



## Il Giappone in Lévi-Strauss: un lavoro di bricolage

di MATTEO CASARI

Con il termine *bakumatsu* gli storici indicano la parte conclusiva del lungo governo militare (*bakufu*) retto dal clan Tokugawa (1603-1868) dal quale si giunse alla restaurazione del potere imperiale del periodo Meiji (1868-1912). Tale fase vide un progressivo sgretolarsi delle fondamenta politiche e culturali che per secoli avevano retto la vita dell'arcipelago, sgretolamento che produsse effetti a tratti dirompenti stante il periodo di isolamento (*sakoku*) che dai primi decenni del XVII secolo i Tokugawa avevano imposto e che ora si ribaltava in una presenza tanto ingente quanto improvvisa di elementi esogeni. Sebbene la chiusura del Paese all'estero e il conseguente divieto per i giapponesi di espatriare non siano mai stati applicati in maniera assoluta, il *sakoku* incorniciò un frangente di fortissimo isolamento che varie potenze occidentali – impegnate nella loro espansione coloniale e nell'individuazione di avamposti commerciali e nuovi mercati – tentarono di scardinare già tra XVIII e XIX secolo. La resistenza del *bakufu* si incrinò solo nel 1854 con il Trattato di Kanagawa, firmato con il commodoro Perry, emissario degli USA, nel quale si sanciva la possibilità di accedere ad alcuni porti per il rifornimento delle navi, l'assistenza ai naufraghi statunitensi e l'accoglienza in suolo giapponese di un console:

“Il 1954 è considerato come una data epocale nella misura in cui il Trattato di Kanagawa segnò l'inizio dello sfaldamento della politica del *sakoku*, proiettando il Giappone verso una progressiva, rapida e completa riapertura del paese (*kaikoku*) al mondo esterno. Sebbene in passato esso non fosse del tutto impermeabile a contatti e scambi con l'estero, la riapertura ebbe profonde ripercussioni su vari aspetti della vita politica giapponese” (Caroli-Gatti 2009: 131).

Il *sakoku*, che potrebbe richiamare in chi abbia poca familiarità con la storia giapponese secoli bui, è stato piuttosto una lunga parentesi di straordinaria elaborazione culturale che ha visto consolidare linguaggi artistici fioriti in epoca Tokugawa quali il *bunraku* e il *kabuki*, per le arti sceniche, e la stampa xilografica *ukiyo-e*, per le arti visive, limitandoci solo ad alcuni esempi. Si

potrebbe considerare quello, inoltre, il periodo in cui diverse pratiche artistiche e artigianali nate in precedenza hanno compiuto la loro maturazione e formalizzazione in discipline artistiche assurgendo al rango di *Vie, michi, o dō* secondo la designazione comunemente nota nella vulgata (Tollini 2017).

Nel periodo Tokugawa i *chōnin*, la cosiddetta borghesia cittadina formatasi nei grandi centri urbani, su tutti Edo (odierna Tokyo), era politicamente poco rilevante ma economicamente e culturalmente assai dinamica. Di fatto si può sostenere che abbia inventato una cultura a propria immagine e per il proprio uso con *kabuki* e *ukiyo-e* quali fulcri nodali. *Kabuki* e *ukiyo-e* sono tra loro profondamente intrecciati costituendo, il primo, un soggetto privilegiato per la seconda: si contano innumerevoli serie legate al teatro *kabuki*, serie che potevano ottenere un successo tale da venir riprodotte in migliaia di esemplari. È il caso di *Yakusha mitate Tōkaidō gojūsan eki* (Le 53 stazioni del Tōkaidō paragonate agli attori) a firma di Kunisada (1852), un successo commerciale senza pari visto che di alcune sue stampe sono state vendute dalle 6.000 alle 7.000 copie (Paternolli in Wada – Casari 2010: 165).

Le stampe xilografiche giapponesi, frutto del lavoro congiunto di quattro figure imprescindibili - l'artista, l'incisore, lo stampatore e l'editore - sono forse il miglior esempio di connubio tra la qualità propria del prodotto artigianale e la quantità propria di un sistema produttivo a carattere industriale: qualità e quantità di queste opere ne hanno indubbiamente favorito l'ampia diffusione in Occidente dove, nella seconda parte del XIX secolo, hanno intercettato l'interesse di intellettuali e artisti fino a giungere al più vasto pubblico popolare. *En passant*, e in forma consapevolmente semplicistica poiché non è nelle finalità di questo intervento approfondire la questione, va ricordato che la restaurazione Meiji ha dato luogo ad un iniziale moto di acritica occidentalizzazione, con conseguente perdita di interesse per i prodotti artistici, e non solo, autoctoni che furono ampiamente svenduti all'estero andando a nutrire un mercato in costante espansione. Fortunatamente tale deriva fu presto corretta nel segno della modernizzazione, nuovo orizzonte perseguito sul motto *wakon-yōsai*, spirito giapponese, tecnica occidentale. L'azione politica Meiji e la capacità di trasformazione del Paese che ne fu il frutto permise al Giappone di scongiurare il paventato rischio di colonizzazione – la situazione asiatica del tempo rendeva un simile orizzonte più che plausibile – e di affacciarsi in pochi decenni sullo scenario internazionale come un moderno stato nazionale.

