



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Il colore del suono

"Voce Gialla" e costruzione sonora della giapponesità nei
media italiani

Relatore

Prof. Toshio Miyake

Correlatrice

Dott.ssa Luna Frezza

Laureanda

Francesca Masu
Matricola 897683

Anno Accademico

2025 / 2026

要旨

本論文は、イタリアの映像・広告メディアにおいて、アジア性、とりわけ日本性が、身体やイメージだけでなく、声、アクセント、リズム、イントネーション、音楽、吹替え、そして聴取の慣習を通して、どのように認識可能・可聴化・反復可能なものとして構築されるのかを考察する。出発点となるのは、「アジア人らしい声」や「日本人らしい声」が自然に存在するのではなく、特定の音声的特徴が歴史的・社会的・メディア的なレパートリーの中で意味づけられることによって、そのように聴かれるという仮説である。

第1章では、オリエンタリズム、ホワイトネス、「黄色人種」、黄禍論の形成をたどり、東アジアの他者性が可視的・人種的に分類されてきた歴史を整理する。第2章では、Jennifer Lynn Stoeber の *sonic color line*、Nina Sun Eidsheim の声と聴取をめぐる議論、Elaine Chun の *Mock Asian* などを用い、音そのものに人種や国籍が内在するのではなく、聴取の実践が声を社会的差異の指標へと変換する過程を検討する。第3章では、2016年から2026年までのイタリアの映画、テレビ、広告、コメディ、吹替えを中心に、過去の事例も系譜的に参照しながら、汎アジア的な音声レパートリーと、より日本に特化した表象がどのように共存し、翻訳・ローカライズ・再編成されるかを分析する。また、映像資料の質的・比較分析に加え、出演者へのインタビューや制作に関する資料も参照し、演技、制作過程、そして後から付与される意味を可能な限り区別する。第4章では、俳優・声優 Hal Yamanouchi を事例研究として取り上げる。2003年以前の役柄、Ken Watanabe 演じる Katsumoto のイタリア語吹替え、その後の Watanabe との継続的な組み合わせ、さらに Suzuki の広告を比較することで、同じ声異なる文脈の中でどのような価値を獲得するかを追跡する。分析の結果、Yamanouchi の声そのものを「イタリアにおける日本の声」とみなすことはできないが、特定のメディア的・職業的回路において、その声に結びついた一部の特徴が、権威、統制、深みなどの価値と関連づけられ、日本性を示す資源として部分的に安定化していることが確認できる。

本論文が示すのは、アジア性や日本性が声に本質的に宿るのではなく、声と身体、映像、音楽、物語、キャスティング、吹替え、広告、聴取が反復的に結びつくことによって、特定の音が「アジア的」「日本的」として理解されるようになるという

点である。したがって、コミカルで誇張された表象から、威厳や信頼性を伴う肯定的な表象への移行も、単純にステレオタイプから「真正な」表象への移行を意味しない。両者はいずれも、何を日本的な音として選び、反復し、聴くのかというメディア的・社会的実践の中で構築される。

Indice generale

Introduzione	1
Metodologia	5
Capitolo 1 – L’invenzione dell’Altro: orientalismo e costruzione dell’alterità asiatica	7
1.1. Whiteness: la bianchezza come norma	10
1.2. Dalla classificazione razziale alla costruzione della "razza gialla"	16
1.3. La diffusione del mito del "Pericolo Giallo"	27
1.3.1. Il Giappone nell’Italia fascista fra minaccia e valorizzazione	34
Capitolo 2 – Ascoltare le differenze: suono, voce e razzializzazione	37
2.1. La sonic color line e la razzializzazione della voce	39
2.2. Accento, imitazione e Mock Asian: la voce come stereotipo	44
2.2.1. Accento L2 e stilizzazione	44
2.2.2. Ideologie linguistiche e posizione del performer	47
2.2.3. Mock Asian e "voce gialla"	50
2.2.4. Le liquide fra apprendimento linguistico e stereotipo	52
2.3. Suono, voce e percezione del corpo razzializzato nell’orientalismo multimodale	54
2.3.1. "Cin ciun cian" e la giallezza nel contesto italiano	57
2.4. Hollywood come laboratorio di codici sonoro-visivi	59
2.5. Sintesi operativa per l’analisi dei casi	67
Capitolo 3 – Voci, accenti e maschere dell’asiaticità nei media italiani	69
3.1. L’Italia come spazio di voci: variazione linguistica, comicità e doppiaggio	72
3.2. Genealogie italiane dell’asiaticità mediale: repertori sonori, persistenze e trasformazioni	77
3.2.1. Dall’opera alla cultura di massa: costruire sonoramente l’Asia e il Giappone	78
3.2.2. Televisione, comicità e localizzazione: i repertori degli anni Ottanta e Novanta	84
3.2.3. Primi Duemila: specificazione nazionale e repertori concorrenti	93
3.3. Pan-asiaticità contemporanea: voce, corpo e aspettative d’ascolto	97
3.3.1. Costruire la cinesità contemporanea: voce, comicità e potere	100
3.3.2. COVID-19: riattivazione della categoria pan-asiatica	104

