezione tra estetica e religione, al limite del mistico e dell’esoterico, riesce a garantire l’effetto al contempo distintivo e nobilitante, eliminando quello strato di reificazione attuato dallo sguardo euro-americano. La tradizione, la piena consapevolezza della storia della propria cultura e il suo tentativo di salvaguardarla, non è più sinonimo di arretratezza rispetto alla modernità esterna, bensì diviene una cifra nobilitante e soprattutto inafferrabile dalla ragione “occidentale”.⁶

Rivolgendo ora lo sguardo ai lavori di Shikata Akiko scelti per sviluppare il presente lavoro, bisogna chiedersi in che modo possano collocarsi all’interno di questo discorso e come possano essere interpretati. Mancando di conferme dirette dall’autrice, è complesso chiedersi se *Okashi* e *Ayashi* siano nati col preciso intento di esaltare la cultura giapponese, in tutte le sue sfumature auto-orientaliste, o se siano semplici esperimenti sospinti da una profonda voglia di raccontare una cultura ben conosciuta tramite la musica. Tuttavia, dal momento che sin dal suo debutto tra le intenzioni dell’autrice non vi è mai stata quella di raggiungere ampiamente un pubblico “occidentale”, si è più propensi a pensare che si tratti di due lavori giapponesi realizzati per i giapponesi stessi, impreziositi da una conoscenza della musica che è stata inevitabilmente contaminata nel tempo dalle influenze esterne. Partendo da questa convinzione, l’intento di questo lavoro non è quello di descrivere una visione essenzialista della cultura giapponese, bensì quello di raccontare in che modo questa venga sviluppata e raccontata da chi

³ Toshio MIYAKE, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Ca’ Foscari Japanese Studies, 2, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2014, p. 32.

⁴ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, (cit), p. 36.

⁵ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, (cit), p. 127.

⁶ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, (cit), pp. 128-129.

la vive in prima persona. Partendo dal presupposto che qualsiasi cornice conoscitiva più o meno stereotipata riesca a costituire una condizione necessaria per favorire un primo contatto – specialmente verso dei lavori fortemente sconosciuti –, questo lavoro vuole aprire una porta verso un rapporto dialogico di carattere interculturale. A prescindere però dalle intenzioni e dagli esiti personali dei singoli, è bene ricordare che a tutti i discorsi di questo tipo soggiace una geografia immaginaria, la cui logica essenzializzante, antitetica, gerarchica e disumanizzante trova la sua ragion d'essere negli imperativi identitari posti dall'imperialismo e dai vari nazionalismi in epoca moderna.⁷

3.2 OKASHI

Publicato il 15 settembre 2015, をかし *Okashi* (*Meraviglia*) è la prima installazione di un progetto in due parti che Shikata definisce un “*concept album* dallo stile giapponese”, contenente canzoni “provenienti dal confine tra il sogno e la realtà”.⁸ Sulla falsa riga di quanto esposto nel paragrafo precedente, il termine *wafū* 和風 – qui tradotto con “stile giapponese” – va a concretizzare quella tendenza all'auto-orientalismo applicato in contrasto a un'altra realtà, specialmente un altro Paese. In questo contesto possiamo intendere il concetto come uno *slogan* pubblicitario a tutti gli effetti, utilizzato per accattivare la curiosità verso un esotismo di facciata, che funziona al contempo come mezzo di auto-determinazione e come confezione perfetta per consegnare il prodotto musicale al pubblico. L'intento di una presentazione simile per l'album risiede probabilmente nel tentativo di anticipare agli ascoltatori il materiale che andranno a sentire, creando quindi qualche sorta di aspettativa. Dal punto di vista puramente artistico, questo album rappresenta un semplice esperimento musicale nato dal desiderio dell'artista di giocare con la storia musicale del proprio Paese, intrecciandola sovente con elementi di cultura letteraria, storica e artistica.

Prima di presentare in modo generale il prodotto musicale in questione, si ritiene necessario soffermarsi sull'origine del suo nome. In questa sede si è scelto di tradurre il termine *okashi* con “meraviglia”, nonostante si tratti di un termine arcaico utilizzato spesso nella letteratura del periodo Heian per indicare una vasta gamma di emozioni. Più precisamente,

⁷ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, (cit), pp. 130.

⁸ Dal sito ufficiale: 「志方あきこ初の和風コンセプトアルバム。夢と現の狭間から、様々な和テイストの歌をお届けします。」 (*Il primo concept album in stile giapponese di Shikata Akiko. Vi consegneremo varie canzoni dal gusto giapponese provenienti dal confine tra sogno e realtà*).

l'opera in cui compare maggiormente è il *Makura no sōshi* 枕草子 (*Note del guanciale*) di Sei Shōnagon, una scrittrice e poetessa divenuta dama di compagnia dell'imperatrice Teishi dal 993 al 1001.⁹ Il termine *okashi* appare con grande regolarità all'interno dell'opera e nessun traduttore che si approcci al testo lo ha mai tradotto nella stessa maniera. Ciò che caratterizza maggiormente questa parola è il fatto che possa applicarsi a un ampio e diversificato apparato di fenomeni, dai più malinconici e sospesi, ad altri di stupore, meraviglia e contemplazione della natura.¹⁰ Gli studi intorno a questo termine nascono soprattutto per puntualizzare la sua differenziazione dal *mono no aware*, ovvero un termine caposaldo dell'ideale di estetica e di bellezza della cultura giapponese, che va a descrivere una profonda emotività dello scrittore di fronte a un particolare oggetto o evento della vita. Nonostante Sei Shōnagon avesse tutto il materiale a disposizione per tessere una narrativa dal *pathos* impareggiabile, e sebbene il senso di *aware* influenzi per certi versi la sua opera, l'aggettivo che va a descriverla più uniformemente è senza dubbio quello di *okashi*.¹¹ Questo concetto è essenziale nella scrittura dell'autrice così come il senso di impermanenza delle cose e la malinconia che ne deriva risulta essenziale all'altra grande opera della letteratura Heian, il *Genji Monogatari*. In contrasto con lo *aware*, che denota una risposta profonda e psicologica di chi lo prova, *okashi* suggerisce un'attrazione più momentanea ed effimera. Sei Shōnagon utilizza questo termine ogni volta che desidera descrivere lo splendore della corte imperiale, e piuttosto che attirare l'attenzione sulle forze politiche esterne che minacciano l'equilibrio del palazzo, l'autrice sposta il *focus* sui più sterili e volatili conflitti che si susseguono al suo interno, riuscendo a creare una visione estetica di armonia e raffinatezza.¹²

Come accennato in precedenza, *okashi* rappresenta un termine difficilmente traducibile in modo univoco in qualsiasi lingua, e non possiede neanche un equivalente efficace nel giapponese moderno. Esso racchiude in sé tutto ciò che è attraente, eccitante e interessante, ed è spesso associato ai verbi che esprimono riso e divertimento, in contrasto con il sempre frequente pianto malinconico che segue allo *aware*.¹³ Il motivo dietro alla scelta di nominare l'album con un termine così pregno di significati reconditi non è chiaro, come spesso accade

⁹ TSUCHIYA Hiroei, "Makura no soshi no 'okashi' no kachi" (Il valore di "okashi" nel *Makura no sōshi*), *Atomi University Bulletin*, XXII, 3, 1986, pp. 1-8.

土屋博映、『枕草子』の「をかし」の価値、跡見学園短期大学紀要、第22巻3号、1986、pp. 1-8.

¹⁰ MIDORIKAWA Machiko, "Reading a Heian Blog: A New Translation of *Makura No Sōshi*", *Monumenta Nipponica*, 63, 1, 2008, p. 153.

¹¹ FUKUMORI Naomi, "Sei Shōnagon's *Makura No Sōshi*: A Re-Visionary History", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 31, 1, 1997, p. 15.

¹² FUKUMORI, "Sei Shōnagon's *Makura No Sōshi*...", (cit.), p. 16.

¹³ FUKUMORI, "Sei Shōnagon's *Makura No Sōshi*...", (cit.), p. 17.

quando si parla di Shikata Akiko. Tuttavia, date le sonorità delle canzoni che ne fanno parte, possiamo certamente sperimentare questo senso di concitazione e misteriosa curiosità che trasuda dalle note dei brani. *Okashi* è un album variegato che offre suoni colorati, corposi e vividi, nascosti dietro al ritmo delle sue melodie e dall'esecuzione concitata del suo organico. In questa sede non ci occuperemo di tutte le tracce che ne fanno parte per motivi di spazio, bensì verrà analizzata una selezione di brani ritenuti tra i più esemplificativi dell'intero lavoro, nonché di quelli che presentano più elementi culturali al loro interno.

3.2.1 *Okashi* をかし

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Inserito come brano d'apertura, *Okashi* rappresenta anche la traccia omonima all'album, e come tale funge da veicolo per tutto il messaggio dietro a questo lavoro. Shikata stessa afferma di averla immaginata e composta come canzone distintiva del concetto dietro a tutto l'album, e più precisamente di aver puntato a realizzare delle atmosfere vigorose e concitate.¹⁴ Effettivamente, *Okashi* apre le danze in maniera molto epica e possente avvalendosi subito della caratteristica vocale di Shikata. L'idea che sottende al brano è quella del tempo che passa, delle ere che si susseguono e delle innumerevoli emozioni che caratterizzano la vita degli esseri umani, coi loro istinti e le loro passioni. Si tratta di una canzone drammatica ma in definitiva molto positiva, venendo così a rispettare quel senso di magnificenza effimera tanto espressa nel *Makura no sōshi*.¹⁵

Musicalmente parlando, questa sensazione è data dai continui cambi di ritmo e dalla voce di Shikata che si destreggia abilmente tra tonalità soavi e altre più gravi. Nell'introduzione, l'ascoltatore viene dapprima investito dai cori solenni che recitano un testo molto enigmatico, per poi spegnersi in una melodia delicata accompagnata dal pianoforte e infine esplodere nuovamente in un ritmo concitato di violini e flauti, che idealmente alzano il sipario sul racconto che la musica si appresta a raccontare. Le strofe si strutturano su un ritmo a media velocità, dove la chitarra e il pianoforte sono il principale accompagnamento, assieme al sintetizzatore di fondo che dà omogeneità a tutto il suono del brano. Segue il pre-ritornello, in cui comincia a costruirsi il senso di concitazione, sorretto dal flauto e dalle arcate dei violini, che rimangono gravi e

¹⁴ SHIKATA AKIKO, *Okashi yomihon* (Guida a *Okashi*), Tōkyō, VAGRANCY, 2015, p. 6.

志方あきこ、『をかし読本』、東京、VAGRANCY、2015、p. 6.

¹⁵ *Ibidem*.

accompagnano il testo molto veloce e cantato in modo quasi disarmonico. Esplode dunque il ritornello, che riprende vocalmente la melodia dell'introduzione, dove le voci sostituiscono il flauto ma rimangono accompagnate dai violini, che costituiscono anche la maggior parte dell'organico di questa sezione. La struttura della canzone non è canonica, poiché prima della seconda strofa segue una ripresa dell'introduzione e poi un ulteriore intermezzo musicale dove a farla da padrone è un assolo di chitarra elettrica. A primo impatto questa potrebbe risultare una scelta curiosa e non in linea con le atmosfere generali del brano, eppure se si tiene conto del discorso sulle "ere che si susseguono" che caratterizza il brano, ma soprattutto delle inevitabili influenze musicali esterne, ci si accorge presto che ogni elemento della canzone arriva a comporre un'immagine più ampia e coerente. Per tutta la durata della seconda strofa e del secondo ritornello si ha come la sensazione che il tempo scorra molto più velocemente, e sembra quasi che si sia compiuto un salto dal passato al presente, che si stia letteralmente correndo fra le ere attraversando ricordi e sogni, come confermato anche dal testo. A questo blocco segue poi a un leggero rallentamento prima della conclusione, con uno *special* che trasuda toni eterei e dove la tendenza alla sovrapposizione di voci tipica della produzione di Shikata torva la sua massima espressione all'interno del brano. Sul finale si assiste a un ultimo ritornello molto concitato, questa volta non solo nella melodia, ma anche nel continuo interscambio tra coro e voce, lasciato poi a spegnersi in una coda strumentale sorretta dall'intero organico, dove spiccano ancora i flauti e i violini.

