

Attush, abiti tradizionali degli Ainu di Hokkaido

Analisi e studio degli *attush* della collezione Fosco Maraini del Museo di Antropologia di Firenze

Maria Gloria Roselli¹

¹Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze, Sede di Antropologia e Etnologia, Via del Proconsolo 12, I-50122 Firenze.

PAROLE CHIAVE: ricami, indumenti, pattern decorativi, fibre tessili, Fosco Maraini.

RIASSUNTO — L'articolo tratta delle tipologie di indumenti tradizionali di fibra vegetale, variamente ricamati, confezionati dagli Ainu di Hokkaido – Giappone. Tali indumenti, detti genericamente *attush*, venivano decorati dalle donne con la tecnica del ricamo e con l'apposizione di fettucce di stoffa. L'effetto finale è un'armonia di forme e simmetrie geometriche originali e immediatamente riconoscibili come appartenenti a questo popolo. Le stesse decorazioni si ritrovano infatti riprodotte anche in molti oggetti della loro vita quotidiana e spirituale. Le osservazioni si basano sullo studio degli *attush* presenti nella collezione del Museo di Antropologia e Etnologia di Firenze, donata dal celebre studioso Fosco Maraini nel 1948, e sono il frutto della sua raccolta e della sua ricerca condotta in Hokkaido dal 1938 al 1941.

KEY WORDS: embroidery, garments, decorative pattern, textile fibers, Fosco Maraini.

SUMMARY — This article reports on vegetable fiber garments, variously embroidered, made by the Ainu of Hokkaido – Japan. These garments, generically called *attush*, were decorated by women with the embroidery technique and by adding fabric tapes. The final effect was a harmony of original geometric shapes and symmetries that are immediately recognizable as belonging to this people. The same decorations are also reproduced in many objects of their daily and spiritual life. These observations were based on the study of the *attush* present in the collection of the Museum of Anthropology and Ethnology in Florence, donated by the famous scholar Fosco Maraini in 1948, and were the result of his collection and research conducted in Hokkaido from 1938 to 1941.

Fosco Maraini arrivò in Hokkaido alla fine del 1938, con una borsa di studio che gli permise di fare ricerca etnografica sul «popolo bianco», gli Ainu, gli antichi abitanti dell'isola.

Differenti somaticamente dai Giapponesi per la carnagione più chiara, i capelli non perfettamente lisci e soprattutto la presenza di una peluria corporea, gli Ainu hanno da sempre destato la curiosità degli antropologi

alla ricerca delle loro origini e ascendenze, problematica tuttora irrisolta. Le differenze culturali con i giapponesi erano altresì marcate, dalle strategie di sussistenza legate alla forte relazione con il mondo naturale circostante al complesso apparato spirituale ricco di divinità naturali.

Gli eventi della storia giapponese, e in particolare la Restaurazione Meiji del 1868 con la quale l'isola di Hokkaido (allora chiamata Ezo) fu annessa a quello che allora era l'impero giapponese, provocarono enormi cambiamenti sociali e culturali nel popolo Ainu.

L'assenza di una lingua scritta e di un complesso di tradizioni tramandate solo oralmente ha accelerato nel tempo la perdita di consistenti pezzi identitari, a favore di una forte politica coloniale giapponese dai massicci tratti discriminatori.

Maraini visse un paio di anni a Sapporo, visitando i villaggi ainu di Hokkaido, probabilmente nell'ultimo periodo nel quale la cultura e le tradizioni di questo popolo, sebbene già molto indebolite, ancora conservavano parti integre. Non rimase indifferente ai vari tipi di minacce che incombevano sugli Ainu in quel periodo immediatamente precedente la guerra: le politiche discriminatorie del governo giapponese, la povertà estrema degli Ainu e la loro fragilità tecnologica, una lingua orale in pericolo perché parlata ormai solo da poche migliaia di persone. Questo profondissimo disagio fu coraggiosamente denunciato da Fosco Maraini, che tentò di opporsi come poteva alla scomparsa di un patrimonio culturale tanto ricco e affascinante, scrivendo articoli di denuncia, pubblicati anche su giornali giapponesi. Denunciò, tra la generale indifferenza, le condizioni di miseria e oppressione in cui erano ridotti gli Ainu. Come sappiamo i suoi tentativi furono solo una goccia in un mare che prevedeva la pianificata scomparsa del «popolo bianco» sotto i colpi della potente egemonia culturale, politica ed economica giapponese.

Tuttavia, dal punto di vista del personale percorso di studioso, il soggiorno in Hokkaido per Maraini disegnò la prima esperienza di ricerca etnografica e di confronto con un popolo tanto distante dall'occidente (Fig. 1).

Come sappiamo, per tutta la vita Maraini scrisse di Oriente, di Giappone, di Tibet, di Asia in genere ma nel suo cuore gli Ainu occuparono sempre un posto speciale. La ricca collezione di oggetti etnografici raccolti in quegli anni di permanenza in Hokkaido e le fotografie che scattò nei villaggi ainu vennero donati da Maraini al Museo di Antropologia di Firenze nel 1948.

Si recò di nuovo in Hokkaido nel 1954, e nel 1972 come *attaché* ai giochi olimpici in rappresentanza dell'Italia. In queste occasioni non mancò di visitare i villaggi ainu per raccogliere ulteriore materiale, scattare fotografie e girare filmati, che donò al Museo arricchendone la collezione.