L'ingente afflusso di notizie e prodotti provenienti dal lembo più orientale dell'Asia, ora aperto e disponibile, sfociò in una complessa e variegata forma di appropriazione della cultura nipponica in ambito occidentale che prese il nome di giapponismo, resa italiana del francese *japonisme* proposto per la prima volta dall'artista Philippe Butry nel 1872. In Francia e in Inghilterra il giapponismo giocò un ruolo di particolare rilievo e contribuì, nelle sue adozioni più alte e consapevoli, allo sviluppo delle tendenze moderniste lì in elaborazione. Chiba Yoko, ricostruendo le forme e le modalità di appropriazione dell'estetica giapponese e le relative ricadute nei movimenti modernisti francesi e inglesi, individua tre fasi di sviluppo storico del giapponismo:

“Although the key stages of its development are demarcated differently by various scholars, there is general agreement that the first initiatory and initiate phase began with the opening of country effected by Commodore Perry in 1854 and continued up to 1867, the year of the first *Exposition Universelle* in Paris; the second phase, in which the influence extended to the bourgeois, was from 1868 to around 1883, during which time a taste for things Japanese swept throughout Europe as well as attracting attention in America; the third or popular phase lasted until about the outbreak of WWI, although for the general public a decline had begun to set in following the Russo-Japanese War (1904-05) which changed the image of Japan from the nation of flower beauty to that of might” (Chiba 1998: 3).

È verosimilmente nella terza fase, quella popolare, che Raymond Lévi-Strauss (1881-1953) deve aver costituito la collezione familiare di stampe xilografiche giapponesi che poi, quali simboli tangibili di apprezzamento per i successi scolastici del figlio, sarebbero passati nelle disponibilità di un Claude ancora bambino. La prima stampa donata dal padre al figlio ha indotto in quest'ultimo la sua prima emozione estetica e ha fatto attecchire in lui, con la forza di un *imprinting*, un personale immaginario nipponico:

“Nessun'altra influenza, oltre a quella rappresentata dalla civiltà giapponese, ha così precocemente contribuito alla mia formazione intellettuale e morale. Attraverso vie modeste, certo: mio padre, che era un pittore legato agli impressionisti, da giovane aveva riempito una grossa scatola di cartone di stampe giapponesi e me ne aveva regalata una quando avevo cinque o sei anni. La vedo ancora: una tavola di Hiroshige, piuttosto rovinata e senza margini, che ritraeva donne a passeggio sotto grandi pini di fronte al mare.

Sconvolto dalla prima emozione estetica che abbia provato, l'adagai sul fondo di una scatola che mi aiutarono ad appendere sopra il mio letto. La stampa sostituiva il panorama che si sarebbe dovuto scoprire dalla terrazza di questa casetta che, settimana dopo settimana, mi impegnavo ad arredare con mobili e personaggi in miniatura importati dal Giappone [...] (Lévi-Strauss 2011: 5-6).

Questo intimo racconto, grazie al lavoro dell'antropologo africanista Kawada Junzo che ha raccolto in una tutto sommato recente pubblicazione vari scritti sparsi e poco noti di Lévi-Strauss legati al Giappone, dà plastica evidenza del contatto iniziatico del padre dello strutturalismo con il Giappone. Le parole qui riportate sono tratte dall'*incipit* dell'introduzione alla prima edizione giapponese di *Tristi tropici* data alle stampe nel 1977, di poco in anticipo rispetto al primo dei cinque viaggi compiuti in Giappone da Lévi-Strauss a partire da quell'anno fino al 1988. Boris Wiseman (2007: 1), in un volume votato a indagare la teoria estetica lévi-straussiana nell'intreccio a più livelli con la sua idea antropologica, sceglie di partire proprio dal racconto dell'allestimento della scatola, o finestra, giapponese – domandandosi un po' retoricamente se l'episodio non abbia giocato un ruolo primario nella formazione umana e psichica dell'antropologo francese – rimarcandone l'importanza, la funzione tutt'altro che marginale nel comprendere il profilo dello studioso in ordine all'impalcatura teorica che avrebbe sviluppato: le produzioni simboliche ed estetiche saranno, in effetti, oggetti di interesse privilegiato per l'analisi strutturale.