Se ci si appresta a tradurre e interpretare le liriche della canzone, ci si accorge subito che il tema ricorrente è la precarietà della vita, interpretata specialmente attraverso i fenomeni naturali. Le immagini ricorrenti riguardano il vento, i fiori, i corsi d'acqua e le lucciole, tutte poste in un contesto di transitorietà malinconica, che funge allo stesso tempo da stimolo per apprezzare la meraviglia del creato. Il ritornello insiste sul costrutto composto dal verbo *kiru* 切る (tagliare) e dal sostantivo *kaze* 風 (*vento*), che va a intendere proprio un movimento scattante e veloce, che dà l'impressione di fendere anche l'aria. La metafora dei fiori e delle scintille può essere ricondotta alla lunga serie di guerre e battaglie protagoniste della storia, e sembrerebbe che il significato nascosto si sveli definitivamente sul finale quando a tagliare il vento (o, fuori di metafora, lo scorrere del tempo) è proprio un samurai.

■ TESTO E TRADUZIONE

いくたま たるたま
生魂在れ 足魂在れ^[1]

しゅじょう
衆生^[2]の群れ

わが わざ
我が為す業 彼が散る様
因果の果て^[3]

からくれない 染まる小指
絡め 交わした約束に
うれし かなし こひし にくし
想いは 万華鏡

あまつかぜは 時代を連れ
今 旅立つ その人に
縫うことも 追うことさえ
出来ずに 悲願花^[4]

こころ
強き 信念^[5]のまま
袂分かちて 進む道なら
いっそ 修羅^[6]となりませ

風 切って切って 斬り捨て 舞い躍り
咲くが誉れ 夢花火
散って散って 散り逝く 定めなら
この世はあはれ をかすと

からくれない 滲む小指
解け 揺らいだ約束に
さびし かなし こひし にくし
絆は 蜃気楼

みたましずめ 浮かぶ 蛍
ふたり 眺めた思い出も
遙か 遠く 河のほとり
流すは 灯籠^{あかりかご}

今宵 語るは
ゆめ
儚き夢想 無常^[7]の宴
さあさ とくとご覧あれ

Sii spirito vivo, sii spirito che si forma:

una folla di esseri senzienti.

Le azioni che io compio, i modi in cui lui si disperde:
sono l'esito del karma.

Il mignolo tinto di cremisi
si lega alla promessa scambiata.
La gioia, la tristezza, l'amore, l'odio,
i sentimenti sono un caleidoscopio.

Il vento divino trasporta le ere
al viaggiatore che inizia il cammino.
Le *lyrcoris radiata* non riescono
né a seguirlo né ad afferrarlo.

Se con cuore deciso
seguirai la via separandoti dai legami terreni
presto diventerai un semi-dio

Le scintille sognanti sbocciano con orgoglio
e danzano, disperdendosi e sferzando il vento.
Nonostante il loro destino sia di appassire e svanire
questo mondo resta meraviglioso e malinconico.

Il mignolo che riemerge dal cremisi
si slega dalla promessa disattesa.
La solitudine, la tristezza, l'amore, l'odio,
i legami sono un miraggio.

Le lucciole fluttuano e adagiano le anime
assieme ai ricordi vissuti dai due amanti.
Sono lanterne che scorrono lontane
sugli argini del fiume.

Ciò che raccontiamo stanotte
è un sogno flebile, un banchetto effimero.
Forza, osserva con attenzione!

風 切って切って 斬り捨て 掻き乱れ
咲けよ 己が 刹那の天下^[8]
黄泉への旅路は 独りきり
この世はあはれ をかすと

^{あまぎか} 天離る ^{ひな} 鄙の道に立ちて
瞳閉じれば よぎる面影
^{やおよろずよ} 八百万代の 名残のように
もはや 彼方の幻

風 切って切って 斬り捨て
^{えにし} 縁も断ち切り
散って散って 散り急ぐ ^{もののふ} 武士よ

^{ちしお} 流れる血汐は 最期の火花
この世はあはれ をかすと

Tu sei padrone di questo istante
e fiorisci, disperdendoti e sferzando il vento.
Il viaggio verso gli inferi si compie da soli.
Questo mondo resta meraviglioso e malinconico.

Le vestigia che immagini chiudendo gli occhi
irto sulla via di campagna che svanisce nel cielo
sono come i resti di miriadi di ere,
nient'altro che l'illusione di ciò che c'è oltre.

A sferzare il vento ancora e ancora,
e a tagliare perfino i legami
è un samurai che scatta e soccombe.

Il sangue che scorre è l'ultima scintilla,
e questo mondo resta meraviglioso e malinconico.

■ NOTE E ANALISI

[1] I termini *ikutama* 生魂 e *tarutama* 足魂 sono interpretabili in diversi modi. La prima ipotesi, poco accreditata, è che si possano intendere come *ateji* di 生玉 e 足玉, ovvero due dei dieci tesori sacri dello Shintō di cui si racconta nel sesto volume del *Kujiki* 旧事紀, o *Sendai kuji hongu* 先代旧事本紀. Una seconda ipotesi suggerisce che siano nomi alternativi per due divinità nominate nel *Kojiki*, ovvero *Ikumusubikami* 生産日神 e *Tarumusubikami* 足産日神, ma risulta anch'essa poco coerente col senso generale del testo. La terza interpretazione, nonché la più plausibile, è che si faccia riferimento agli spiriti che rappresentano i principi fondanti della creazione degli esseri viventi (生魂) e agli spiriti che aggregandosi fra loro interagiscono sulla base di questi stessi principi (足魂). Dal momento che questi ultimi si manifestano quando i primi assumono forma umana o animale, si è scelto di tradurli nel senso di “spiriti vivi” e “spiriti formati”.

[2] In questa occasione si è scelto di tradurre *shujō* 衆生 come “esseri viventi”, ma propriamente questo termine va ad indicare i *sattva* di derivazione buddhista,

nonostante in tale contesto esprima comunque il senso di “creatura”, “essere vivente”.

[3] La frase corrispondente in giapponese è di dubbia interpretazione, ma la traduzione più appropriata potrebbe essere la seguente: “le azioni che io compio risultano nella caduta di qualcun altro, questo è il risultato del *karma*”. Trattandosi di una lunga perifrasi, in questa sede si è ritenuto opportuno rendere il senso del verso in maniera più concisa e diretta, anche per agevolarne la lettura.

[4] Si tratta di un *ateji* per *higanbana* 彼岸花, ovvero il fiore di amarillide, o *lycoris radiata*, come figura in traduzione. I *kanji* utilizzati per ottenere la stessa pronuncia sono quelli di *higan* 悲願, che si prestano a due possibili traduzioni: da una parte indica un desiderio particolarmente forte, e dall'altra il giuramento di Buddha di salvare l'umanità intera. L'associazione con la sfera religiosa non è un caso, dal momento che la *lycoris radiata* segna l'arrivo dell'autunno e molti buddhisti lo utilizzano come decorazione delle tombe proprio in questa stagione. Si tratta di un simbolo fortemente associato all'aldilà, sia per via del suo colore scarlatto, sia perché considerato un fiore infestante che cresce nei pressi dei cimiteri. Nel contesto della canzone, si potrebbe intendere che lo scorrere delle ere sfugge persino al concetto di morte.

[5] Un altro esempio di *ateji*. In questo caso i *kanji* propriamente significano “fede”, “convinzione”. Dal momento che il contesto descrive l'inizio del percorso ascetico dello *yamabushi*, la scelta di leggerlo come *kokoro* 心 (generalmente *cuore*, ma è più appropriato *anima*) risiede semplicemente nella necessità di cadenzare la metrica del testo.

[6] In piena continuità con il verso precedente, qui viene direttamente inserito il termine *shura* 修羅. Questa parola ha due riferimenti religiosi specifici: da una parte si riferisce alle divinità induiste Asura, che bramano il potere e si scontrano spesso con i Deva; dall'altra riprende il concetto dei sei mondi della reincarnazione buddhista, precisamente quello delle semi-divinità, descritte anche in questo contesto in modo negativo come entità fameliche in cerca di potere.

[7] Questo termine riprende il concetto buddhista di transitorietà della vita, in linea col tono generale della canzone già espresso sin dal titolo con *Okashi*.

[8] Anche qui si riprende il concetto di transitorietà della vita, questa volta con due termini: il primo, *setsuna* 刹那, è di derivazione buddhista e propriamente si riferisce al più breve lasso di tempo immaginabile (qui tradotto come “istante”), ma anche alla durata di un singolo evento nella mente; il secondo, *tenka* 天下, è invece puramente giapponese e primariamente indica l’interno mondo (letteralmente “ciò che sta sotto il cielo”), ma viene riconosciuto anche come termine arcaico per riferirsi allo *shōgun*.

3.2.2 *Otoshimono* オトシモノ

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Dopo l’impeto prorompente che investe l’ascoltatore con la prima traccia, l’album prosegue immediatamente con toni più lievi e ci immerge in una dimensione spaventosa e misteriosa che tra le sue origini dal *kamikakushi* 神隠し, ovvero la credenza folklorica con cui si spiegava la sparizione di una persona come opera di una divinità o di uno spirito. *Otoshimono* オトシモノ (*oggetti smarriti*) è un brano strutturato come una vera e propria storia, e Shikata stessa afferma di essersi ispirata alle fiabe per bambini dal sapore *horror* ed enigmatico.¹⁶ Il titolo del brano è presentato in *katakana*, rendendo dunque il suo significato molto ambiguo e dalla difficile interpretazione. Si è scelto di intenderlo come “oggetti smarriti” perché stando all’autrice si tratta di una vera e propria preghiera affinché il fratellino della protagonista possa tornare a casa sano e salvo assieme a tutte le proprietà che sono andate perdute. Verosimilmente, data l’atmosfera inquietante di fondo, si può anche pensare che il termine indichi più generalmente le persone defunte (con *mono* 者 di “persona” e non *mono* 物 di “oggetto”).¹⁷

Dal punto di vista musicale la canzone rappresenta sicuramente l’esperimento più curato e complesso dell’intero album. La sua struttura non è lineare, anche se all’ascoltatore viene resa chiara l’idea che sia perfettamente divisa in due parti. La

¹⁶ SHIKATA, *Okashi...*, (cit.), p. 7.