Fig. 1. Il giovane Fosco Maraini con l'ekashi (anziano) Kushiwashite, nel villaggio di Nibutani (1940).

Nel corso degli anni, lo studioso visitava spesso la sala dedicata al «popolo bianco» in Museo, non mancando di aggiungere informazioni e racconti della sua esperienza. Negli anni '90 il Museo acquisì la parte della biblioteca di Maraini dedicata agli Ainu, comprendente anche alcune note e commenti, oltre a materiale di vario tipo come cartoline ainu e guide del territorio. Maraini progettava di riordinare il materiale per la pubblicazione di un libro sugli Ainu, ma il suo tempo finì prima che potesse realizzare l'opera. Molto del materiale di questo articolo si basa sul riordino di questa fonte.

Il focus di questo contributo è l'analisi e la descrizione di un particolare tipo di indumento tradizionale ainu, l'*attush*, indossato sia dalle donne che dagli uomini. La sala dedicata agli Ainu nel Museo di Antropologia ne espone alcuni esemplari delle tipologie più significative. Attraverso lo studio degli *attush* cercheremo di tratteggiare alcuni aspetti della cultura ainu tramite l'analisi simbolica delle decorazioni, indicativa del loro senso estetico, della loro capacità artigianale, della ricerca di equilibrio con le risorse naturali e della spiritualità che accompagnava la fabbricazione di ogni oggetto.

L'articolo integra le informazioni relative agli *attush* con testimonianze coeve o precedenti alla esperienza di Maraini. Particolarmente interessanti sono le documentazioni di Neil Gordon Munro, un medico scozzese che si era stabilito in un villaggio ainu nel 1930. Molto più grande di età del giovane Maraini, ne diventò amico affezionato, tanto che lo volle accanto a sé nei giorni precedenti la sua morte, nel 1942. Altre note rilevanti sono state

estratte dalla pubblicazione «Alone with the hairy Ainu» (1893) di Henry Savage Landor, viaggiatore-pittore fiorentino che attraversò vari villaggi ainu in Hokkaido nell'ultimo decennio del XIX secolo, dipingendo sul posto dei preziosi acquarelli, ora conservati nel Museo di Antropologia (Figg. 2-3). Altre testimonianze fanno capo al reverendo John Batchelor, missionario anglicano britannico vissuto tra gli Ainu dal 1877 al 1941. Il reverendo compilò e pubblicò, tra le altre cose, «An Ainu-English-Japanese Dictionary», (Batchelor, 1905) un vocabolario che si è rivelato utilissimo per la ricerca di significati dei nomi che indicano i vari tipi di *attush* e dei ricami che li ornano.



Figg. 2-3. Uomo e donna Ainu ritratti da Henry Savage Landor. Acquarelli. Collezione Landor del Museo di Antropologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 32987 e 32989.

Purtroppo per la cultura ainu dobbiamo riferirci a testimonianze del passato. Il mondo degli Ainu, nella forma di integrità di cui parlerò nell'articolo, a oggi non esiste più, cosa che impone l'obbligo di un triste uso della forma verbale al passato. Da alcuni anni in Hokkaido e in tutto il Giappone pare tuttavia essersi sviluppata una nuova consapevolezza, che ha prodotto un cambio di passo significativo riguardo agli Ainu. Nuovi e proficui progetti di ricerca delle radici identitarie e culturali, in termini di recupero di patrimonio materiale e immateriale, hanno portato alla formazione di centri-studio e di musei dedicati agli Ainu. Probabilmente queste iniziative giungono molto tardi ma vale comunque la pena di percorrere il tentativo di recupero della memoria di questa straordinaria cultura per scongiurare l'affermarsi del

troppo tardi. La valorizzazione della collezione di Fosco Maraini dedicata agli Ainu nel Museo di Antropologia si sviluppa nell'ottica di concorrere vantaggiosamente a questo scopo.

Indumenti attush

Il termine generico adoperato dagli Ainu per indicare gli indumenti era *mip*, parola derivata da *mi*, cioè vestire + *pe*, poi contratto in *p*, vale a dire oggetto, articolo, e dunque con il significato di capo di vestiario. Per indicare il vestito che gli Ainu percepivano come identitario era usata anche la parola *a-mip*, dove *a* sta per «nostro», il «nostro vestito». Anche *chi* sta per «nostro», ma in senso più specifico, così *chi-mip* indicava il vestito tipico di una regione o di un villaggio. Il *chi-mip*, in prevalenza confezionato usando cotone giapponese, come notò Maraini nei suoi appunti «*ha preso adesso un senso speciale, e viene impiegato per la veste semplice di cotone, Ainu nella forma, giapponese nel materiale*».

Gli indumenti ainu erano tradizionalmente confezionati con vari materiali, a seconda delle esigenze termiche e delle materie naturali disponibili. Così venivano realizzati vestiti con pelli, pellicce, intestini, penne di uccelli o pelli di pesce, seta e fibre vegetali varie.