3.3.3. Classificare il suono: appartenenza e portabilità	108
3.4. Specificare e performare la giapponesità: voce, marcatezza e negoziazione	111
3.4.1. Tra specificazione e pan-asiaticità: Avanti un Altro!	112
3.4.2. Il "grado di giapponesità": Taiyo Yamanouchi tra specificazione e repertori concorrenti	117
3.4.3. Stilizzazione e suono associato: Yoko Yamada e LOL 6	121
3.5. Conclusioni	128
Capitolo 4 – Una voce per il Giappone? Hal Yamanouchi e la costruzione sonora della giapponesità	131
4.1. Prima di Katsumoto: la voce di Hal Yamanouchi tra continuità e variazione	133
4.2. The Last Samurai: performance e localizzazione	136
4.2.1. Katsumoto prima del doppiaggio	138
4.2.2. La localizzazione italiana e la scelta di Hal Yamanouchi	142
4.2.3. Katsumoto in due voci: Watanabe e Yamanouchi a confronto	144
4.3. Dopo Katsumoto: continuità dell’abbinamento e variazione della performance	149
4.4. Suzuki: quando una voce contribuisce a significare il Giappone	153
4.5. Da voce individuale a modello sonoro? Stabilizzazione, riconoscimento e limiti dell’ipotesi	162
4.5.1. Riconoscere, nominare e imitare la voce di Hal	163
4.5.2. Una stabilizzazione parziale: per chi e in quali contesti?	164
Conclusioni	169
Bibliografia	176
Sitografia	182
Filmografia	187
Televisione, pubblicità e video online	188
Interviste realizzate per la tesi	192
Indice delle figure e relative fonti	193
Indice delle tabelle	194
Appendici – Interviste	195
Appendice A – Intervista a Hal Yamanouchi	196

Appendice B – Intervista a Yoko Yamada	202
Appendice C – Intervista a Taiyo Yamanouchi.....	216

Introduzione

La razza viene spesso pensata come un regime della visibilità, e quando si parla di razzializzazione si tende infatti a immaginare corpi, volti, colori della pelle, tratti somatici e differenze immediatamente percepibili dallo sguardo. Tuttavia, anche il suono partecipa alla costruzione sociale dell'alterità. Una voce, un accento, un timbro, un ritmo o una pronuncia possono essere ascoltati come indizi di provenienza geografica, appartenenza culturale, identità nazionale o differenza razziale. Il suono non è dunque un elemento neutro o puramente individuale: può diventare un segno attraverso cui l'alterità viene riconosciuta, classificata e interpretata.

Questa tesi nasce da questo problema: comprendere come l'asiaticità, e più specificamente la giapponesità, possa essere resa riconoscibile nei media italiani non soltanto attraverso immagini, corpi e ruoli narrativi, ma anche attraverso voci, accenti e pratiche di ascolto. Il punto di partenza non è l'idea che esista una voce naturalmente asiatica o giapponese, ma l'ipotesi opposta: una voce può essere ascoltata come asiatica o giapponese perché viene interpretata dentro un repertorio storico e mediale di segni già disponibili. L'accento, la pronuncia o la cadenza non producono significato da soli, ma all'interno di un sistema più ampio che comprende corpi, immagini, gesti, musiche, ruoli narrativi e aspettative culturali.

La cornice teorica principale è offerta dagli studi sul rapporto tra razza, suono e ascolto: Jennifer Lynn Stoeve ha mostrato che la razza non opera soltanto come regime visivo, ma anche come regime sonoro; attraverso il concetto di *sonic color line*, la studiosa descrive il modo in cui l'ascolto partecipa alla produzione e alla naturalizzazione delle differenze razziali.¹ Nina Sun Eidsheim, invece, mette in discussione l'idea che la voce sia una traccia immediata e stabile dell'identità, mostrando come il timbro venga spesso interpretato come se rivelasse direttamente il corpo, la razza o l'origine del parlante.² Il contributo di Jennifer Sano-Franchini consente infine di avvicinare questa riflessione al campo dell'asiaticità sonora, mostrando come il "suonare asiatico" si produca attraverso un dispositivo multimodale in cui voce, immagine, gesto, corpo e tecnologie della comunicazione interagiscono tra loro.³

¹ Jennifer Lynn STOEVE, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 1-5, 11-14.

² Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham-London, Duke University Press, 2019, pp. 3-7, 15-18.

³ Jennifer SANO-FRANCHINI, "Sounding Asian/America: Asian/American Sonic Rhetorics, Multimodal Orientalism, and Digital Composition", *Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture*, 27, 2018, s.p., <https://www.enculturation.net/sounding-Asian-America>, consultato il 22 settembre 2026.