¹⁷ *Ibidem*.

prima si predispone quasi senza l'organico strumentale, il sottofondo è fornito dal gracidiare dei corvi e un leggerissimo *gong* che scandisce in maniera inquietante il tempo, che rimane al contempo sciolto e cadenzato. A pochi secondi dall'inizio si inserisce lentamente il *fukibue*, che ricopre il brano con un velo musicale al tempo stesso angosciante e malinconico. Dopo la prima strofa incombe prepotente il ritornello, che spezza il silenzio in cui ci si era immersi finora ed esplose in dei cori possenti dai toni sofferti e stridenti, realizzati soprattutto grazie al contrasto tra la voce acuta nasale e quella più grave e baritonale. In questa sezione entra prepotente anche la sezione di archi. A questo punto segue un breve ponte strumentale arricchito da alcuni cori cantilenanti, che non solo rappresenta lo scorrere del tempo e l'immersione in una dimensione "altra", ma ci introduce anche nella seconda parte del brano. I toni diventano più maturi e questa volta la melodia vocale è supportata da un ritmo più serrato e dalla presenza costante degli archi – soprattutto il violoncello – e il dolce e malinconico suono del *koto* pizzicato. Nel secondo ritornello la tristezza delle parole pronunciate è realizzata in maniera molto immersiva, grazie anche alle percussioni che predispongono un'atmosfera completamente diversa da quella asettica del primo ritornello. Prima del finale, che ci riporta di nuovo nel silenzio di una singola frase pronunciata con un filo di voce, quasi parlata, assistiamo a un intermezzo strumentale molto prorompente dove a condurre sono principalmente il *fukibue*, gli archi e le percussioni.

Il testo del brano presenta la stessa ambiguità dichiarata fin dal titolo, soprattutto perché al pari della struttura musicale anche il testo è diviso nettamente in due parti. Per tutta la prima parte è scritto in *hiragana*, rendendo la traduzione altamente difficile e interpretabile in vari modi, mentre nella seconda compaiono i *kanji* e il senso generale della canzone diviene via via più chiaro. Questa scelta, come dichiarato da Shikata stessa, è dovuta al fatto che la protagonista attraversa due fasi della propria vita: dapprima è una bambina impaurita che rivolge le proprie preghiere, mentre col passare degli anni diviene una giovane donna che si attiva personalmente per recuperare ciò che ha perduto, dichiarando esplicitamente le proprie intenzioni.¹⁸ In generale, le atmosfere descritte dal testo sfruttano l'immaginario del folklore giapponese che concernono le misteriose sparizioni delle persone, che si credeva si fossero perdute nelle foreste o nelle montagne, e poi inevitabilmente rapite dagli spiriti. Un altro aspetto ricorrente delle liriche è l'idea di "varcare il confine", oltrepassare un

¹⁸ *Ibidem*.

limite imposto e dirigersi verso l'altra sponda. Come il fratellino molti anni prima, così anche la giovane protagonista sceglie consapevolmente di varcare il confine del *torii*, il tradizionale portale sacro giapponese che separa gli spazi tra l'umano e il divino, tra l'immanente e il trascendente. Sul finale assistiamo a tre diversi periodi ipotetici, che rappresentano le tre diverse condizioni che potrebbero realizzarsi se la donna sceglierà di compiere il passaggio verso una dimensione metafisica. La musicalità e l'organico della canzone si predispongono per supportare questa decisione espressa a parole dal canto, e si assiste a un crescendo epico che tramuta questo immaginario in suoni.

▪ TESTO E TRADUZIONE

おとしもの おとしもの
たけうま おてだま まがつたま^[1]

Gli oggetti smarriti, gli oggetti smarriti,
takeuma, otedama, magatsutama.

あのひ なくした にいさまも
まとめて かえして くだしゃんせ

Per favore riuniteli e restituitemeli
assieme al fratellino che ho perso quel giorno.

おとしもの おとしもの
おまもり かたげた きれおばな^[2]
あのひ よばれた にいさまは
けものと おやまに きえてった

Gli oggetti smarriti, gli oggetti smarriti,
omamori, uno zoccolo, un fiore reciso.
Il mio fratellino, al richiamo di quel giorno,
è scomparso sui monti assieme agli spiriti.

さみしこいや むねのうち
までどくらせど まちぼうけ
ながのおるすを いつまでまと^[3]か
こんこん こぎつね^[4] いま いくつ

Nel profondo del cuore sono triste e sola
e anche se ho aspettato a lungo, l'attesa è vana.
Fin quando mi avvolgerà questa eterna assenza?
Toc, toc, le piccole volpi adesso quante sono?

蓮のうてなは 今年も開き
朱の鳥居は 少し剥げ
柱の疵^{きず}は 兄さま 越えた

Anche quest'anno sboccia il fiore di loto
e il *torii* scarlatto si incrina leggermente.
Il mio fratellino ha attraversato la fessura del pilastro.

届けもの 届けもの
十六夜^[5] 空舞う ここのつ尾
巷で 噂の 物の怪は
十の 兄さま 生き写し

Gli oggetti restituiti, gli oggetti restituiti,
le nove code danzano nel cielo della luna calante.
Lo spirito di cui si vocifera fra le strade
assomiglia al mio fratellino di dieci anni.

笑みて 滴る ^{けが}穢れの ^{かおり}馨
呼びて 手招く なつかしの
ひとつ 変わらぬ 声姿

La fragranza distorta si diffonde sogghignando
e una sola voce immutabile e nostalgica
mi chiama e invita a sé

ゆきて 帰れぬ 彼岸 ^[6] とて	Anche se giungessi al nirvana da cui non si fa ritorno
胸のうつろが 埋まるなら	Anche se anche colmassi il vuoto nel mio cuore
誰が咎めど 境を越えよう	Anche se mi criticheranno, io attraverserò il confine.
こんこん 扉に 迎えが来たぞ	Busso alla porta, sono venuta a prenderti.

▪ NOTE E ANALISI

[1] Nel secondo verso vengono elencati tre elementi che rappresenterebbero, assieme al fratellino, i tre oggetti smarriti dalla protagonista. In traduzione si è scelto di lasciarli invariati rispetto all'originale giapponese, poiché si riferiscono principalmente a dei giochi per bambini. Con *takeuma* たけうま (*cavalluccio di bambù*) ci si riferisce a dei trampoli in bambù, mentre con *otedama* おてだま si intende un piccolo sacchetto di stoffa contenente dei fagioli con cui fare giocoleria. Per quanto riguarda *magatsutama* まがつたま, l'ipotesi più probabile è che si riferisca a una pietra ricurva (generalmente giada, agata o quarzo) usata sia come gioiello ornamentale che come strumento cerimoniale e religioso. Sul corrispettivo in *kanji* della parola si presentano due possibili interpretazioni: da una parte potrebbe trattarsi semplicemente di una lettura arcaica di *magatama* 勾玉, dall'altra potrebbe derivare dalle divinità *magatsuhinokami* 禍津日神, ovvero gli spiriti maligni. In quest'ultimo caso la sillaba *tsu* della parola andrebbe a sostituire il *no* del complemento di specificazione, da intendersi quindi come “pietra della/contro la malvagità” (禍の玉).

[2] Anche in questo verso vengono nominati una serie di oggetti che sono andati perduti, anche se l'uso dello *hiragana* rende assai complessa un'interpretazione univoca e accurata. Gli *omamori* おまもり sono degli amuleti giapponesi dedicati sia a divinità Shinto, che a icone buddhiste. La parola è composta dal suffisso onorifico *o* 御 e dal verbo *mamoru* 守る (*proteggere*). I due termini successivi possono essere interpretati sia singolarmente che come sintagmi collegati fra loro. Nel primo caso si leggerebbero semplicemente come *katageta* 片下駄 (letteralmente “uno dei due zoccoli”, “un *geta* del paio”, la tradizionale calzatura giapponese) e *kireobana* 切れお花 (letteralmente “un fiore reciso”, da *kiru* 切る, *tagliare* e *obana* お花, *fiore*). Tuttavia, se intesi come termini co-dipendenti, *katageta* potrebbe anche essere una

forma passata piana del verbo *katageru* 傾げる, e arrivare dunque a tradursi come “inclinato”, in relazione al fiore reciso. Inoltre, *obana* potrebbe anche essere la lettura di 尾花, ovvero un altro nome del *susuki* (*Miscanthus sinensis*), uno dei “sette fiori autunnali”, andando così a rappresentare una metafora per il fratellino scomparso, dato che si tratta di una pianta che sboccia tendenzialmente a ridosso dell’inverno, una stagione di “morte” dei raccolti. Nonostante queste innumerevoli sfaccettature di interpretazione, nella traduzione proposta si è deciso di intendere questi termini come due parole distinte, anche in linea di continuità con l’enunciazione di tutti gli oggetti possibilmente perduti dalla protagonista.

[3] Il termine *mato* まと in questo verso è stato interpretato come forma arcaica del verbo *matou* 纏う, tuttavia è bene precisare che potrebbe anche essere inteso come 的, che porta il significato di “fine, obiettivo, bersaglio”. Seguendo quest’ultima lettura il verso potrebbe anche essere tradotto così: “*Fino a quando questa eterna assenza sarà il mio cruccio?*”.

[4] Il termine *kogitsune* こぎつね fa riferimento in generale a una piccola volpe, ma più in particolare a uno dei tanti spiriti della demonologia giapponese. Nonostante la canzone si ispiri alle leggende dei *kamikakushi*, nel testo non si esclude che il fratellino possa essere stato rapito o attirato sui monti dalle volpi bianche. Non è raro, infatti, che le sparizioni delle persone avvengano anche per mezzo di alcuni *yōkai* 妖怪, gli spiriti del folklore giapponese. Dal momento che in un verso successivo si nominano le “nove code che danzano nel cielo”, l’ipotesi che la sparizione sia opera di una volpe viene ulteriormente confermata. Le nove code, infatti, appartengono all’essere mitologico *kyūbi no kitsune* 九尾の狐 (*volpe a nove code*). Si racconta che nel periodo Heian il figlio del generale Taira no Koremochi, Taira no Shiganari, scomparve poco dopo la nascita e venne ritrovato quattro anni dopo nella tana di una volpe grazie ad un oracolo apparso in sogno. Da qui diverse leggende suggeriscono che i luoghi di culto del Dio delle risaie vengano soprannominati anche *kitsunozuka* 狐塚 (*tana di volpe*).¹⁹

¹⁹ NATA Toshirō, “*Ma” no Sekai* (Il mondo degli spiriti), Tōkyō, Kōdansha, 2003, p. 237.
那谷敏郎、『「魔」の世界』、東京、講談社、2003、p. 237.

[5] Il termine *izayoi* 十六夜 è in realtà una forma abbreviata per *izayoi no tsuki* 十六夜の月 (letteralmente “luna della sedicesima notte”), che va a intendere l’inizio della fase calante nel mese lunare. Questo termine ci dà un’indicazione temporale per la storia, ma porta con sé anche un trasporto poetico, dato che si ritrova in alcune opere letterarie del periodo Kamakura come lo *Izayoi nikki* 十六夜日記 (1277-1280) della monaca Abutsu.

[6] Anche se in traduzione si è scelto di renderlo col significato generico di “nirvana”, il termine *higan* 彼岸 si riferisce anche a una festività giapponese della durata di sette giorni e celebrata prima e dopo l’equinozio di primavera e di autunno. Di stampo prettamente buddhista, è un’occasione in cui i credenti fanno ritorno ai propri villaggi natii per omaggiare gli antenati. L’etimologia della parola significa propriamente “dall’altra parte del fiume Sanzu”, un corso d’acqua che nella mitologia buddhista giapponese separa il mondo dei vivi dall’aldilà.