Si pensi a *Tristi tropici*, libro scritto "per il dibattito pubblico più che per lo specialismo scientifico", nel quale, però, "non mancano pagine di etnologia strutturale in senso stretto: è il caso ad esempio di un fascinoso capitolo dedicato all'analisi stilistica delle pitture corporee dei Caduvei, destinato a diventare un caposaldo dell'antropologia dell'arte [...]" (Dei 2014: 26-27). In quelle pagine (Lévi-Strauss 1955: 156-166) l'antropologo francese individua una lunga serie di opposizioni binarie nell'arte caduvea – uomini-scultori, donne-pittrici; naturalismo, astrazione; simmetria, asimmetria, ecc. – leggendone il ruolo in relazione allo stile e alle analogie di quest'ultimo con il piano sociologico poiché: "l'insieme dei costumi di un popolo è contrassegnato sempre da uno stile; questo forma dei sistemi". L'arte, una "chirurgia pittorica [che] opera una specie di innesto dell'arte sul corpo umano" esprime la società, le sue gerarchie, le sue istituzioni manifeste e quelle agenti in latenza:

“Essi non hanno dunque avuto la possibilità di risolvere le loro contraddizioni, o almeno di potersene dissimulare grazie a delle istituzioni artificiose. Ma questo rimedio che è loro mancato sul piano sociale, o che non hanno creduto bene di considerare, non poteva tuttavia sfuggir loro del tutto. Insidiosamente ha continuato a turbarli. E poiché non potevano prenderne coscienza e viverlo, si sono messi a sognarlo. Non sotto una forma diretta che avrebbe urtato contro i loro pregiudizi; ma sotto una forma trasposta e in apparenza inoffensiva: nella loro arte” (Lévi-Strauss 1955: 166).

I pochi dettagli forniti da Lévi-Strauss per farci immaginare la stampa di Hiroshige, riprendendo le fila del discorso dopo la breve digressione, non permettono di individuare con certezza l'opera nella sterminata produzione *ukiyo-e*. La succinta descrizione, che di per sé attiva un certo qual esotismo per il senso di lontananza evocato dall'evanescenza del soggetto pittorico e per l'implicito eco giapponista dell'arredare con mobili e personaggi provenienti dal Giappone, amplifica il tono narrativo dell'*incipit* stemperandolo in una sfocatura quasi onirica. Un racconto, più che una cronaca storica, che mira a trasmettere il senso più che il significato o, secondo altre categorie, ad abitare il *mithos* più del *lógos*. Ci troviamo nel campo del noto paradosso sul pensiero scientifico dell'uomo neolitico e moderno sviluppato ne *Il pensiero selvaggio*, nell'interstizio che separa e unisce le scienze esatte e naturali e la “scienza del concreto”:

“[...] l'uno approssimativamente adeguato a quello della percezione e dell'intuizione, l'altro spostato di piano; come se i rapporti necessari che costituiscono l'oggetto di ogni scienza, neolitica o moderna che sia, fossero raggiungibili attraverso due diverse strade, l'una prossima all'intuizione sensibile, l'altra più discosta” (Lévi-Strauss 1962: 28).

La finestra aperta su un altrove lontano nel tempo e nello spazio – il Giappone – costruita e perfezionata progressivamente dal piccolo Lévi-Strauss è in connessione analogica con le direttrici lungo le quali la storia e l'antropologia si snodano: nel tempo la prima, nello spazio la seconda<sup>1</sup>. E lo spazio, non il tempo, è pure l'asse lungo il quale per Lévi-Strauss i miti si trasformano istituendo

<sup>1</sup> È importante sottolineare che mito e storia non istituiscono, per Lévi-Strauss, polarità antitetiche, piuttosto una peculiare forma di continuità e addirittura permutabilità come lo stesso ha ribadito in più sedi: “Sono abbastanza propenso a credere che, nella nostra società, la storia abbia preso il posto della mitologia e adempia alla stessa funzione. [...] Il divario fra mitologia e storia che esiste, in qualche misura, nella nostra mente, può probabilmente essere colmato studiando una storia che non è concepita come qualcosa di separato dalla mitologia, ma come una sua continuazione” (Lévi-Strauss 2002: 55).

l'invarianza su cui si fonda il cimento dell'antropologo impegnato a decodificare l'ossimorico rapporto tra dettagli comuni e contingenze specifiche di complessi mitologici rintracciabili su scala planetaria.