Proprio a questa ultima categoria appartengono i tradizionali camicioni, gli *attush* o *attus*, che, a seconda delle fibre usate per la tessitura, prendevano anche una denominazione specifica. La tipologia più diffusa è rappresentata dall'*attush* vero e proprio, fatto di fibre di olmo (*Ulmus laciniata*) tanto che con questo termine si indicava la forma generale di tale categoria di indumento, indipendentemente dal materiale utilizzato. *Attush* infatti è composto probabilmente da *at* = olmo e *ush* = indossare. Anche quando venivano usate altre fibre, il nome del capo di abbigliamento conservava la parola *attush*. In certi casi erano le fibre di tiglio (*Tilla japonica*), *nipesh* in lingua Ainu, a essere impiegate, e il vestito che se ne ricavava prendeva il nome di *nikap-attush*; nelle zone con scarsità di tiglio e olmo veniva usata un'ortica (*Urtica takedana*), detta *hai* in Ainu, e il vestito prendeva il nome di *tetarabe-attush*. Quest'ultimo pare che fosse il vestito di maggiore pregio, per colore, più chiaro di quello dell'olmo, più morbido e più resistente. Era tuttavia molto più lungo da fabbricare e per questo veniva adoperato solo quando l'ambiente lo imponeva, come a Sakalin, dove l'olmo non cresce.

Gli *attush* di olmo, secondo le parole del reverendo britannico John Batchelor, erano piuttosto fragili da asciutti ma estremamente resistenti da bagnati. Ritenendo genuina la testimonianza del reverendo inglese, possiamo anche tracciare le fasi per la lavorazione dell'*attush* a partire dalle fibre dell'olmo, operazioni tradizionalmente eseguite dalle donne ainu. Nel suo «The Ainu of Japan», pubblicato nel 1892, il reverendo spiegava che all'inizio

della primavera, quando la linfa comincia a fluire verso l'alto per raggiungere i germogli appena formati, le donne staccavano dall'olmo una quantità di corteccia che sapevano essere sufficiente per la confezione dell'abito. La corteccia veniva poi messa a macerare dentro l'acqua alcuni giorni, per ammorbidirla. Quando raggiungeva il grado di morbidezza richiesto per la lavorazione, veniva tolta dall'acqua e si cominciavano a separarne le fibre degli stardi più interni, poi trasformate in fili da avvolgere a gomitolo. A questo punto le donne ainu si sedevano al telaio e iniziavano a tessere i fili di fibra, fino a ottenere pezze molto ruvide di colore marrone. Anche il filo per cucire era fatto allo stesso modo, ma veniva masticato fra i denti fino a prendere una forma rotonda, sottile e allo stesso tempo resistente. Gli aghi, in tempi remoti, erano di osso ma, appena fu possibile ottenerne, vennero sostituiti con quelli tradizionali prodotti dai giapponesi. Tra gli *sketch* di Henry Savage Landor, si vede una donna intenta a formare il gomitolo di fibra (Fig. 4). Munro (Munro, 1994) riferì di un sistema piuttosto curioso per calcolare la quantità di stoffa da tessere necessaria a confezionare un *attush*: veniva tesa una corda sopra la testa, con le estremità tenute tra pollice e dita delle mani, pendenti da entrambi i lati. Il calcolo, per una persona ordinaria, era di quattro volte questa misura, a cui andava aggiunta la lunghezza delle braccia.



Fig. 4. Donna Ainu che forma un gomitolo di filo. Acquarello di Henry Savage Landor. Collezione Landor, Museo di Antropologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 32986.

Vale la pena di riportare ciò che Fosco Maraini appuntò a proposito della forma degli *attush*: «La forma è quella d'un'ampia gabbanella, aperta sul davanti, e fermata alla vita da una cintura che poteva consistere sia in una correggia di pelle, sia in una fettuccia di fibre vegetali. Le maniche sono corte e piuttosto strette, non tanto in senso assoluto, quanto in relazione al kimono giapponese, il quale, come si sa, le ha larghissime. Dietro, nella parte più alta della schiena, e, davanti, l'orlo della veste e l'accollatura, sono generalmente munite di decorazioni e ricami».

Questa descrizione vale per gli *attush* e per i *chimip*, una variante più semplice realizzata in cotone. Potremmo pensare che gli *attush* siano quelli veramente originali, e forse è davvero così, ma anche i *chimip* di cotone affondano la loro storia in tempi lontani, visti gli scambi di merci con i giapponesi già in epoche antiche, difficili da datare. La forma di *attush* e *chimip* non differisce molto da quella del kimono, se non per alcuni dettagli, ed è facile supporre che la prolungata influenza dei costumi giapponesi abbia finito per adattare le forme dei vestiti ainu. Rispetto al kimono, oltre alle maniche più corte e più strette, le vesti ainu hanno una lunghezza minore, soprattutto quelle maschili, come evidenziato nel disegno della Fig. 5.



Fig. 5. Schizzo della forma del kimono giapponese e dell'*attush* ainu.

Ma la peculiarità delle vesti *attush* consiste nella ricchezza e nella forma delle loro decorazioni. Per dirla con le parole di Maraini: «Sarebbe stato strano

che il naturale senso artistico degli Ainu che li porta a decorare tutti i loro oggetti avesse trascurato le vesti; l'attush perciò fin dall'antico doveva venire abbellito».