3.2.3 *Kaguya* 輝夜

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Dopo essersi addentrato tra le note oscure di *Otoshimono*, l’album prosegue con una traccia ispirata alla parata notturna dei cento demoni (*hyakki yakō* 百鬼夜行), dai toni vivaci e colorati. A seguire, si colloca quella che potremmo definire la traccia più malinconica dell’intero lavoro musicale, nonché una che già dal titolo rende chiara il suo riferimento primario: il romanzo di epoca Heian *Taketori monogatari* 竹取物語 (*Storia di un tagliabambù*). Nelle fasi di produzione del brano, infatti, Shikata racconta di essersi voluta ispirare allo scambio di poesie d’amore in alcune opere di letteratura classica, e che la scelta infine sia ricaduta proprio sul romanzo sopracitato, a scapito del più voluminoso e difficilmente adattabile *Genji monogatari*.²⁰ La canzone, dunque, più che concentrarsi nella narrazione dell’intera vicenda, si focalizza sui sentimenti dei due principali protagonisti, la principessa splendente *Kaguya hime* e l’imperatore.

Per poter trasporre accuratamente l’immagine di uno scambio di poesie fra due amanti, il brano è diviso in due parti distinte, la prima narrata dal punto di vista della

²⁰ SHIKATA, *Okashi...*, (cit.), p. 9.

principessa, e la seconda dedicata all'imperatore. La struttura musicale delle due sezioni è pressoché identica, non fosse per i due *waka* contenuti nell'opera letteraria che qui vengono riproposti in musica e interpretati come se a pronunciarli fossero i due protagonisti. Pertanto, nella prima parte assistiamo a una Shikata che fa uso della voce più soave, lieve e acuta del proprio registro, mentre nella seconda sono preponderanti i toni più gravi. Questa differenziazione vuole sottolineare anche i diversi stati emotivi vissuti dai due amanti alla fine della storia, quando Kaguya *hime* è costretta a tornare dal suo popolo, sulla Luna. Le sue parole d'amore sono colme di gratitudine e di dolcea-mara malinconia nei confronti dell'imperatore, laddove quest'ultimo esprime invece molta più tristezza e risentimento all'idea di non poter più vedere la sua amata.²¹

Dal punto di vista dell'organico, questa canzone si serve principalmente del *fukibue*, che dona un'atmosfera di sontuosa tristezza, e del *koto*, soprattutto nel lungo intermezzo musicale che separa le due parti. Dato che la struttura del brano manca di una strofa ben precisa, possiamo dividere le varie sezioni in questo modo: *waka*-ritornello-ponte musicale-*waka*-ritornello-*special*-finale. Questa suddivisione dona al brano un senso di scorrevolezza che non era ancora stato presente all'interno dell'album, dal momento che le tracce precedenti si muovevano su un ritmo molto più serrato e ben cadenzato. La scelta di non strutturare *Kaguya* in maniera canonica probabilmente si deve alla sua natura narrativa, e alla volontà di restituire in musica quel senso di fiaba presente nell'opera letteraria. Il primo *waka* è cantato quasi a cappella, senza tappeto musicale se non qualche leggero effetto sonoro. Segue poi il ritornello, dapprima accompagnato da un'armonica leggerissima, e successivamente supportato dall'intero organico di chitarra acustica, *koto*, percussioni e il *fukibue*, che ritorna prepotente. Il lungo intermezzo strumentale ci permette sia di immaginare il lento scorrere del tempo, immergendoci in un'atmosfera elegante e raffinata quasi ci trovassimo dentro al palazzo imperiale, sia di spostare il *focus* emotivo dal cuore sereno e nostalgico della principessa a quello sofferente e malinconico dell'imperatore. Il secondo *waka* si struttura anch'esso sull'assenza di musica, ma è seguito da un ritornello molto più drammatico, complice la percussione imperante e i virtuosismi degli archi. Subito successivo troviamo uno *special* molto diverso rispetto a quanto ci avesse abituato finora la canzone. Oltre ad essere presente l'immane sovrapposizione di voci e cori, questa sezione si sposta su una tonalità più acuta,

²¹ *Ibidem.*

soprattutto perché va a descrivere metaforicamente l'ascesa al cielo della principessa splendente. Il flauto e le percussioni si accompagnano vicendevolmente quasi parodiando i versi degli uccellini in una qualsiasi ballata romantica delle fiabe, salvo poi riportare l'ascoltatore a una dimensione più drammatica, ma dall'atmosfera epica. Il *koto* incalza assieme al *fukibue* e la canzone si chiude nello splendore del ritornello finale, come a salutare Kaguya *hime* sotto la luce splendente di una luna meravigliosa e crudele.

Volgendo infine uno sguardo alle liriche del brano, non passa inosservata la scelta curiosa di utilizzare una moltitudine di arcaismi e di costrutti tipici della lingua classica. Questa particolarità del testo rafforza ancora di più i legami della canzone con la sua materia ispiratrice, un racconto epico e antichissimo passato alla storia come opera letteraria senza tempo. Nonostante i toni altisonanti delle frasi che strutturano il testo, i concetti descritti sono poco ambigui e non lasciano molto spazio all'interpretazione personale, poiché descrivono in maniera delicata e poetica le atmosfere sognanti e fortemente emotive dell'amore tra Kaguya *hime* e l'imperatore, traendo ispirazione dai fenomeni della natura e dal ricorrente concetto che la bellezza, in tutte le sue forme, non è altro che effimera.

▪ TESTO E TRADUZIONE

今はとて 天の羽衣 着るをりぞ
君をあはれと 思ひいでける

Ora che tutto finisce indosso la veste di piume
e porterò con me il ricordo del mio Signore

輝けるは 十五夜の月よ^[1]
いまだ 陰るは うつろう想い
心かげろう^[2] 縁えにしの糸を
いざや 絶たんと 誘う 羽衣^[3]

La luna piena risplende
e un sentimento flebile resta nascosto.
La veste di piume invita a recidere
il filo di un legame che offusca il cuore.

耀よう姫は たまゆらの花よ
避さらず 避さらずの 定めまめの儘まに
天あまつ空 越え 月まつらへ服まう
昔語りよ 遠く 常ときわ磐へ

La principessa splendente è un fiore effimero
e rispettando il destino inevitabile
attraversa il cielo e si prostra alla Luna.
La sua storia sarà tramandata in eterno.

逢ふことも 涙にうかぶ 我が身には
死なぬくすりも 何にかはせむ

Spargo lacrime non potendovi più incontrare,
a che può servirmi l'elisir dell'immortalità?

輝けるは 無情の月よ	La luna crudele risplende
哀し愛しと ざわめく想い	e riverbera un sentimento dolcesamaro.
消え行く姫の 名残の軌跡が ^[4]	I lasciti della principessa che svanisce
夜の随に 綺羅に 煌めく	brillano sulla veste dorata alla mercé della notte.
天降りし ひとよ ^[5]	Oh, popolo che discende dal cielo
重ね 重ね 時を経て	Voi che viaggiate tra le ere
還りし ひとよ	Oh, popolo che fa ritorno a casa
今は いずこ	Adesso dove vi dirigerete?
風は 清かに啼きぬれて	Il vento è inumidito dalle lacrime
花は あはれと囁きて	I fiori bisbigliano malinconici
星は こがねに瞬きて	Le stelle risplendono d'oro
千代の別れを 見送らん	Tutto assiste alla separazione del millennio

▪ NOTE E ANALISI

[1] Il termine *jūgoya no tsuki* 十五夜の月 significa letteralmente “luna della quindicesima notte”, ma in realtà è un’espressione per riferirsi alla notte di luna piena. Più in generale, indica anche la festività dello *Tsukimi* 月見 che si svolge verso fine settembre e che si celebra, appunto, per osservare la notte di luna piena. La canzone probabilmente sovrappone l’evento del ritorno di Kaguya *hime* sulla luna con la tradizionale festività autunnale risalente al periodo Heian.

[2] Il costrutto *kokoro kagerō* 心かげろう si presta a diverse interpretazioni, complice anche il fatto che sia scritto per metà in *hiragana*. Non è un’espedito nuovo nella scrittura delle canzoni di Shikata, ma in questo caso l’ambiguità di fondo è rafforzata anche dal confronto con gli altri versi. La prima ipotesi è che si tratti di una forma arcaica del verbo *kageru* 陰る (*oscurare* o *nascondere*), che compare proprio nel verso precedente, e nella traduzione si è scelto infatti di mantenere questa continuità di significato. L’altra possibile interpretazione si basa sul fatto che *kagerō* possa scriversi anche coi caratteri 陽炎, che significano propriamente “soffio ardente” o “vampata”. Se si vuole restare sul tema dei sentimenti brucianti dei due amanti protagonisti della storia, questa risulterebbe la traduzione più appropriata, e il verso si dovrà intendere all’incirca come una perifrasi simile a “il filo del destino è un fuoco che brucia l’anima”. Infine, l’ultima possibile ipotesi è che si scriva

come 蜉蝣, che tra le altre cose può voler dire anche “effimerità”, un tema abbastanza ricorrente nei testi protagonisti della nostra analisi, e quindi plausibile.

[3] La veste di piume indossata da Kaguya *hime* al momento della sua partenza è detta in giapponese *hagoromo* 羽衣, e rappresenta l'elemento magico della storia che le permette di volare nel cielo e svanire lontano. Questo oggetto ricorre spesso in alcune storie e leggende giapponesi, soprattutto in relazione a una donna bellissima e con connotazioni al limite del divino o del soprannaturale. Nel caso del *Taketori monogatari*, la veste di piume indossata dalla principessa le fa perdere ogni memoria del tempo trascorso sulla Terra e dei momenti passati assieme all'imperatore, aggiungendo all'epilogo della storia uno strato ulteriormente drammatico.

[4] I lasciti a cui si fa riferimento nel verso sono i doni che la principessa splendente lasciò all'imperatore al momento della partenza. Questi sono un elisir dell'immortalità, una lunga lettera di scuse e la propria veste tessuta con fili d'oro, cui si fa riferimento anche nel verso successivo. Il fatto che tutti questi oggetti assieme brillino “alla mercè della notte” probabilmente è da intendersi come un dettaglio poetico e melodrammatico del testo in riferimento all'entità “celestiale” che rappresenta Kaguya *hime* stessa.

[5] Il “popolo che discende dal cielo” a cui si fa riferimento sul finale della canzone sono ovviamente gli individui provenienti dalla capitale della luna (*tsuki no miyako* 月の都), a cui appartiene anche la principessa splendente. Dopo tanti anni trascorsi sulla Terra, Kaguya *hime* dovrà fare ritorno nel suo mondo e i suoi simili giungeranno infine a prenderla per riportarla a casa. Il testo sembra suggerire che tutta la natura circostante assista a questo momento definito “millenario”, poiché raro e drammatico nella sua natura. A seguito del loro addio, l'imperatore si reca col suo esercito sulla cima del monte più alto, dove getta l'elisir dell'immortalità avuto in dono dalla principessa poiché inutile per lenire il suo dolore. Alcune storie e teorie diffuse accomunano questo evento all'origine del nome del monte Fuji, poiché i caratteri che lo compongono possono essere scritti sia come 富士山 (letteralmente “montagna ricca di guerrieri”, in riferimento all'esercito dell'imperatore), ma anche come 不死 (letteralmente “immortale”, in riferimento

all'elisir). Inoltre, il fumo che si innalza dal monte ancora oggi rappresenterebbe l'elisir che brucia e si disperde oltre il cielo, forse proprio per raggiungere Kaguya hime.