Il Giappone rappresenta per Levi-Strauss l'altrove per eccellenza, lo spazio complementare che integra il quadro consentendo di giungere a ciò che si situa oltre la superficie, che sta in profondità e custodisce il misterioso passato condiviso dell'uomo. Il Giappone è *La faccia nascosta della luna*, questo il titolo perspicuo dato ad un intervento del 1979 proposto a conclusione di un importante convegno parigino di studi giapponesi:

“[...] non posso non essere consapevole dell'ironia lampante legata alla situazione in cui mi trovo, perché, a dire il vero, se aveste voluto concludere in modo pratico per dimostrare l'urgenza, l'importanza e la necessità di sviluppare gli studi giapponesi in Francia, non avreste sicuramente potuto fare di meglio che invitare qui – come lo psichiatra che presenta un paziente al suo uditorio – qualcuno che non ne sa assolutamente nulla. A meno che non abbiate avuto un'altra idea: forse, dopo sedute che avrebbero mostrato in qualche caso l'austera dignità del *nō*, e in altri il movimento del *kabuki*, si sarebbe dovuto introdurre verso la fine una specie di piccolo *kyōgen*, nel quale mi sarebbe attribuito il ruolo dell'ingenuo perduto in mezzo ai dotti e che mostra, con la sua goffaggine, di non saper distinguere un ventaglio da un ombrello – come in *Suehirogari* – o, attraverso riflessioni che vi presenterà, che è molto portato a prendere, come diciamo in Francia, lucciole per lanterne. Ma, alla fine, sono pronto ad assumere questo ruolo, non fosse altro che per la riconoscenza verso la Japan Foundation, che mi ha permesso, durante una visita di cui oso appena dire in questa sede che non ha superato le sei settimane, di produrre una vera svolta nel mio pensiero e nella mia vita” (Lévi-Strauss 2011: 65-66).

Al netto della retorica dovuta alla circostanza, l'affermazione finale giustifica la lunga citazione. Lévi-Strauss, leggendo questo passo e estensivamente la raccolta curata da Kawada, si dimostra un ottimo conoscitore della cultura giapponese sebbene non sia uno specialista. E questo scarto, questa differenza tra una competenza specialistica che avrebbe certamente potuto acquisire e una conoscenza altrettanto ampia ma asistemica e libera come quella di un amatore – di un *bricoleur* – sembra dover essere sottoposta a tutela pena il possibile raffreddamento della sua incandescenza emotiva, sentimentale. Diviene così emblematico, nella già ricordata introduzione

alla prima edizione giapponese di *Tristi tropici*, questo passaggio: “Tuttavia non sono mai stato in Giappone. Non che siano mancate le occasioni: ma, senza dubbio, in larga misura, per il timore di confrontare con l’immensa realtà quanto per me rimane ancora ‘il verde paradiso di giovani amori’” (Levi-Strauss 2011: 7). Chiosa Kawada: “È un Lévi-Strauss innamorato del Giappone, quello che si trova in questo volume [...]” (Kawada in Lévi-Strauss 2011: 8-9). Innamorato di un’idea che tenta di sfuggire alla necessità di riprovare i fatti per essere ritenuta vera, che non vuol cedere alla fredda evidenza autoptica o, più correttamente, che sceglie di rimanere legata alla propria mitologia per continuare ad essere sentita più che capita (Lévi-Strauss 2002: 53-54). Rifacendosi ad una proposta teorica di Maurice Pinguet, Giorgio Amitrano nell’articolo *Il Giappone in noi. Immagini occidentali tra esotismo e empatia* suddivide i “lettori” del “testo Giappone” in due categorie: quelli legati ad una visione tardo-esotica che sopravvalutano la differenza e rifuggono da ogni possibile rispecchiamento assegnando il Giappone ad una alterità totalmente separata, e “i lettori empatici, che decifrano il ‘testo Giappone’ e vi si rispecchiano, riconoscendo le differenze come elementi attraenti e coesivi” (Amitrano in Wada – Colangelo 2012: 30). Lo sguardo di Lévi-Strauss sul Giappone è di questo secondo tipo, uno sguardo che introietta ed empatizza.

Il termine *bricoleur* usato da Lévi-Strauss in parallelo a quello di ingegnere per chiarire i piani di competenza della scienza del concreto e delle scienze esatte, grumo argomentativo de *Il pensiero selvaggio*, ha avuto enorme fortuna tanto da superare abbondantemente il valore metaforico assegnatogli dal nostro<sup>2</sup>. Riassume efficacemente Stefano Dei (2014: 22):

“Per chiarire le relazioni tra i due tipi di pensiero Lévi-Strauss propone l’esempio del *bricoleur* e dell’ingegnere. Il primo è un costruttore che fa tutto con le proprie mani, utilizzando (o meglio, riutilizzando) pezzi che trova già pronti e che magari ha messo da parte: aggiusta, modifica, misura ‘a occhio’, giunge a compromessi con la materia grezza che si trova di fronte. Il secondo parte da un progetto, cioè da un modello astratto, e costruisce ad hoc i pezzi che gli servono per la sua realizzazione finale”.

---

<sup>2</sup> Sull’acquisizione del termine e del concetto in area umanistica e scientifica si veda Johnsonn 2012. “The aim of this article is not to investigate the different interdisciplinary appropriations of *bricolage* — this would need to be the object of a separate study. However, what these appropriations demonstrate is the status of *bricolage* as a kind of universal concept, applicable beyond its original instance of enunciation in *The Savage Mind*, and therefore the importance of returning to this text in order properly to understand the generative potential of the concept” (Johnson 2012: 356).