Sulla base del tipo di stoffa o di fibra usata per confezionare l'attush, e soprattutto sulla tipologia dei loro ricami si possono individuare diverse categorie di indumenti. Come annotò Maraini, l'uso dei differenti termini che indicano le varie tipologie di indumenti sono solo indicativi. Non essendo l'Ainu una lingua letteraria, spesso i termini assumevano significati diversi nei diversi villaggi, tanto da confonderne l'attribuzione. In generale, pur mantenendo la solita forma, potremmo comunque distinguere: l'attush propriamente detto, tessuto con fibre di olmo, di tiglio o di ortica; il *chimip*, di cotone senza decorazioni; il *ru-umbe*, tessuto con cotone scuro e ornato solo da ricami. C'è poi il *chikarakarabe*, fatto di cotone giapponese grosso, a volte a righe. Il termine *chikarakarabe* indica sia il ricamo che l'abito ricamato. Gli abiti più frequenti, tuttavia, sono quelli nei quali la decorazione è composta da ricami con l'apposizione di fettucce o di ampi motivi di stoffa ritagliati e cuciti sulla base di cotone. Questi abiti, detti *kaparamip* (da *kapara* = leggero) iniziarono a essere confezionati dalla fine del XIX secolo con l'intensificarsi degli scambi di merci con i giapponesi, da cui gli Ainu si rifornivano di cotone e di pezze di cotone stampato, e divennero di gran lunga i più comuni (Figg. 6-12). I vestiti di cotone più antichi sono riconoscibili dai fili spessi tessuti lascamente e di solito di colore blu.





Figg. 6-7. Due attush (davanti e dietro) di fibra d'olmo. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31189 e 31194.



Fig. 8. Ru-umbe (davanti e dietro). Il ricamo spicca sopra la stoffa scura che ne costituisce la base. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31190.



Figg. 9-10. Attush a righe, privo di ricami, non usato per le cerimonie. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31195.



Fig. 11. Veste del tipo chikarakarabe, di cotone giapponese blu scuro tessuto lascamente (probabilmente molto vecchio). Da notare, oltre alle fettucce di diverso spessore, un inserto di altra stoffa all'altezza della vita. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31197.



Fig. 12. Vestito del tipo *kaparamip*, con ampie decorazioni ritagliate interamente su altra stoffa e cucite. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31193, 92, 91.

Ricami e decorazioni

Le decorazioni, spesso elaborate e fantasiose, venivano realizzate dalle donne. Scrisse Henry Savage Landor: «*le donne, che tra l'altro fanno tutti questi ricami, devono accontentarsi degli schemi più semplici che si possano immaginare, una semplice linea sottile di punti blu*». L'*attush* maschile era infatti generalmente più ricco di decorazioni, che talvolta si estendevano occupando gran parte della superficie del vestito. L'abito femminile, più lungo pure se della stessa foggia, era decorato più sobriamente (Figg. 13, 14). L'aspetto più disadorno del vestito era largamente compensato da collane e gioielli. Le collane (dette *tamasai*) erano fatte da fili di perline o di grosse perle di vetro azzurre, bianche o nere. A volte spicca un medaglione di legno o di metallo con incisioni (Fig. 15).

Il lavoro di decorazione si tramandava di madre in figlia, tanto da caratterizzarsi come riconoscibile all'interno delle famiglie del villaggio, oltre che identificativo di ciascun villaggio. In una lingua senza letteratura anche i pattern ricamati sulle vesti rappresentavano una forma comunicativa, un segno di appartenenza, di identità, di trasmissione delle tradizioni. Le donne erano orgogliose dei loro lavori di ricamo e per gli uomini era un vanto l'esibizione della accuratezza con cui venivano ricamate le parti curve, perfette anche nel rovescio del tessuto. I pattern, pure con somiglianze, sono tutti diversi da *attush* a *attush*, poiché era ritenuta cosa sconveniente copiarne di esistenti. Il reverendo Batchelor riferisce di tipologie di disegno da ricamarsi solo per gli abiti degli uomini e altre solo femminili. Nessun uomo avrebbe indossato abito con ricami destinati alle donne e viceversa, per dirlo con le

sue parole: non più di quanto un europeo penserebbe di indossare delle sottovesti; né una donna indosserebbe un cappotto che ha modelli appropriati dagli uomini, non più di quanto una signora inglese penserebbe di indossare giacca e pantaloni da uomo.



Fig. 13 (a sinistra). Fotografia scattata in Hokkaido da Fosco Maraini nel 1940-41, nella quale è evidente la differenza del vestito tra uomo e donna. Fototeca del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.

Fig. 14 (centrale). Acquarello di Henry Savage Landor raffigurante una donna in vestito tradizionale. Collezione Landor del Museo di Antropologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 32995.

Fig. 15 (a destra). Manichino con Attush e grandi collane di perle di vetro di diverse misure. Da notare il medaglione. Collezione Maraini del Museo di Antropologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.

Gordon Munro annotava come le donne ainu fossero in generale dotate di eccellente talento per la progettazione e l'esecuzione delle decorazioni tradizionali. Scrisse di aver osservato come non si servissero di disegni su carta ma procedevano semplicemente tracciando i motivi sulla stoffa con l'estremità smussata dell'ago, per poi ricamarli o ritagliarli e cucirli formando le armoniose composizioni che possiamo ammirare.