3.3 AYASHI

Poco dopo l'uscita di *Okashi*, Shikata non tarda ad annunciare di essere a lavoro su un secondo album della serie “in stile giapponese”, il cui rilascio è previsto per l'anno successivo. Nonostante le premesse, *Ayashi* あやし (*Incertezza*) viene ufficialmente pubblicato il 22 febbraio 2018. Oltre a vantare ben undici tracce al suo interno (*Okashi* ne conta 7), *Ayashi* si presenta fin da subito come un lavoro molto più coeso, voluminoso e ispirato del precedente. Al suo interno ritroviamo brani dai suoni possenti, con degli organici arricchiti di molti più strumenti e dei testi più elaborati e complessi. Come accaduto per il primo lavoro, anche in questo caso l'album viene presentato come una raccolta di canzoni dal sapore asiatico provenienti dal confine tra il sogno e la realtà, il giorno e la notte, l'aldilà e l'aldiquà.²² Rispetto a quanto accaduto con *Okashi*, il titolo di questo secondo prodotto non è soggetto a molte interpretazioni, e in questa sede è stato ritenuto opportuno tradurlo come “incertezza”, nonostante l'aggettivo *ayashii* 怪しい in giapponese moderno veicoli anche il senso di “ironia” o “mistero”. A detta di Shikata stessa, *Ayashi* è un lavoro che spinge ancora più al limite l'idea di “varcare un confine”, un immaginario già ampiamente descritto col primo lavoro. All'interno delle canzoni i protagonisti delle storie e le atmosfere ricreate tendono a tingersi di colori molto più oscuri, distorti e quindi “incerti”.²³ Effettivamente, l'album al suo interno si compone di alcuni brani che vertono su tematiche molto più oscure del precedente, come per esempio accade in *Otomegokoro* 御停め心 (*Un cuore fermo*), che racconta la storia di un amore passionale che incontra la sua fine con un omicidio. Ma non è solo l'efferatezza dei testi a distinguere in maniera così netta *Ayashi* da *Okashi*, poiché vi è spazio anche per la sempiterna malinconia della vita che scorre inesorabile, per una storia di avventura, per il racconto mitologico della creazione e molto altro ancora.

²² Dal sito ufficiale: 「昼と夜、夢と現、此処と彼処の境より様々な和テイストの歌をお届けします。」 (*Vi consegneremo varie canzoni dal gusto giapponese provenienti dal confine tra giorno e notte, sogno e realtà, aldilà e aldiquà*).

²³ SHIKATA Akiko, *Ayashi yomihon* (Guida a *Ayashi*), Tōkyō, VAGRANCY, 2018, p. 13.
志方あきこ、『あやし読本』、東京、VAGRANCY、2018、p. 13.

Come vedremo più nel dettaglio attraverso le canzoni selezionate, capiamo subito di trovarci di fronte a un lavoro ricco di sfaccettature e fortemente caratterizzato dalla sua versatilità, sia in termini di tematiche affrontate che, soprattutto, di soluzioni musicali adottate. Ogni canzone che possiamo ascoltare in *Ayashi* è definita da sonorità ben precise, e l'organico che le esegue veicola perfettamente le emozioni e le sensazioni descritte dal testo. Chiunque si approcci per la prima volta ad ascoltare l'album resterà colpito dai continui cambi di ritmo e di atmosfera che sono stati confezionati per questo lavoro. Si potrebbe quasi dire che a tracciare le fila di questo viaggio tra i suoni non siano più la voce e le parole cantate, bensì l'esecuzione dell'organico e il continuo susseguirsi degli stili musicali tra una canzone e l'altra. Questo dinamismo si ritrova ad esempio in *Hana yo chō yo* 花よ蝶よ (*Oh fiori, oh farfalle*), dove si racconta il senso di ribellione che si prova di fronte alle rigide imposizioni sociali attraverso il suono secco e cadenzato dello *shamisen*.

In piena continuità con *Okashi*, anche *Ayashi* attinge a piene mani da alcuni aspetti della cultura giapponese per descrivere in musica quel senso di *wafū* che viene dichiarato sin dalla sua presentazione. Se il primo lavoro si concentra maggiormente sulla meraviglia malinconica dell'effimerità della vita, questo secondo prodotto sembra quasi piantare i piedi ben saldi sul terreno e descrivere situazioni molto più "concrete". I protagonisti delle storie sono quasi sempre persone comuni, e quasi sempre si trovano di fronte a dover scegliere di plasmare il proprio destino, ricolmi dei propri desideri ed ambizioni. Avremo quindi una canzone del calibro di *Tsukiyo ni moratorium* 月夜にモラトリアム (*Moratoria nella notte di luna piena*) deliberatamente ispirata allo scrittore Dazai Osamu e alla sua scelta di morire suicida, ma anche *Koi kazoe* 恋ヒ数え (*La conta dell'amore*), che narra della follia apportata da un amore non corrisposto, o ancora trovano spazio alcune filastrocche per bambini qui riarrangiate per l'occasione e riproposte come introduzione ed epilogo dell'interno album. Insomma, *Ayashi* si impone fortemente come una pietra miliare che segna la maturità artistica di Shikata e chiude il cerchio che *Okashi* iniziò a tracciare. Il confronto fra le due opere si snoda attraverso diversi elementi, ma avrebbe poco senso insistere su questo aspetto, poiché nessuno dei due potrebbe esistere senza l'altro. Si tratta di una coppia di prodotti complementari, che insieme rappresentano un tributo dignitoso – anche se certamente non esaustivo – a vari aspetti della cultura giapponese, reinterpretati in chiave moderna, dinamica e accessibile anche a un pubblico solitamente disinteressato alla materia.

3.3.1 *Yume kagura* 夢神楽

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Come accaduto col precedente lavoro, anche in *Ayashi* ritroviamo una canzone che racconta una propria storia, ma funge al contempo da brano rappresentativo di tutto l'album. Dopo una breve introduzione a cappella con *Sakura sakura* さくらさくら (*Fiori di ciliegio*), la vera traccia d'apertura di questo lavoro trova la massima espressione in *Yume kagura* 夢神楽 (*Il kagura del sogno*), un brano che già dal titolo richiama a una serie di immaginari ben definiti.

Dal punto di vista musicale, ci troviamo di fronte a un elemento molto complesso e altamente strutturato. In qualità di brano “emblema” di tutto *Ayashi*, *Yume kagura* presenta un organico di strumenti corposo e variegato, ma spiccano soprattutto la sezione d'archi e la triade composta da *shamisen*, *koto* e *fukibue*. La struttura della canzone è abbastanza tradizionale, anche se tramite alcuni stratagemmi riprende e omaggia quella di *Okashi* del primo album. Nell'introduzione si viene da subito immersi in un'atmosfera che dà l'impressione di star varcando un confine, complice l'utilizzo del sintetizzatore per riprodurre un'armonica a bocca e dei cori soavi che sembrano imitare le onde che si propagano dalle gocce quando cadono su un corpo liquido. La prima impressione che si prova è dunque quella di presenziare a un evento mistico, dal carattere divino e religioso, come anche preannunciato sin dal titolo del brano. Ad anticipare la prima strofa è una seconda introduzione, questa volta strumentale, dove gli archi, la chitarra acustica e il *koto* forniscono il tappeto ritmico di tutto il brano in un crescendo dal sapore epico. La prima strofa è subito d'impatto, poiché alterna la voce da soprano di Shikata con dei cori più gravi, in un botta e risposta che rappresenta idealmente una lunga processione religiosa immersa in un ambiente misterioso. Ad accompagnare musicalmente questa parte troviamo il *fukibue* e ancora i virtuosismi della sezione d'arco. Successivamente si assiste a uno spegnimento generale della foga musicale durante il ponte che segue alla strofa, ma si tratta di una soluzione funzionale a costruire il crescendo – annunciato dall'esecuzione sempre più prorompente del *koto* – che porterà all'esplosione del ritornello. Quest'ultimo, infatti, si serve di tutto l'organico a disposizione per ricreare l'idea di una vera e propria danza estatica o propiziatoria (come suggerisce il testo) nel contesto di una cerimonia religiosa. Come menzionato poco fa, al ritornello segue un altro piccolo ponte che dona un po' di respiro al brano, proprio come accade in *Okashi*. La seconda strofa e il

secondo ritornello si muovono sulle stesse sonorità, mantenendo il senso di continuità di tutto il brano. Lo *special* che precede il gran finale non solo è l'occasione per donare ampio spazio agli strumenti, ma anche per dichiarare attraverso il testo il fulcro tematico della canzone. Assistiamo infatti a dei cori molto drammatici che si muovono su un ritmo concitato, realizzato ovviamente grazie al *koto* e allo *shamisen*, che qui regala un'esecuzione davvero precisa e in totale omogeneità col resto dell'organico. Sullo sfondo, in lontananza, permeano i virtuosismi degli archi, che con le loro scale ascendenti e discendenti regalano a questa parte un leggero senso di magia e mistero. È proprio nell'attimo prima che si inserisca il ritornello finale che assistiamo a una rara compartecipazione di testo e musica nel regalare all'ascoltatore una vera e propria immagine vivida nella sua testa: il *fukibue*, infatti, sorretto ancora una volta dagli archi, si impone in un piccolo intermezzo musicale dando l'impressione di voler rappresentare i fiori che sbocciano nell'aldilà, come suggerito dal testo.

Spostandoci sull'analisi delle liriche, come già accennato nella presentazione dell'intero album, ci troviamo di fronte a dei testi che si focalizzano sul concetto di "attraversamento del confine" e che spesso si servono di espressioni molto dirette e crude. Sebbene *Yume kagura* non si allontani troppo da questo principio, tuttavia il testo della canzone attinge l'ispirazione da immaginari più metaforici, avvicinandosi maggiormente ai testi caratteristici di *Okashi*. Trattandosi di una canzone che vuole raccontare il momento di un rito religioso al confine tra il sogno e la realtà, ecco che si sprecano le descrizioni sul paesaggio naturale circostante o sulla natura che partecipa a questo evento. Grazie al commentario della Shikata, sappiamo che il luogo a cui si è ispirata per ambientare la canzone è il santuario shintō di Kamishikimi Kumanoimasu 上色見熊野座神社, poiché vedere le foto di questo luogo ha evocato in lei alcuni immaginari misteriosi e sacri che avrebbe voluto rappresentare con la propria musica.²⁴ Effettivamente, il tono quasi da marcia epica che assume tutta la prima strofa del brano ben si sposa con l'idea di una processione all'interno di una fitta foresta nei pressi di un luogo sacro come un santuario shintoista. Tuttavia, ciò che rende particolarmente chiare le intenzioni della canzone è il concetto che ritroviamo nello *special* e che viene ripreso anche graficamente dalle immagini nel libretto dei testi. In questa parte, infatti, si menziona chiaramente che il rito del "*kagura* dei sogni" viene portato a termine per concedere l'incontro fra due realtà che normalmente non

²⁴ SHIKATA, *Ayashi...*, (cit.), p. 14.

potrebbero mai venire a contatto fra loro, ovvero quella dei vivi e quella dei morti. Sempre su dichiarazione di Shikata, sappiamo che il cremisi (a sinistra nel libretto) rappresenta l'aldilà, i vivi, il presente, mentre il colore indaco (a destra nel libretto) rappresenta l'aldilà, i morti, il passato. Da un punto di vista musicale questo “dialogo” tra le due parti viene realizzato col continuo interscambio fra i cori più acuti e quelli più gravi, come ci si aspetta di consueto da Shikata Akiko.

■ TESTO E TRADUZIONE

ゆめか うつつか
うつつが ゆめか^[1]

È un sogno, o è la realtà?
La realtà è un sogno?