Banalizzando alquanto non pare improprio vedere nel piccolo Lévi-Strauss intento a costruire e arricchire la sua scatola giapponese un *bricoleur* al lavoro in un atteggiamento non dissimile nell'approccio adottato, oramai adulto, al Giappone:

“[...] per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via 'finito' di arnesi e di materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto con il progetto del momento, né d'altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni antecedenti” (Lévi-Strauss 1962: 30).

In un'ampia percentuale di casi gli articoli dedicati da Lévi-Strauss al Giappone sottolineano il suo interesse per il lavoro, inteso quale pratica professionale negli ambiti dell'artigianato, propriamente artistico e non, e delle arti applicate e performative. Ricorda a più riprese gli incontri con tessitori, tintori, decoratori di *kimono*, ceramisti, fabbri, falegnami, doratori, laccatori, carpentieri, pescatori, produttori di *sake*, cuochi, pasticceri, marionettisti, musicisti, ecc. Nel tentativo di confermare il ruolo di altro complementare al Giappone, attribuisce grande rilievo a pratiche operative che si producono in maniera inversa rispetto l'uso occidentale. Ad esempio infilare l'ago spingendo la cruna verso il filo, cucire spingendo il tessuto verso l'ago, salire a cavallo da destra, segare tirando la sega verso di sé e non spingendola in avanti e via dicendo. Queste osservazioni lo conducono a due conclusioni. La prima si riferisce alla costruzione del sé che, in Giappone, assumerebbe un moto centripeto essendo il soggetto non annullato – il riferimento implicito è qui ad uno dei portati buddhisti più noti e al contempo più complessi da intellighere – ma slittato di posto rispetto la dinamica della sua insorgenza: non è una causa, come in Occidente, ma un risultato (Lévi-Strauss 2011: 56-63). La seconda punta sulla lettura delle differenze in chiave di rovesciamenti simmetrici e, va da sé, “la riconosciuta simmetria tra due culture le unisce opponendole” (Lévi-Strauss 2011: 158): la faccia nascosta della luna si fa nuovamente vedere.

Si può ulteriormente approfondire l'interesse di Lévi-Strauss per il lavoro, specie manuale, tramite un altro scritto minore, poco noto, grazie al quale sarà possibile dare brevemente conto di una iniziativa seminale giapponese – legata alla tutela del patrimonio culturale immateriale – che vari paesi asiatici hanno fatto propria ma che annovera un solo corrispettivo europeo proprio in Francia.

Il primo febbraio 1986 a Precoto, in provincia di Udine, Lévi-Strauss pronuncia un discorso in occasione del conferimento del Premio Internazionale Nonino (Lévi-Strauss 2008). L'apertura è destinata ad una confidenza fatta all'uditorio per metterlo a parte del fatto che, per l'oratore, il premio che più di tutti, tra i molti ricevuti, lo ha inorgoglito rendendolo fiero è stato quello di Miglior Operaio di Francia ottenuto nel 1980. La sensibilità di un etnologo verso il lavoro è amplificata dal non considerarlo solo un modo attraverso il quale l'uomo interviene sulla natura modificandola – relazione univoca del primo sulla seconda – ma dalla coscienza dei nessi di reciprocità e mutua collaborazione che può addirittura proiettare la relazione in una dimensione trascendentale. Da qui la prossimità tra lavoro manuale e intellettuale, entrambi necessari nello sforzo di comprendere il mondo. Riflettendo poi sull'alveo del mondo contadino, e sulla relazione uomo-natura, Lévi-Strauss argomenta in merito allo sfruttamento delle risorse e all'impoverimento della coltivazione, sempre più schiacciata su pochi prodotti selezionati per la loro grande resa, il che porta alla scomparsa di specie agricole e dei loro modi di produzione. Si rende necessaria una tutela della biodiversità, ma non solo: "Non dovremmo forse andare ancora più in là e, non contenti di conservare i risultati di quei modi di produzione arcaici, sforzarci anche di tutelare gli insostituibili *savoir-faire* grazie ai quali quei risultati furono acquisiti?" (Lévi-Strauss 2008).