I metodi per ornare le vesti erano dunque principalmente il ricamo e le applicazioni, combinati in maniera armonica, a formare complicate geometrie. Una cura particolare era usata nella tecnica delle cuciture a ricamo realizzato con alcuni punti fondamentali, di cui il più comune è il punto catenella, detto *oho* (nel dizionario Batchelor: «A kind of fancy needle-work»), o *uruki moreu*, cioè ricamo curvilineo a pidocchio (*uruki* significa pidocchio), forse perché l'effetto finale è quello di una catena di questi insetti in fila. Il risultato di questo tipo di ricamo è una linea pesante e ben visibile, pertanto era largamente utilizzato per gli *attush* di fibra, per i *ru-umbe*, decorati solo a

ricamo e per i *chikarakarabe*, decorati misti con ricamo e fettucce. Altro punto è il *horokakemuash*, «un passo indietro dell'ago», dalla forma a gradinata, usato prevalentemente come spina delle fettucce. C'è poi l'*ikarari*, per cucire sia la spina delle fettucce che i bordi delle forme ritagliate da applicare al vestito. Lo stesso nome indica anche il rattoppo. Esiste poi un punto fantasia, generalmente eseguito con filo colorato, per riempire gli angoli o rafforzare i tratti del disegno (Fig. 16).



Fig. 16. Particolare di un disegno decorato. Si può vedere il punto catenella (o pidocchio) nel ricamo al centro delle fettucce scure. Con l'*ikarari* le fettucce vengono cucite sulla stoffa di fondo.

Altro elemento decorativo essenziale è costituito dall'uso delle fettucce di stoffa. Negli *attush* e nei *chikarakarabe* si trovano talvolta delle fettucce molto larghe di stoffa scura, che spiccano evidenti sul fondo. Le volte e le curve erano ottenute ripiegando pazientemente la banda e fermandola al tessuto sottostante con abili cuciture. Sui *kaparamip* si assiste a una evoluzione di questa tecnica. Le bande di tessuto da apporre diventano più sottili, e dunque più facile è il loro ripiegamento nelle curve. L'effetto di estensione del pattern è reso attraverso l'apposizione di più fettucce sottili distanziate, a volte considerevolmente, tra di loro. Le pezze da cui sono ricavate le fettucce sono spesso di seta, forse ritagliate da vesti cinesi. Anche i colori delicati sul tono del giallo, del seppia o verde ricordano quelli classici delle pezze di seta. Tutto questo fa pensare a un periodo in cui le pezze di stoffa dovevano costituire un bene prezioso e difficilmente ottenibile dai mercanti di passaggio. Quando gli scambi con i giapponesi si intensificarono, a partire dall'inizio del periodo Meiji, le stoffe diventarono più facilmente disponibili e le fettucce si fecero larghe e colorate, di seta o di cotone. Con maggiore abbondanza di stoffa anche la tecnica si trasformò. Al posto di ripiegare le fettucce nelle volute

dei disegni, le donne ainu iniziarono a ritagliare interi pattern decorativi nelle stoffe di cotone, per poi cucirle nei vestiti già pronte. Certamente questo metodo prevede un maggiore spreco di cotone ma è sicuramente vantaggioso in termini di quantità del lavoro e di risparmio di tempo. Il risultato finale è inoltre più definito e preciso. Una ulteriore evoluzione del metodo ha visto l'apposizione di intere superfici ritagliate e traforate a formare grandi disegni, da cucire intere sulle vesti (Figg. 17-18).



Fig. 17. Vestito del tipo *kaparamip*, con ampie parti decorative ritagliate e cucite interamente su altra stoffa. Da notare le forme in negativo e in positivo prodotte dai ritagli. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31192.

Parallelamente alla ipotetica evoluzione delle tecniche, anche la superficie delle decorazioni si estese visibilmente, occupando in alcuni casi la quasi totalità della veste. Inoltre, nella decorazione, si impose la prevalenza di fettucce di stoffa cucita rispetto alla parte ricamata. Questo dato fa supporre, come è ragionevole, che il ricamo fosse la forma decorativa più antica. Per il ricamo era necessaria l'abilità tecnica e poco materiale a disposizione. Non dimentichiamo inoltre che, come testimoniato da scavi effettuati in Hokkaido, in tempi antichi era utilizzato l'ago di osso, che offriva poca versatilità di cucitura mentre provvedeva discretamente al ricamo. Naturalmente tali ragionamenti si basano sulla osservazione dei vestiti decorati che abbiamo oggi a disposizione, o tutt'al più di quelli di cui esistono fotografie e disegni, che in ogni caso non vanno più indietro nel tempo della seconda metà del XIX secolo. Non è possibile determinare con certezza la linea di progressione delle forme e delle tecniche decorative senza incorrere nell'errore di «affrettato

pensare», come direbbe Maraini. Rimane la considerazione che, nei casi di vesti ricamate, le circonvoluzioni sono maggiori e più agili rispetto a quelle dei pattern cuciti.

Nel guardare un *attush* ricamato con filo o fettuccia sottile su una stoffa cucita per apposizione che serve solo da base (si veda Fig. 16), o un *ru-umbe* a ricamo, si rimane incantati, come scrisse Maraini, *dinanzi a una simile danza di virgoloni, a quella fuga di graffe, all'insistenza di croci e di losanghe sformate*. Pur mantenendo la fantasia dei disegni, l'effetto finale delle decorazioni realizzate con la stoffa cucita sopra il vestito si traduce in una minore articolazione di curve e giravolte, mentre gli spazi e le linee del fondo lasciate vuote dalla stoffa ritagliata sembrano costituire a loro volta dei disegni, tanto da non riuscire quasi a individuare i motivi pensati al positivo e quelli al negativo (Fig. 19).