掲げた 白き手
寄り添うは 神楽鈴
ときわ
常葉の森へと
凜と告げるは 誰そ彼と^[2]

La bianca mano sospesa
si avvicina al sonaglio
e, al tramonto, ci guida fieramente
verso la foresta degli alberi sempreverdi.

ちとせ
千年を 刻むは
やしろあと
墨染の 社跡
守りて 彩る
あかり
千の灯 千の花よ

Inciso nello scorrere di mille anni
è l'ingresso del santuario tinto d'inchiostro.
Spargetevi e vegliate su di noi,
oh fiamme e fiori millenari.

つらつら椿^[3]に 偲ぶ 愛しい日々
落ちる花の音も
亡き人の 訪れの証と

I giorni adorati si posano dolcemente sulle camelie,
e anche i suoni dei fiori appassiti
testimoniano la venuta dei defunti.

響け 響け 夢神楽
重ね 重ね 夢逢瀬
二人別つ 暁を
祓うために
つよく つよく つよく

Risuona, oh *kagura* dei sogni,
continua a ripeterti, oh incontro nel sogno,
sempre più forte,
per esorcizzare l'alba
che separa i vivi dai morti.

しじま
静寂は 蒼褪め
降り積もる 孤独に
倂 求めて
霞 抱く 日々の果てに

L'indaco del cielo svanisce nel silenzio
e si posa sulla solitudine,
sul finire dei giorni che abbracciano la nebbia
in cerca dei volti perduti.

ひいろ ひいろに 燃えて
舞うは 胡蝶の夢
紅差し指の誓い^[4]
叶わぬなら ^{うつつ} 現など 詮無きものと

響け 響け 夢神楽
焦がれ 焦がれ 夢渡り
夜明けを呼ぶ 鳥の歌を^[5]
掻き消すように
打ち消すように
つよく つよく

逝きて帰らぬ者の藍^{あい}
然れど留まる者の緋^{あけ}
重ね交りて 至極色の花^{しごく}
浅き奈落に 咲きすさぶ

響け 響け 夢神楽
重ね 重ね 夢逢瀬
二人別つ 暁を
祓うために
つよく つよく ひびけ

Il sogno delle farfalle danza
e brucia nel colore delle fiamme.
Se il sacro giuramento non verrà rispettato
la realtà sarà inevitabile.

Risuona, oh *kagura* dei sogni,
ardi d'amore, attraversa i sogni,
sempre più forte,
per cancellare
e occultare
il canto del gallo che annuncia l'alba.

L'indaco di coloro che non fanno ritorno,
il cremisi di coloro che restano in vita,
i fiori dai vividi colori continuano a mescolarsi
e sbocciano selvaggi nel pallido abisso.

Risuona, oh *kagura* dei sogni,
continua a ripeterti, oh incontro nel sogno,
sempre più forte,
per esorcizzare l'alba
che separa i vivi dai morti.

▪ NOTE E ANALISI

[1] I due versi introduttivi che aprono il brano sono una citazione diretta a un *dan* dello *Ise monogatari* 伊勢物語 (*Racconti di Ise*), in cui il protagonista si chiede se gli eventi trascorsi con l'amata siano stati un sogno oppure la realtà. Questo tipo di narrazione è detta *yumegatari* 夢語り (*racconto di un sogno*), e non è esclusiva a quest'opera, bensì è un tema generalmente molto caro alla letteratura giapponese, specialmente quella che si serve della poesia.²⁵ Raccontare delle sensazioni verosimili, a metà tra la verità e la finzione, aiuta a costruire l'atmosfera tipica del *miyabi* (la raffinatezza, l'eleganza), che permea non solo nell'arte poetica, ma anche nei sentimenti umani. Con questi versi d'apertura, Shikata annuncia che il rito a cui

²⁵ MIYATANI Satomi, "Ise monogatari rokujūsan dan 'tsukumo kami' no seikaku" (Caratteristiche del sessantatreesimo capitolo dello *Ise monogatari*), *Tokyo University Faculty of Management*, XVIII, 2010, p. 66. 宮谷聡美、『伊勢物語』六十三段「つくも髪」の性格、東京経営短期大学、第18巻、2010、p. 66.

stiamo per assistere si colloca in una dimensione incerta (*ayashii*, per l'appunto), che durerà soltanto un istante e aleggerà nel confine tra il sogno e la realtà.

[2] Il termine *tasogare* 黄昏 (*crepuscolo*) viene qui proposto con una scrittura molto diversa da quella moderna e di uso comune, poiché fa leva sulla sua etimologia. Da sempre considerato il momento in cui il giorno cede il passo alla notte, ma dove per un istante queste due realtà si sovrappongono e coesistono, *tasogare* appare nel testo come composto di *ta* 誰, che propriamente significa “chi”, e *kare* 彼, che significa in questo caso “quello”, ma in generale si riferisce a un qualcosa di “altro” da sé. In origine, infatti, durante le ore in cui il sole calava e si faceva buio, si era soliti chiedere agli sconosciuti di identificarsi con l'espressione “*dare desu ka anata wa* 誰ですかあなたは (*chi sei tu?*)”, evoluto poi in una forma simile a “chi va là”, a riprendere il concetto di *kare*, “lontano” da sé. In linea di continuità col sottotesto generale della canzone, il crepuscolo è il momento della giornata in cui si compie il rito religioso, e si permette alle anime dei vivi di entrare in contatto per un solo istante con quelle dei morti.

[3] La camelia porta con sé diversi significati nel linguaggio dei fiori giapponese, ma in questo caso probabilmente si riferisce al senso di amore saldo e inarrestabile. I giorni cari agli amanti si posano su questo fiore che rappresenta la forza dei legami, impossibili da spezzare anche di fronte alla morte. Durante la processione sacra coloro che desiderano rivedere i propri cari defunti raccolgono i ricordi e li affidano metaforicamente a questi fiori, che a loro volta rispondono coi propri “suoni” per testimoniare che anche chi non c'è più conserva i legami con la vita terrena.

[4] In giapponese il termine *benisashi no yubi* 紅差しの指 si riferisce all'anulare, pertanto il “giuramento” menzionato nel verso è chiaramente il matrimonio. L'etimologia del termine è molto curiosa, poiché il carattere *kurenai* 紅 significa “scarlatto”, mentre *sashi* 差し deriva dal verbo *sasu* 差す che tra i vari significati porta anche quello di “tingere”. Pertanto si può pensare che si faccia riferimento all'idea del filo rosso del destino che unisce due persone e si lega proprio al dito che sancirà la loro unione.

[5] Sia nel primo ritornello che nel secondo si fa riferimento a un rito (*kagura*) che deve “esorcizzare” l’alba che separa “due persone” (*futari* 二人). Come già accennato nella seconda nota, se il passaggio dal giorno alla notte segna il momento in cui i vivi e i morti possono incontrarsi, l’arrivo dell’alba (*yoake* 夜明け), al contrario, segnerà l’istante in cui questi dovranno separarsi. In questi versi del ritornello viene resa definitivamente chiara l’intenzione della “processione sacra” di iniziare un rito dalle sfumature oniriche che non deve essere interrotto per nessuna ragione, altrimenti porterà alla dissoluzione del sogno, al “risveglio” tragico di fronte alla realtà.

3.3.2 *Yume no ato* ゆめのあと

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Il brano che ci apprestiamo ad analizzare si inserisce nello scorrere dell’album dopo una serie di canzoni dai toni molto oscuri, dinamici e quasi aggressivi. Le tematiche affrontate da *Ayashi* fino a questa traccia spaziano dal clima festoso di un *matsuri*, alla ribellione contro le rigide imposizioni sociali, ma toccano anche punte di estrema drammaticità raccontando il suicidio di Dazai Osamu, oppure la scelta di percorrere una strada di perdizione a seguito di un amore non corrisposto, e molto altro ancora. Sul finire del viaggio musicale, tuttavia, a garantire all’ascoltatore una boccata d’aria fresca e un respiro dalle tumultuose emozioni precedenti arriva *Yume no ato* ゆめのあと (Il sentiero del sogno), un brano realizzato appositamente per fermarsi a descrivere la bellezza della natura che muta e si evolve, dedicando un momento di ricordo ai valorosi guerrieri caduti in battaglia.²⁶

Prima di parlare della struttura musicale della canzone, dobbiamo soffermarci per un istante ad analizzarne il titolo. Servendosi ancora una volta dello *hiragana*, Shikata annuncia al pubblico che ci si sta avvicinando a una dimensione ambivalente: da una parte avviene il risveglio da un sogno, o più generalmente da una situazione fittizia da cui dobbiamo prendere le distanze, e dall’altra invece si intraprende un viaggio nella via dei ricordi, nel “tracciato” che un sogno, o un momento felice o valoroso della vita, ha lasciato di fronte a noi. *Yume no ato*, infatti, può essere scritto sia coi caratteri 夢の

²⁶ SHIKATA, *Ayashi...*, (cit.), p. 20.

後 (*Dopo un sogno*) che con 夢の跡 (*Il sentiero del sogno*). L'espedito del *kakekotoba*²⁷ rende efficaci e plausibili entrambe le letture che vogliamo dare al titolo, pertanto bisogna tenere a mente questa duplice valenza del testo quando lo si andrà a leggere e interpretare. In questo elaborato, tuttavia, si è scelto di optare per la variante del “sentiero” lasciato da un sogno, sia perché le atmosfere generali del brano suggerivano l'idea di doversi addentrare in un viaggio tra i ricordi, ma soprattutto perché compare in più occasioni anche l'espressione *yamaji* 山路 (*sentiero montano*).

La struttura musicale della canzone si presenta in maniera sufficientemente semplice e canonica, venendo a creare quello che sembra essere il brano più lineare e destrutturato dell'intero album. Se volessimo azzardare un paragone, sebbene si inseriscano in due piani musicali completamente diversi, *Yume no ato* ricorda un po' *Kaguya* di *Okashi*. Il senso di malinconia che permea tutto il testo è qui reso magistralmente dall'uso del *fukibue*, accompagnato di pari passo da un tappeto di archi che veicola il senso di drammaticità della vicenda narrata. La canzone si apre con dei cori soavi e dopo alcuni versi cantati dolcemente con pochissimo accompagnamento strumentale, assistiamo a una breve introduzione dove entrano in scena il flauto e gli archi. In generale tutta la struttura musicale è ben bilanciata: le strofe sono lente, soavi e trascinate sul ritmo degli strumenti, mentre il ritornello esplose con più fervore e si serve di molti acuti e accenti per intensificare il senso di dolore. Lo *special* viene incastrato in una posizione particolare, poiché si inserisce subito dopo la seconda strofa piuttosto che successivo al secondo ritornello. I toni di questa sezione restano comunque molto leggeri, salvo un piccolo crescendo sul finale che accompagna l'arrivo degli ultimi due ritornelli, seguiti poi da una breve coda musicale sorretta principalmente dal pianoforte e dal *fukibue*.

Anche dal punto di vista delle liriche la canzone non si discosta molto dai temi affrontati finora, poiché si serve ciclicamente di metafore sulla natura e su espedienti poetici per descrivere l'emozioni di un ricordo doloroso o di una grave perdita. Potremmo definire il testo come un'elegia in tutto e per tutto, dal momento che rievoca immaginari solenni e costantemente riferiti alla dimensione della morte. È interessante, tuttavia, notare come la maggior parte del lessico utilizzato venga ripreso dai contesti di guerra, lasciandoci dunque supporre che il defunto cui si fa riferimento fosse un

²⁷ Si tratta di una figura retorica della letteratura giapponese per cui si utilizzano parole omofone per intendere molteplici significati. Proprio per veicolare questa ambiguità le parole vengono spesso riportate in *hiragana*.

soldato valoroso caduto in battaglia. Si potrebbe ipotizzare che la canzone strizzi l'occhio ad alcune vicende narrate nei drammi Nō o contenute nello *Heike monogatari*, ma purtroppo dall'autrice non arriva nessuna conferma, pertanto restiamo convinti che l'atmosfera generale veicolata dal brano sia quella di un canto sofferto in onore delle vittime della guerra, eseguito ripercorrendo i luoghi che hanno visto avvicinarsi le battaglie.