La salvaguardia del *savoir-faire* si pone a fondamento dell'istituzione del titolo di *ningen kokuhō*, tesoro nazionale vivente, tramite uno specifico emendamento alla Legge per la tutela culturale (*Bunzakai Hongohō* n. 214) approvato dalla Dieta giapponese il 30 maggio 1950<sup>3</sup>. Nel 1954, infatti, tale legge fu rivista per estendere la tutela anche ai detentori di un importante patrimonio culturale immateriale, ossia agli artisti e agli artigiani che incarnavano<sup>4</sup> il sapere oggetto di protezione. Ciò è accaduto in un periodo a dir poco delicato per la storia giapponese. Fin dalle prime designazioni avvenute nel 1955, infatti, l'istituto dei tesori nazionali viventi ha giocato un ruolo chiave nella ridefinizione dell'immagine giapponese all'estero – il Giappone era da poco uscito sconfitto e con una pessima reputazione dal secondo conflitto mondiale e appena l'anno precedente era terminata l'occupazione alleata (SCAP) dell'arcipelago – e nella ricostruzione di una identità nazionale condivisa. Rifacendosi ad uno studio di Robertson, Peter Siegenthaler

---

<sup>3</sup> Per una ricognizione sulla legge giapponese di tutela del patrimonio culturale intangibile e sulla sua influenza in Asia si rinvia a Howard 2012.

<sup>4</sup> Sull'*embodiment* del patrimonio culturale nello specifico caso del Giappone si veda Akagawa in Logan 2016: 69-82.

(1999: 12) ricorda la nota battuta del Primo Ministro Yoshida – figura politica di riferimento nel periodo postbellico – secondo il quale anche in Giappone correva un 38° parallelo, come quello che separa le due coree, a dividere politicamente e ideologicamente la popolazione. La spinta sui tesori nazionali viventi, quindi, fu funzionale a dare ulteriore impulso alla cultura di stato (*bunka kokka*) quale fattore identitario omogeneizzante. L'uso politico, o l'esigenza istituzionale che ha portato all'istituzione del titolo – peraltro nel quadro di una legge sulla tutela del patrimonio culturale appiattita sulla conservazione –, ne ha indubbiamente esacerbato la componente ideologica. Appaiono forti le reminiscenze confuciane e la continuità funzionale e pragmatica con analoghe iniziative del periodo Meiji avallando

“a principle first introduced in 1890 with the establishment of the Imperial Staff Scheme designed to train craft workers in traditional craft techniques. Along with this, the 1954 act also inaugurated the notion of ‘folk materials’, a system for documenting intangible folk materials which now became part of the broader Japanese system of heritage conservation” (Akagawa in Logan 2016: 76).

Sono varie le storture e le contraddizioni della legge che disciplina il titolo di *ningen kokuhō* messe in evidenza nel tempo da intellettuali, politici, commentatori e dai designati stessi del titolo. Questi ultimi, ad esempio, fecero fin da subito notare come la legge ponesse la sua enfasi sulla tutela delle abilità più che sul riguardo riconosciuto alla persona che le incarnava. Questo sparire dell'artista-artigiano nell'arte-mestiere in cui opera trovava una giustificazione nel concetto di *mingei* (mestiere popolare) proposto dal filosofo e critico d'arte Yanagi Sōetsu (noto anche come Yanagi Muneyoshi, 1889-1961):

“Yanagi argued that *mingei* was characterized by tradition and not by individuality. Art should not be associated with the individual creator: it should be unassuming, the work of ‘non-individuality’ [...] It was precisely because [the craftsmen] had worked together over the centuries, patiently, with humility, using methods of trial and error in an ‘abandonment of egoism and pride’ that their work had great aesthetic value” (Moeran in Siegenthaler 1999: 9).

Non è comunque questa la sede per entrare nel complesso dibattito sui risvolti problematici<sup>5</sup> di

---

<sup>5</sup> Su questo argomento si rinvia a Siegenthaler 1999. Degne di nota restano le riflessioni sul possibile effetto di

una iniziativa legislativa che ha, nonostante tutto, l'indubbio merito di considerare il valore di un sapere intangibile ma incarnato, di spostare l'attenzione su quegli "insostituibili *savoir-faire*" cari anche a Lévi-Strauss e che danno forma e sostanza al corpo vivente, è proprio il caso di dire, di un prezioso patrimonio.

Dal 1954 la legge ha subito varie modifiche e oggi prevede tre principali certificazioni: individuale (*kakko nintei*), per chi ha raggiunto una piena maestria nel proprio campo; collettiva (*sōgō nintei*), per due o più persone che hanno raggiunto un'alta padronanza dell'arte o del mestiere di riferimento; gruppi di conservazione (*hoji dantai nintei*), per gruppi numerosi operanti in ambiti nei quali il carattere individuale non ha rilievo preminente. Solitamente solo chi ha ottenuto la certificazione individuale è appellato come *ninjen kokuhō*. La prima e la seconda categoria sono destinate in genere a chi opera in ambito artistico (teatro, musica, ecc.), la prima e la terza agli artigiani. Individui o gruppi certificati appartengono a sedici categorie inserite nella lista del Patrimonio Culturale Immateriale (ICH - Intangible Cultural Heritage secondo la dizione UNESCO) tra arti performative e artigianato.