Fig. 18. Fotografia scattata da Fosco Maraini in Hokkaido. Il *kaparamip* ha decorazioni che riempiono l'intera superficie. Fototeca del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.



Fig. 19. Vestito (*chiakarakarabe*) con applicazioni di fettucce e con apposizioni di pattern interi a formare disegni in negativo e in positivo. Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31198.

I motivi delle decorazioniz

I motivi decorativi più ricorrenti, alla base delle complicate combinazioni, sono costituiti dall'*aiush* e dal *moreu*. L'*aiush* ha la forma approssimativa di due parentesi graffe contrapposte e unite. Il termine *aiush*, dal dizionario di Batchelor, significa «spinoso», forse a causa delle punte evidenti, una verso l'alto e l'altra verso il basso, a metà del corpo del disegno. A partire da questa forma, la fantasia può esprimersi attraverso varie trasformazioni. Il corpo può allungarsi, più *aiush* possono riunirsi a incastro, spezzarsi e ricomporsi diversamente ecc..

Il motivo si presta, nelle sue varie composizioni e trasformazioni, alla realizzazioni di lavoro a ricamo. In particolare, negli *attush*, nei *ru-umbe* e *chikarakarabe* se ne trovano in abbondanza sui bordi delle maniche, in fondo al vestito e lungo l'apertura nella zona del collo (Fig. 20).



Fig. 20. Fotografia scattata da Fosco Maraini nel 1941 in Hokkaido. Da notare il motivo *aiush* abbondantemente riprodotto sulle maniche e lungo l'apertura sul davanti. Fototeca del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.

Il motivo *moreu*, invece, tradotto da Batchelor semplicemente come «*the turn and twist in fancy needlework. Patern of embroidery*», è una sorta di spirale dolce. La complessità dei disegni *moreu* è data dall'associazione di più moduli, spesso riflessi orizzontalmente e variamente assemblati (Fig. 21). Diversamente dall'*aiush*, il disegno a *moreu*, che pure nasce e si esprime egregiamente nel ricamo, ha un buon risultato anche con apposizione di fettucce di stoffa, come nei *chiakarakarabe*, e anche nella apposizione di pezzi di stoffa sagomati dove, variamente riprodotto, montato e assemblato con altri, dà luogo a decorazioni geometriche complesse e esteticamente affascinanti come quelle dei *kaparamip*. La regolarità dei moduli produce spesso un secondo pattern decorativo formato dagli spazi vuoti nella stoffa di fondo.

Di pari passo con la trasformazione delle tecniche decorative, anche la superficie del vestito ricamata, come abbiamo visto, si estese. Negli *attush* più semplici sono decorati i bordi, il davanti vicino all'apertura, le maniche e la parte alta della schiena. Nei *kaparamip* spesso le decorazioni si estendono riunendosi a formare un disegno che occupa la gran parte della superficie del

vestito. Tanto maggiore è l'abilità a distribuire i disegni in equilibrio con la quantità di spazi vuoti, tanto maggiore è l'effetto stilistico che si ottiene.



Fig. 21. Particolare del vestito 31197. In questo caso è evidente la combinazione tra i motivi *moreu* (nella parte alta) e il motivo *aiush* (vicino al bordo). Collezione Maraini del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.

Ipotesi interpretative dei pattern

Se fino a questo punto è stata condotta un'analisi morfologica delle forme e delle decorazioni delle vesti ainu, vale la pena di tentare, con tutte le precauzioni del caso, di interpretarne i possibili significati. Questo era anche uno degli obiettivi che si era posto Fosco Maraini scrivendo le sue note e quando, nel 1942, pubblicò il suo unico e allo stesso tempo esaustivo lavoro sugli Ainu, incentrato su un particolare tipo di manufatti, gli *iku-bashui*, bacchette di legno intagliate a figure simboliche (Fig. 22). Letteralmente bacchette alza-baffi, servivano a spostare i baffi degli anziani durante le cerimonie affinché, bevendo, non contaminassero le sacre libagioni. Ma questa era solo una funzione accessoria degli *iku-bashui*, il cui vero significato era di rappresentare una sorta di messaggero tra la comunità e le divinità. La centralità del testo di Maraini si esprime nello studio iconografico delle figure intagliate sulle bacchette di legno che, per alcuni tratti di somiglianza, potrebbero essere accostate ai tratti simbolici dei ricami.

Fosco Maraini, nelle sue note, avanza una mera ipotesi interpretativa di alcuni pattern che, anche se priva di riscontri certi, è senza dubbio convincente e seducente. Così come aveva analizzato in modo meticoloso i segni e i simboli degli *iku-bashui*, con lo stesso metodo ha voluto investigare

sulle possibili derivazioni da *aiush* e *moreu* a partire da *shiroshi* (segni magici).



Fig. 22. *Iku-bashui*, con intagliata la figura dell'orso e a motivi geometrici. Collezione Maraini, Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze. Cat. 31876 e 32028.