■ TESTO E TRADUZIONE

はなだ
縹の空に 雲ひとつ
静かに 流れ 微睡む

Una sola nuvola nel cielo indaco
fluttua soavemente e si assopisce.

過ぎゆく季節^[1] 追いかへ
ただよ
揺蕩ひ 揺蕩ひて
あ
敢へ無く 消ゆる

Le stagioni passano e si rincorrono,
vacillano ancora,
e si dissolvono troppo in fretta.

山路の奥に 今はなき
つわもの
兵達の 夢の跡^[2]

Svanisce così nel cuore del sentiero montano
la scia dei sogni dei soldati.

訪ねる者は いずこ
覚ゆる者も いずこ

Chi vi fa visita, dove si dirige?
Chi porta memoria, dove si dirige?

あはれ^[3]
咲いては散る はなびら 花片よ
誰の手向けへと 積もる
過ぎし戦跡の いくさあと 野辺を
朱く 染めて

Che meraviglia,
i petali che fioriscono e appassiscono.
Su quale palmo si poseranno
mentre tingono di rosso
l'antico sentiero della battaglia?

ひぐらしうた
蝸 唱う 夕間暮れ
茜に雲を 染めゆく
かなかなと 夏の終わりを
侘び鳴きて 切なに響く

Il crepuscolo in cui friniscono le cicale
tinge di rosso le nuvole
e risuona dolcemente il riverbero
che annuncia la fine dell'estate.

秋の山路 色なき風に
ゆらりゆれて 物憂げに
往きて尽きた 誰をとぶらい
燃ゆるは 曼珠沙華^[4]

Il sentiero montano d'autunno
viene cullato solennemente dal vento incolore
Le *lycoris radiata* bruciano
e salutano chi non c'è più.

さらば
咲いては散る 花片よ
誰の手向けへと 集う
夜の^{まにま}随に 浮かびては
夢のごとく

Addio
oh, petali che fioriscono e appassiscono.
Siete come un sogno
che si raccoglie sul palmo di una mano
e fluttua alla mercé della notte.

▪ NOTE E ANALISI

[1] In questo verso viene descritto in maniera diretta il tema delle stagioni che passano e si susseguono, e più in generale della malinconia apportata dallo scorrere inesorabile del tempo. La precarietà della vita, unita alla bellezza effimera della natura, è un tema poetico molto caro ai giapponesi fin dalle prime raccolte di poesie. L'uomo, rimasto solo coi propri sentimenti, non può che entrare in risonanza col mondo circostante e trovare un senso alla propria vita tramite i fenomeni naturali. In totale linea di continuità con *Yume kagura*, che non a caso faceva perno proprio sul “sogno” come dimensione di preservazione del ricordo, anche *Yume no ato* insiste sul concetto di ricordo che riaffiora tramite l'esperienza diretta a contatto con la natura di tutte le cose.

[2] Contrariamente a quanto detto nel cappello introduttivo al brano, in questo verso il testo rende chiaro il senso del titolo della canzone. Questo espediente non toglie comunque la patina di ambiguità a cui abbiamo già fatto riferimento, poiché in questo caso la scelta è funzionale alla descrizione del paesaggio e a una maggiore immersione dell'ascoltatore nelle atmosfere della canzone.

[3] Proprio come accadde con *Okashi*, anche in questo testo compare direttamente il termine *aware* あはれ, che non lascia più dubbi sul fatto che l'emozione principale da veicolare sia quella della malinconica meraviglia di fronte alla bellezza degli eventi che si susseguono inesorabile. Il protagonista di questi versi, chiunque esso sia, si addentra nel viale dei ricordi più dolorosi e trova sollievo e conforto anche nei petali dei fiori che appassiscono e si disperdono nell'aria. Il modo in cui viene cantato *aware* sembra quasi assomigliare a una boccata d'aria, un momento di intima immersione nella natura, lasciato poi scorrere via con un sospiro.

[4] Il termine *manjushage* 曼珠沙華 è un nome alternativo per riferirsi al fiore di *lycoris radiata*, già incontrata nel testo di *Okashi*. In questa occorrenza vengono proprio

nominate in relazione alla contemplazione dei defunti. Inoltre, il fiore viene definito “bruciante” perché secondo una credenza popolare la sua forma assomiglia a quella di una fiamma, e si dice anche che se estirpato e portato in casa possa provocare degli incendi come punizione. Spesso i bambini vengono intimiditi dal toccare la lycoris radiata dicendogli che rischierebbero di scottarsi.²⁸

3.3.3 *Tenchi kaibyaku* 天地開闢

▪ PRESENTAZIONE DEL BRANO

Dopo aver preso un po' di respiro con le sonorità soavi e malinconiche di Yume no ato, l'album prosegue addentrandosi in una dimensione più oscura e dal sapore epico, con una traccia che descrive alcune immagini del mito della cosmogonia così come narrato nel *Kojiki*. Il titolo *Tenchi kaibyaku* 天地開闢 significa infatti “creazione del cielo e della terra”, e si serve di un termine altisonante e desueto per preannunciare il tema della canzone. Shikata racconta che in origine il titolo della canzone sarebbe dovuto essere *Ametsuchi hajimete hirakeshi toki* 天地初発之時, che è proprio il titolo del primo libro del *Kojiki*. Tuttavia, di comune accordo col suo staff, ha infine deciso di optare per il titolo attuale onde evitare che fosse troppo complesso capire il contenuto e l'ispirazione dietro al brano.²⁹

Rispetto ai brani analizzati finora, con *Tenchi kaibyaku* ci troviamo di fronte al primo e unico esempio di canzone la cui base è stata realizzata quasi interamente con un sintetizzatore e che non presenta una linea vocale principale, bensì si compone di soli cori. Il motivo dietro a questa scelta risiede nel fatto che l'atmosfera generale del brano dovesse risultare “meccanica”, quasi a voler rappresentare l'opera di creazione divina.³⁰ In realtà, in alcune parti strategiche della canzone compare lo *shakuhachi*, che oltre ad amalgamarsi perfettamente con il resto dei suoni, dona al prodotto un senso di profonda vitalità. Il fatto che l'aspetto vocale della canzone sia interamente realizzato dai cori è funzionale per creare nell'ascoltatore l'idea di stare ad ascoltare dapprima l'insieme di voci divine che danno inizio alla creazione, e successivamente le preghiere degli uomini devoti. Nel *Kojiki* si racconta che le quattro isole

²⁸ TANAKA Osamu, *Zassō no hanashi* (Discorsi sulle piante), Chūō, Chūō kōron shinsha, 2007, p. 119.

田中修、『雑草のはなし』、中央、中央公論新社、2007、p. 119.

²⁹ SHIKATA, *Ayashi...*, (cit.), p. 21.

³⁰ *Ibidem*.

dell'arcipelago giapponese nacquero dai cristalli di sale versati dalla punta della lancia del dio Izanagi, e infatti verso la metà della canzone è possibile sentire dei suoni robotici accompagnare un insieme di voci sincopate, come a voler riprodurre attraverso i suoni proprio questa immagine. Come accennato in precedenza, la struttura della canzone non presenta una sequenza di strofe e ritornelli, bensì si apre con una potente introduzione trascinata dai cori più gravi, si sviluppa poi sulle strofe cantate con una voce e priva di dinamiche, e giunge infine ai ritornelli dove tutte le voci partecipano all'esecuzione del canto. La seconda parte del brano è più incentrata sul lascito delle divinità agli uomini che abiteranno la terra appena creata, e per questo si fanno molto più possenti le percussioni e i fiati, quasi a voler intensificare e ricalcare l'atmosfera di preghiera descritta dal testo. Dopo un lungo intermezzo strumentale, dove si assiste a un intenso assolo di flauto, il finale si predispose con dei cori possenti, dai toni epici e quasi lirici, e sulle note più gravi dello *shakuhachi* si conclude la narrazione del mito.

Il testo della canzone si compone di un lessico molto complesso e arcaico, come prevedibile data l'ispirazione di fondo. Realizzare una traduzione efficace senza perdere parte del fascino originario è un'impresa complessa, ma in questa sede si è cercato il più possibile di restituire l'atmosfera solenne presente anche in giapponese. Come già anticipato, la prima parte si concentra principalmente sulle divinità, sul loro atto creativo e sulle preghiere a loro rivolte per ottenere benedizioni e buon auspicio. La seconda, invece, ha come *focus* principale il creato vero e proprio, e in particolare nel ritornello si presenta una richiesta di protezione dalle malvagità.

■ TESTO E TRADUZIONE

な
生りませ 瑞穂の国よ^[1]

Oh Giappone, prendi vita!

なび まろか あめ な
靡ける 渾沌れ 天と爲り
た つつ つち
濁れこめ 淹滞みて 土に

Il caos fluttuante diviene cielo,
il fango impuro si addensa e diviene terra.

かんむ
神産せ 神産せ

Gli dèi nascono

さほ
多に 多に

in moltitudine

かん な
神化為せ 神化為せ

e tutto diventa divino

よろずよ
万代に^[2]

di generazione in generazione.

あまつかみ くにつかみ
天津神や 国津神や^[3]
やおよろず ちよろず
八百万 千万に
え た しずめ
恵み給め 鎮給め
ときわ かきわ
常磐 堅磐に

Oh dèi del cielo e della terra
donateci prosperità e benedizioni
per centinaia e migliaia di anni,
per tutta l'eternità.

おおがみ こう さね な
大神 薨じて 実と爲り
くぬち 国内を 充たして 食へ

Le divinità periscono e diventano semi
arricchendo la terra di cibo e provviste

いやさか
弥栄 弥栄
ほだ ほなみ
穂田よ 穂波よ
いやひけ
弥日異 弥日異
くがね
黄金へと

Ralleghiamoci
per i campi di riso e le spighe ondegianti
che giorno dopo giorno
si tingono d'oro.

あまつつみ くにつつみ
天津罪や 国津罪や
ここたく くさぐさ
許々太久の 種々の
まがごと けがれ
禍事 汚穢を
はら や
祓ひ却り給め^[4]

Respingete e purificate
le colpe fisiche e morali
e tutte le diverse
maledizioni e impurità.

■ NOTE E ANALISI

[1] L'espressione *mizuho no kuni* 瑞穂の国 significa propriamente “terra del riso abbondante”, e non è altro che un epiteto usato sovente in poesia per indicare il Giappone. L'elemento curioso del mito della cosmogonia giapponese è che Izanami e Izanagi, le divinità predisposte alla creazione, non danno vita a tutta la Terra, bensì solo al Giappone.

[2] In questo verso si cerca di riassumere brevemente tutto il mito della cosmogonia. Dapprima spuntarono tre divinità (*kanmuse* 神産せ qui è stato tradotto come “gli dèi nascono”, ma in realtà si può riferire anche a *Kamimusubi no kami* 神産巢日神, la prima delle tre divinità che nacquero dopo la “schiusa dell'orizzonte”³¹), e da esse a loro volta si generarono prima cinque e poi altre sette divinità, tra cui la coppia sacra di Izanami e Izanagi. A questi ultimi fu dato il compito di consolidare le terre alla deriva, dando così origine a tutto il “creato divino” (nel testo definito *kan'nase* 神化為せ, propriamente “deificazione”).