Nel 1994, otto anni dopo l'auspicio di Lévi-Strauss lanciato dall'Italia, la Francia si dota di una legge a tutela dei Maestri d'arte (*Maître d'art*) per garantire "la transmission des savoir-faire remarquables et rares". Non sappiamo, e non abbiamo fatto specifiche ricerche in merito, se Lévi-Strauss abbia contribuito all'iniziativa legislativa francese, o magari l'abbia in qualche modo ispirata alla lontana, o ancora se egli fosse a conoscenza dei tesori nazionali viventi giapponesi, ma è la stessa istituzione francese deputata ai *Maître d'art* a dichiarare il suo debito nipponico:

"Inspiré par les 'Trésors nationaux vivants' du Japon, le titre de Maître d'art est décerné à vie par le ministère de la Culture. Il distingue des femmes et des hommes de passion pour la singularité de leur savoir-faire, leur parcours exceptionnel et leur implication dans le renouvellement des métiers d'art. Depuis la création du titre, 132 professionnels ont été nommés dans plus de 90 spécialités différentes, tant dans le champ de la création artistique que de la préservation du patrimoine"<sup>6</sup>.

---

raggelamento delle pratiche tutelate che porterebbe ad una trasmissione ereditaria anacronistica – provocatoriamente Thornbury, citata nel testo, parla di "fixed cultural properties" – e sulle distinzioni di valore tra gli artisti-artigiani e le arti-mestieri insigniti o meno del titolo che condurrebbero ad una particolare versione della tradizione favorita rispetto ogni altro possibile sviluppo.

<sup>6</sup> <https://www.maitredart.fr/titre-maitre-d-art>, visitato il 9 ottobre 2019.

Tralasciando per necessità di concisione una lettura comparata dei due quadri legislativi e accontentandoci di questo accostamento di superficie, appare evidente la singolare convergenza che porta Francia e Giappone ad un punto di coincidenza, una coincidenza sulla quale Lévi-Strauss ha, secondo le sue parole, “fantasticato” raffrontando la Rivoluzione del 1789 con la Restaurazione del 1868.

“La Francia del XVIII secolo e il Giappone del XIX si sono confrontati con lo stesso problema: integrare il popolo nella comunità nazionale; se il 1789 si è svolto in un modo confrontabile con la restaurazione Meiji, può darsi che la Francia della fine del XVIII secolo sia divenuta il Giappone dell’Europa” (Lévi-Strauss 2011: 88).

Un affascinante lavoro di bricolage storico, una libera riformulazione delle coordinate temporali e spaziali che segue l’intuizione più che il rigore metodologico, chiude il cerchio. Il diaframma che separa e connette *mithos* e *lógos* si assottiglia tanto da farsi permeabile, da permettere di sentire fisicamente la prossimità del mito:

“Ho dedicato la maggior parte della mia vita professionale allo studio della mitologia e a mostrare in quale misura questo modo di pensare rimane legittimo. Non potevo, dunque, che essere profondamente sensibile verso la vitalità che in Giappone conservano i miti. Mai mi sono sentito così vicino a un passato lontano come nelle piccole isole Ryūkyū, tra quei boschetti, quelle rocce, quelle grotte, quei pozzi naturali e quelle fonti considerati come manifestazioni del sacro” (Lévi-Strauss 2011: 187).

Una descrizione che nella vividezza dei dettagli rinvia alla forza persuasiva dell’*ekphrasis*, equivalente dell’*evidentia* latina, la cui funzione per greci e latini era corroborare la verità storica (Ginzburg 2006: 22). Ed è la verità in quell’accezione – precedente al chiasmo semantico prodottosi tra *mithos* e *lógos* – che Lévi-Strauss coglie rispetto al Giappone grazie al rapporto intimo ed empatico costruito con lo specchio nipponico.

## Bibliografia

CAROLI, ROSA – GATTI, FRANCESCO

2009 *Storia del Giappone*, Laterza, Roma-Bari.

CHIBA, YOKO

1998 *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century*, in «Mosaic», 31, 2, June.

DEI, FABIO

2014 *Quel che resta dello strutturalismo: Lévi-Strauss nel ventunesimo secolo*, in «Nuova informazione bibliografica», il Mulino, Bologna, doi: 10.1448/76127.

GINZBURG, CARLO

2006 *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, Milano.

JOHNSON, CHRISTOPHER

2012 *Bricoleur and Bricolage: From Metaphor to Universal Concept*, in «Paragraph», 35, 2, pp. 355-372, doi: 10.3366/para.2012.0064.

HOWARD, KEITH

2012 (ed.) *Music as Intangible Cultural Heritage. Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*, SOAS-University of London, Ashgate.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

2011 *L'Autre Face de la Lune. Écrits sur le Japon*, Edition du Seuil, Paris (trad. it. *L'altra faccia della luna*, Bompiani, Milano, 2015).

2008 *Elogio del lavoro manuale*, in «la Repubblica», 4 maggio, disponibile online: [https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/04/levi-strauss-elogio-del-lavoro-manuale.html?refresh\\_ce](https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/04/levi-strauss-elogio-del-lavoro-manuale.html?refresh_ce).