AIUSH

Per quanto riguarda l'*aiush*, il disegno a graffe contrapposte, lo «spinoso» secondo il dizionario Batchelor, Maraini suppose che potesse essere il risultato di una trasformazione dell'*utasa-shiroshi* (simbolo a croce). Le basi di questa idea affondano nella storia delle stilizzazioni riportate in molti manufatti Ainu, e in particolare sugli *iku-bashui*. Il simbolo della croce risulterebbe essere la stilizzazione grafica al massimo grado della figura dell'orso ucciso durante la cerimonia dello *Iyomande*, che annualmente si svolgeva tra gli Ainu. Durante la festa un cucciolo d'orso, che la comunità aveva curato e cresciuto amorevolmente, veniva ucciso allo scopo di «inviare» messaggi positivi sulla bontà degli Ainu a *Kim-un-kamui*, la divinità delle montagne, una delle più invocate. L'orso, rappresentazione di forza, di potenza fisica e psicologia, si identificava con *Kim-un-kamui*, responsabile delle forze naturali di pertinenza delle montagne, compresi i vulcani, le precipitazioni, la neve.

L'orso, ucciso con estremo rispetto al termine di lunghe e complicate fasi rituali, visto dall'alto con le zampe anteriori e posteriori aperte, era stilizzato con la forma della croce (Fig. 23). Quattro *utasa-shiroshi* disposti a croce, con le X ammorbidite e allungate fino a riunirsi, formano un pattern simile all'*aiush* (Fig. 24). Questo tipo di disegno è frequentemente riportato sui bordi dei vestiti ainu, nonché sul bordo dello scollo, i punti più deboli in quanto prossimi delle aperture, maggiormente vulnerabili all'entrata di forze negative. Un segno che richiama *Kim-un-kamui*, potrebbe significare una richiesta di protezione da parte di questa divinità.

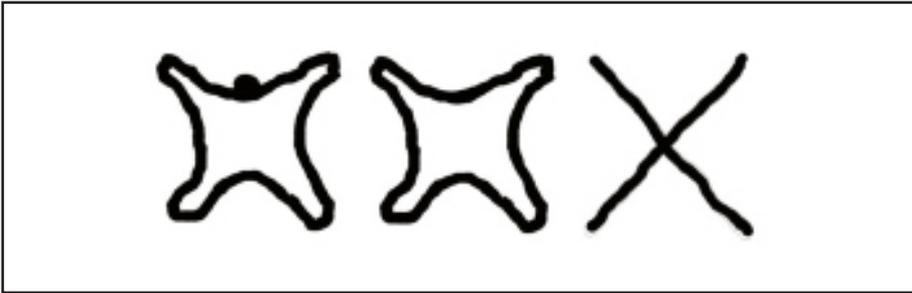


Fig. 23. L'orso ucciso è disegnato con le zampe aperte. Per stilizzazione diventa una X.

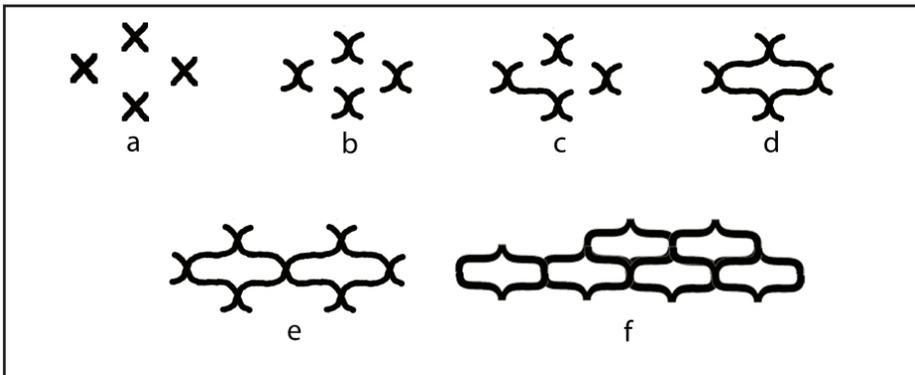


Fig. 24. Trasformazione e fusione di quattro simboli *utasa-shiroshi* a formare l'*aiush*.

MOREU

Negli *iku-bashui* le raffigurazioni del delfino e dell'orca subiscono varie trasformazioni, prendendo forme diverse. Sono rappresentazioni simboliche di *Rep-un-kamui*, divinità del mare. Seguendo le transizioni stilizzate, si può ipotizzare che la pinna abbia preso il sopravvento sul corpo fino a farlo scomparire. La pinna si incurva fino a ripiegarsi a formare una spirale, raggiungendo la forma del *moreu* (Fig. 25). Anche *Rep-un-kamui*, come è intuitivo, era una delle divinità maggiormente invocate dagli Ainu, poiché dal mare dipendeva una parte consistente della loro economia e sussistenza. Il pattern *moreu* appare più frequentemente riportato nelle decorazioni centrali dei vestiti, combinato e disposto a formare disegni complicati e armonici.

Le ipotesi e le considerazioni appena esposte mancano, per stessa ammissione di Maraini, di fondamenti scientifici accertati. Anche gli stessi *ekashi*, gli anziani ainu, intervistati a proposito da Maraini, non seppero portare indicazioni certe sulla storia tradizionale e sui significati simbolici dei pattern. Probabilmente l'uso di disegni a ricami sugli *attush* risale a tempi

tanto remoti da averne perso la memoria del significato. L'interpretazione di Maraini, alla luce dei suoi studi approfonditi sulla iconografia e sugli *iku-bashui*, per dirla con le sue parole, fa rientrare questi motivi non più nel novero delle bislacche stranezze ma in quello dei simboli sacri alla nazione degli Ainu. Questo è forse il dato centrale e convincente della teoria, alla luce della spiritualità che pervadeva gran parte della vita quotidiana e espressiva ainu.