³¹ VILLANI, *Kojiki...*, (cit.), p. 36.

[3] Nella mitologia shintoista le divinità giapponesi sono divise in due categorie: gli dèi celesti *Amatsukami* 天津神 e gli dèi terrestri *Kunitsukami* 国津神 . Nel *Kojiki* e in altri testi antichi si racconta che i primi vivessero in un luogo chiamato *Takamagahara* 高天原 (*Alta pianura dei cieli*), mentre i secondi si originarono sulla terra e si impegnarono a regolarne le leggi.³² Si pensa inoltre che le divinità predisposte al culto della famiglia imperiale fossero le *Amatsukami*, mentre quelle dei popoli soggiogati dal governo del clan Yamato fossero le *Kunitsukami*.

[4] I termini *amatsutsumi* 天津罪 e *kunitsutsumi* 国津罪 appaiono all'interno dello *Engi shiki* 延喜式, un testo di leggi e costumi ultimato nel 927. I primi si riferiscono ai reati nei confronti delle proprietà, mentre i secondi nei confronti delle persone. In traduzione si è scelto di intenderli come colpe “fisiche e morali” per accentuare questa differenza. Per la sensibilità giapponese, in certi casi i peccati (*tsumi* 罪) non derivano dalle azioni malvage, ma da altri tipi di impedimenti anche di carattere naturale (nel testo riferiti come *magagoto* 禍事 e *kegare* 汚穢). Affinché questo tipo di colpe vengano totalmente espiate è necessario che le persone direttamente coinvolte partecipino a un vero e proprio rito di purificazione (infatti nel testo si chiede di ricevere lo *harai* 祓, ovvero una sorta di esorcismo).

³² TAMURA Enchō, “Tensonkōrin setsuwa to Nakatomi-Fujiwara shi” (Racconto sul *Tensonkōrin* e le famiglie Nakatomi e Fujiwara), *Kyūshū University Faculty of Literature*, CII, 1971, pp. 1-14.

田村圓澄、天孫降臨説話と中臣・藤原氏、九州大学文学部、103 卷、1971、pp. 1-14.

CONCLUSIONI

Come accennato nell'introduzione a questo lavoro, proveremo adesso a tirare le somme dell'analisi svolta e ad avanzare alcune considerazioni di carattere glottodidattico. Nonostante si sia ben consci del fatto che questa non sia la sede appropriata per approfondire un discorso di questa entità, l'intenzione di questa ultima sezione dell'elaborato risiede nella volontà di suggerire una possibile applicazione pratica dei lavori analizzati. Lo scopo di questa ricerca è infatti duplice: quello puramente analitico nei confronti di una serie di prodotti musicali fortemente interconnessi con elementi della cultura giapponese, e quello di chiedersi se sia possibile integrare i suddetti prodotti nel contesto dell'insegnamento della lingua giapponese. Data la capacità della musica di emozionare, di attivare processi affettivi, di far identificare in un gruppo sociale, essa può rappresentare un fattore motivazionale importante e centrale nell'apprendimento di una lingua straniera.¹ L'uso didattico della canzone in classe permette al docente di agire su processi consci e inconsci al medesimo tempo, integrando stimoli cognitivi che permettono l'analisi sullo stesso brano senza che questo diventi noioso ai fini dell'acquisizione linguistica.²

La caratteristica principale dell'ascolto musicale risiede nella sua ripetitività: esso, dunque, connota non solo l'esperienza scolastica, ma crea anche situazioni di apprendimento spontaneo, privo di un intervento diretto da parte del docente sul piano linguistico. Quando un discente si trova ad ascoltare un brano nella lingua *target* d'interesse, questo si trova a ricordare inconsapevolmente alcune parole del testo. A quel punto l'insegnante può intervenire per sfruttare questo fattore e riprendere strutture e lessico appresi "inconsapevolmente" e renderli consci proponendo attività di riepilogo e sistematizzazione.³

Rispetto alla dimensione culturale, che è anche quella a cui vuole tendere principalmente questo lavoro, bisogna sottolineare che la canzone, date le sue caratteristiche fortemente emotive a cui si è accennato in precedenza, rappresenta un importante veicolo per l'arricchimento del bagaglio culturale di un Paese, specialmente per i giovani che continuano a farne uno dei loro principali interessi. La canzone può permettere di sviluppare collegamenti

¹ Fabio, CAON, Fabrizio, LOBASSO, "L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero", *Studi di Glottodidattica*, 1, 2008, p. 57.

² CAON, LOBASSO, "L'utilizzo della canzone...", (cit.), p. 55.

³ CAON, LOBASSO, "L'utilizzo della canzone...", (cit.), p. 56.

mentali con altre canzoni sia dal punto di visto sincronico che diacronico; permette poi di sviluppare percorsi di educazione storica e interculturale; da essa possono costruirsi interessanti percorsi interdisciplinari ed è possibile evidenziare una serie di contenuti culturali da analizzare e su cui lavorare, come dimostrato dai brani selezionati per questo lavoro di cui al capitolo 3. La musica è un'espressione culturale che unisce le persone, non solo per fattori di riconoscimento sociale, ma anche per la sua caratteristica di universalità. Tramite la proposta di attività collaborative, la canzone diventa uno stimolo efficace per sviluppare non solo competenze linguistiche, ma anche sociali, quali la condivisione di un obiettivo o di interessi, conoscenze e passioni, o ancora l'importanza della collaborazione nei processi di costruzione del sapere. Questi fattori, spesso sottovalutati in contesti didattici, risultano invece dei punti cardine nel tentativo di abbassamento del *filtro affettivo*⁴ e nello sviluppo di un atteggiamento collaborativo che ha ricadute positive sull'acquisizione linguistica.⁵

Trattando specificatamente dei lavori presi in esame per questo lavoro, e applicandoli ai discorsi esposti finora, si può cominciare a pensare a come utilizzarli in un contesto didattico. Ci troviamo di fronte a due album appartenenti fondamentalmente alla sfera *pop* della musica giapponese, sebbene si servano di stilemi e generi ben lontani dal panorama *mainstream*. Le melodie rimangono abbastanza riconoscibili, canticchiabili e facilmente assimilabili, perciò da un punto di vista della fruizione non si riscontrano particolari problemi. Tuttavia, ciò su cui bisogna concentrare le attenzioni sono i testi e ciò che questi veicolano su un piano culturale. Da questo punto di vista ci troviamo di fronte a un materiale più complesso, composto di un lessico spesso arcaico e una struttura della frase difficilmente affrontabile senza un precedente percorso di studi della lingua giapponese. In quest'ottica, le produzioni qui proposte potrebbero essere utilizzate per potenziare l'apprendimento linguistico, piuttosto che come base di partenza nello studio della lingua. Parallelamente, si possono ideare dei percorsi di approfondimento culturale che contestualizzino i brani e sfruttino il potenziale di forte interdisciplinarietà che la canzone possiede in sé. Ci si auspica in futuro di poter proseguire lo studio proprio secondo questa direttiva d'indagine, illustrando in maniera più circostanziata una possibile applicazione delle opere analizzate in questo lavoro alla scienza glottodidattica.

⁴ Per approfondire il tema del *filtro affettivo* si veda Stephen D. KRASHEN, *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, New York, Longman, 1985.

⁵ CAON, LOBASSO, "L'utilizzo della canzone...", (cit.), pp. 57-58.

BIBLIOGRAFIA

CAON, Fabio, LOBASSO, Fabrizio, “L’utilizzo della canzone per la promozione e l’insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all’estero”, *Studi di Glottodidattica*, 1, 2008, pp. 54-69.

FUKUMORI, Naomi, “Sei Shōnagon's Makura No Sōshi: A Re-Visionary History”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 31, 1, 1997, pp. 1-44.

HOLLIDAY, Adrian, “Culture as Constraint or Resource: Essentialist versus Non-Essentialist Views”, *Intefl Language and Cultural Studies SIG Newsletter*, 18, 1999, pp. 38-49.

HUGHES, David W., *Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society*, Folkstone, Global Oriental, 2008.

HUGHES, David W., TOKITA, Alison, *The Ashgate research companion to Japanese music*, Aldershot, Ashgate, 2008.

MALM, William P., *Japanese music and musical instruments*, Rutland (Vermont), Tuttle, 1968.

MIDORIKAWA, Machiko. "Reading a Heian Blog: A New Translation of Makura No Sōshi", *Monumenta Nipponica*, 63, 1, 2008, pp. 143-60.

MIYAKE, Toshio, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Ca' Foscari Japanese Studies, 2, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.

MIYATANI Satomi, "Ise monogatari rokujūsan dan 'tsukumo kami' no seikaku" (Caratteristiche del sessantatreesimo capitolo dello *Ise monogatari*), Tōkyō University Faculty of Management, XVIII, 2010, pp. 70-60.

宮谷聡美、『伊勢物語』六十三段「つくも髪」の性格、東京経営短期大学、第18巻、2010、pp. 70-60.

NATA Toshiro, "*Ma*" no Sekai (Il mondo degli spiriti), Tōkyō, Kōdansha, 2003.

那谷敏郎、『「魔」の世界』、東京、講談社、2003.

RAVERI, Massimo, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2016.

RUPERTI, Bonaventura, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016.

SESTILI, Daniele (a cura di), *Musica giapponese, storia e teoria*, Musica Ragionata, 11, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

SESTILI, Daniele, *La voce degli dèi. Musica e religione nel rito giapponese del kagura*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2000.

SESTILI, Daniele, *Musica e tradizione in Asia orientale : gli scenari contemporanei di Cina, Corea e Giappone*, Roma, Squilibri, 2010.

VILLANI, Paolo (a cura di), *Kojiki, un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006.

SHIKATA Akiko, *Okashi yomihon* (Guida a *Okashi*), Tōkyō, VAGRANCY, 2015.

志方あきこ、『をかし読本』、東京、VAGRANCY、2015.

SHIKATA Akiko, *Ayashi yomihon* (Guida a *Ayashi*), Tōkyō, VAGRANCY, 2018.

志方あきこ、『あやし読本』、東京、VAGRANCY、2018.

SHIKATA Akiko, *noAno settei shiryōshū* (Raccolta di materiali sull'ambientazione di *noAno*), Tōkyō, VAGRANCY, 2019.

志方あきこ、『noAno 設定資料集』、東京、VAGRANCY、2019.

TAMURA Enchō, “Tensonkōrin setsuwa to Nakatomi-Fujiwara shi” (Racconto sul *Tensonkōrin* e le famiglie Nakatomi e Fujiwara), *Kyūshū University Faculty of Literature*, CII, 1971, pp. 1-14.

田村圓澄、天孫降臨説話と中臣・藤原氏、九州大学文学部、103 卷、1971、 pp. 1-14.

TANAKA Osamu, *Zassō no hanashi* (Discorsi sulle piante infestanti), Chūō, Chūō kōron shinsha, 2007.

田中修、『雑草のはなし』、中央、中央公論新社、2007.

TSUCHIYA Hiroei, “Makura no sōshi no ‘okashi’ no kachi” (Il valore di “*okashi*” nel *Makura no sōshi*), *Atomi University Bulletin*, XXII, 3, 1986, pp. 1-8.

土屋博映、『枕草子』の「をかし」の価値、跡見学園短期大学紀要、第 22 卷 3 号、1986、 pp. 1-8.