2002 *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni*, NET, Milano.

1962 *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris (trad. it. *Il pensiero selvaggio*, ETS, Milano, 1996).

1955 *Tristes Tropiques*, Plon, Paris (trad. it. *Tristi tropici*, il Saggiatore, Milano, 2015).

LOGAN, WILLIAM *et al.*

2016 (eds.) *A Companion to Heritage Studies*, Wiley Blackwell.

MARTINENGI, MICHELA

2018 *Un mondo al contrario. Viaggio lungo il flusso del Sumida: Claude Lévi-Strauss, dall'ukiyo e a una Tokyo sconosciuta*, in F. Chiesa (a cura di), *Akaito. Archeologi e antropologi all'ombra del Sol Levante*, Mimesis, Milano-Udine.

SIEGENTHALER, PETER

1999 *The ningen kokuhō: a new symbol for the japanese nation*, in «Andon», 62.

TOLLINI, ALDO

2017 *L'ideale della Via. Samurai, monaci e poeti nel Giappone medievale*, Einaudi, Torino.

WADA, TADAHIKO – CASARI, MATTEO

2010 *Giappone e Italia: le arti del dialogo*, Libri di Emil, Odoya, Tokyo University of Foreign Studies Press, Bologna-Tokyo.

WADA, TADAHIKO – COLANGELO, STEFANO

2012 *Culture allo specchio. Arte, letteratura, spettacolo e società tra il Giappone e l'Europa*, Libri di Emil, Odoya, Tokyo University of Foreign Studies Press, Bologna-Tokyo.

WISEMAN, BORIS

2007 *Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

2009 (ed.) *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge University Press, Cambridge.

Abstract – ITA

Il rapporto di Claude Lévi-Strauss con il Giappone è tanto profondo quanto poco noto: la cultura e la storia dell'arcipelago, infatti, non sono mai entrati, se non per frammenti, nelle ricerche teoriche e negli studi del padre dello strutturalismo. Lévi-Strauss ha però lasciato vari scritti e interventi sul Giappone, da poco raccolti in volume, dai quali emerge la sua ottima competenza nipponistica e il ruolo privilegiato che il Giappone ha avuto fin dall'infanzia nella sua formazione di uomo di studioso. Il presente contributo cerca di porre attenzione all'analogia tra l'approccio di Lévi-Strauss al Giappone e l'approccio del *bricoleur* alla conoscenza del mondo per come è descritto ne *Il pensiero selvaggio*. Guidato da una forte empatia Lévi-Strauss trova nel Giappone tratti di somiglianza – anche per opposizioni simmetriche – con l'Occidente e in particolare con la Francia. Questo aspetto è qui affrontato in relazione al tema del lavoro e del riconoscimento del *savoir-faire* dei *ningen kokuhō* (tesori nazionali viventi) giapponesi e dei *Maître d'art* francesi.

Abstract – ENG

Claude Lévi-Strauss' relationship with Japan is as in-depth as it is little known. The culture and history of the archipelago were never the direct subjects of his research and studies, except for some fragmentary mentions. These writings on Japan by Lévi-Strauss have been recently collected in a volume. From this work emerges his excellent knowledge about Japan and the crucial role that the country has played since childhood in his education as a man and as a scholar. This paper focuses on the analogy between Lévi-Strauss's approach to Japan and the way we look at the world of the *bricoleur* through the lesson of *The Savage Mind*. Guided by a strong empathy, Lévi-Strauss finds many resemblances between Japan and the West, France mainly, also working through binary oppositions. With this background, this paper analyses the work of the *ningen kokuhō* (living national treasure) in Japan and the *Maître d'art* in France, and the recognition they both share for their *savoir-faire*.

MATTEO CASARI

È professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo. Si interessa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche di campo. Si è occupato anche di tradizioni popolari italiane. È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi. Tra le più recenti: *Nō Theater and Cultural Diplomacy* (2018); *Dal riso sacro al comico tearale: il kyōgen* (2018); *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone* (2015); con Giovanni Azzaroni *Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento Griko* (2015) e *Asia il teatro che danza* (2011).

MATTEO CASARI

He is Associate Professor at the Department of the Arts of the University of Bologna where he teaches Theatres in Asia and Performing Arts Management and Economy. His research is mainly devoted to Asian theatrical traditions, particularly from Japan where he conducted some fieldworks. He is also an expert of Italian folk traditions. He is the author of various publications including monographs, edited volumes and essays. Among the most recent: *Nō Theater and Cultural Diplomacy* (2018); *Dal riso sacro al comico tearale: il kyōgen* (2018); *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone* (2015); with Giovanni Azzaroni *Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento Griko* (2015) and *Asia il teatro che danza* (2011).