Come teoria la accogliamo con curiosità e per gli spunti di indagine che offre, pur con tutte le cautele del caso.

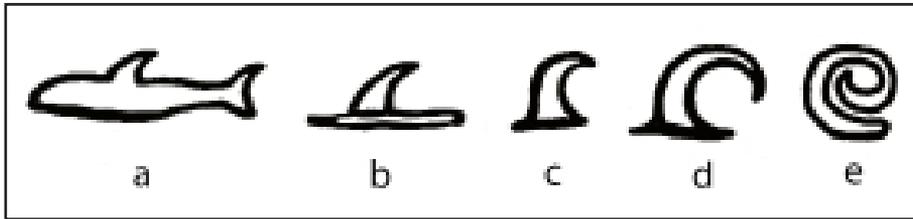


Fig. 25. Trasformazione della pinna che si incurva a spirale, diventando un moreu.

Da notare infine come, a differenza di quanto avviene negli *iku-bashui* dove sono rappresentati talvolta animali o altri esseri viventi, nelle vesti non ne veniva mai ricamata l'immagine (Fig. 22 in alto). Questa pare essere una regola rigorosa, normata da ragioni probabilmente superstiziose. Infatti, se la funzione degli *iku-bashui* era prevalentemente religiosa, poiché utilizzati durante le cerimonie dedicate alle divinità le cui immagini assumevano la simbolica forma di animale, nel caso dei pattern sui vestiti la funzione dei motivi ricamati sembra fosse rivolta alla ricerca di protezione contro gli spiriti malevoli. Pare che gli Ainu ritenessero pericoloso intrappolare nei disegni dei vestiti le figure di animali, e quindi anche delle divinità che ne erano la rappresentazione. I disegni consistono piuttosto in geometrie che ricordano labirinti, reticolati, spine e spirali, massicciamente distribuiti lungo le aperture dei vestiti, come a ostacolare e respingere l'ingresso degli spiriti nocivi. Un po' come temiamo anche qui da noi quando diciamo «guardati le spalle», anche gli Ainu ritenevano che gli spiriti negativi potessero entrare più facilmente nel corpo da dietro, parte che si sottrae al controllo della vista. Avevano pure una espressione equivalente alla nostra, *seremak omare*, la cui traduzione suona come «metti qualcosa sulle spalle», riferito alla necessità di proteggersi con un disegno sulla veste. Effettivamente anche gli *attush* più semplici di decorazioni presentano complicati motivi proprio sulla schiena.

Sulla forza simbolica dei pattern dei vestiti ainu la ricerca offre ancora possibilità di esplorazioni interessanti. Qualunque lettura interpretativa si intenda adottare, è in ogni caso impossibile trascurare l'impatto estetico che dona a questi manufatti un fascino speciale. L'armonia delle forme comunica

una sensazione di composta armonia, concessa probabilmente dalle simmetrie geometriche. Le caleidoscopiche fantasie di combinazioni di *aiush* e *moreu* esprimono la grazia e la creatività delle donne del «popolo bianco».

Così queste forme incantarono Fosco Maraini, che ringraziamo per averne portato testimonianza nel nostro Museo a Firenze, e così ne rimaniamo ancora affascinati, ottant'anni più tardi, anche noi.

Autore corrispondente: mariagloria.roselli@unifi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Batchelor, J. 1905. *An Ainu-English-Japanese Dictionary* (Including a Grammar of the Ainu Language).
- Batchelor, J. 1892. *The Ainu of Japan*. London: Spottiswoode and CO. (Seconda edizione). Tokyo: Methodist Publishing House, Gtna.
- Giovannoni, G. 2012. *Ainu. Antenati spiriti e orsi. Fotografie di Fosco Maraini*. Torino: Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi».
- Maraini, F. 1942. *Gli Iku-bashui degli Ainu*. Tokyo: Pubblicazioni dell'Istituto Italiano di Cultura in Tokyo.
- Maraini, F. 1959. *Meeting with Japan*. New York: Viking Press.
- Maraini, F. 1999. *Case, Amori, Universi*. Milano: Mondadori.
- Munro, N. G. 1962. *Ainu creed and cult*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ohlsen, B. 1994. *Ainu Material Culture from the Notes of N.G. Munro in the Archive of the Royal Anthropological Institute*. Occasional Paper n. 96. London: British Museum Press: 20-31.
- Roselli, M.G. 2014. Collezione Maraini, Hokkaido Ainu. In: J. Moggi Cecchi, R. Stanyon (a cura di), *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze. Volume V. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*. Firenze: Firenze University Press: 112-115.
- Roselli, M.G. (a cura di). 2012. *Sapporo: I giorni all'Undicesimo Viale*. Città di Castello: Petrucci Stampa.
- Savage Landor, A.H. 1893. *Alone with the hairy Ainu*. London: John Murray.

Fonti:

- Catalogo cronologico cartaceo del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.*
- Note e appunti autografi di Fosco Maraini, Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.*
- Fototeca del Museo di Antropologia e Etnologia, SMA, Università degli Studi di Firenze.*