L'elaborato applica questa prospettiva al contesto audiovisivo e pubblicitario italiano, concentrandosi sulla costruzione sonora dell'asiaticità e, più specificamente, della giapponesità. Il caso di Hal Yamanouchi assume in questo percorso una funzione particolare, non perché la sua provenienza possa garantire l'autenticità di una presunta "voce giapponese", ma perché permette di seguire longitudinalmente una stessa persona vocale attraverso ruoli, doppiaggi e dispositivi mediali differenti. Attore e doppiatore giapponese attivo in Italia, Yamanouchi compare in personaggi asiatici di diversa provenienza, presta ripetutamente la propria voce a Ken Watanabe e mantiene nel tempo una relazione professionale con la comunicazione pubblicitaria di Suzuki. Il confronto fra questi contesti consente di interrogare quando alcune caratteristiche della sua voce rimangano risorse individuali o performative e quando vengano invece nominate, reiterate e interpretate attraverso una classificazione specificamente giapponese.

La domanda centrale della tesi è dunque la seguente: attraverso quali pratiche mediali l'asiaticità e la giapponesità vengono rese riconoscibili, udibili e ripetibili nel contesto audiovisivo italiano? Il problema riguarda tanto i tratti vocali e linguistici quanto le condizioni che ne orientano l'interpretazione: quali corpi, immagini, musiche e ruoli narrativi li accompagnano, quali interventi di casting, doppiaggio e montaggio li riorganizzano e attraverso quali pratiche di ascolto essi possono acquisire un valore classificatorio. Questa domanda verrà inoltre collocata in una lunga storia della costruzione visiva, razziale e mediale dell'alterità est-asiatica, per comprendere in che modo la dimensione sonora riprenda, trasformi o renda nuovamente disponibili categorie già sedimentate sul piano del corpo e dell'immagine. Particolare attenzione sarà dedicata alla possibilità che la differenza non venga costruita soltanto in forma comica, negativa o stigmatizzante: anche autorevolezza, disciplina, affidabilità, raffinatezza o competenza possono concorrere a produrre una giapponesità mediale positivamente valorizzata senza per questo sottrarsi ai processi di selezione e tipizzazione.

Il riferimento al contesto italiano non presuppone tuttavia due termini già dati, un'Italia "occidentale" che osserva un Giappone "orientale". La prospettiva proposta da Miyake permette di considerare il rapporto fra i due paesi come una costruzione storica e relazionale, attraversata da forme differenti di orientalismo, giapponismo, modernizzazione e posizionamento rispetto all'egemonia euro-americana.⁴ Parlare in questa tesi di una costruzione italiana della giapponesità significa quindi interrogare le pratiche attraverso cui determinati prodotti mediali

⁴ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo CESTARI, Gianluca COCI, Daniela MORO e Anna SPECCHIO (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 609-614.

rendono pertinente quella distinzione, senza trasformare "Italia", "Giappone", "Occidente" o "Oriente" in categorie culturali omogenee e autosufficienti.

L'obiettivo non è classificare le rappresentazioni come semplicemente "corrette" o "scorrette", né misurarle rispetto a una presunta essenza culturale. Un accento, una postura, un costume, una musica o un riferimento al Giappone non verranno quindi considerati problematici per la loro sola presenza. L'analisi riguarderà il modo in cui determinati segni vengono selezionati, combinati e reiterati fino a poter assumere una funzione classificatoria: quali differenze rendano pertinenti, quali altre cancellino, con quali corpi e valori vengano associati e in quali condizioni diventino sufficienti a evocare una figura sociale più ampia. La stessa cautela verrà applicata alle rappresentazioni positivamente valorizzate, evitando di opporre automaticamente uno stereotipo negativo a una forma finalmente "autentica" della giapponesità.

Il percorso storico proposto ha una funzione genealogica: ricostruisce condizioni, classificazioni e repertori che consentono di formulare domande sui materiali contemporanei. Le somiglianze fra segni appartenenti a epoche o contesti diversi non dimostrano, da sole, una trasmissione diretta. L'eventuale continuità viene pertanto distinta dalla riattivazione o dalla ricombinazione di risorse, e i rapporti di derivazione vengono sostenuti soltanto quando documentati dalle fonti. Anche il confronto con Hollywood riguarda configurazioni da verificare nelle localizzazioni italiane, anziché una presunta origine unica dell'asiaticità mediale.

Il primo capitolo ricostruisce la cornice storico-teorica entro cui l'alterità est-asiatica è stata resa visibile e classificabile. A partire dall'orientalismo e dalla *whiteness*, segue la formazione della categoria di "razza gialla" e la sua trasformazione nella figura politica e mediale del "Pericolo Giallo", mostrando la storicità delle classificazioni che rendono alcuni corpi leggibili come differenti. Il secondo capitolo sposta l'attenzione sul piano sonoro e sulle pratiche di ascolto: attraverso Chion, Stoeber, Eidsheim e gli studi sociolinguistici sull'accento, sulla stilizzazione e sul *Mock Asian*, definisce gli strumenti attraverso cui interrogare il passaggio da differenza acustica a significato sociale. Il terzo capitolo applica tali strumenti ai media italiani, ricostruendo genealogie e configurazioni contemporanee dell'asiaticità sonora e osservando come repertori pan-asiatici e forme a maggiore specificazione giapponese possano coesistere, essere localizzati e negoziati. Il quarto capitolo restringe infine l'analisi alla traiettoria di Hal Yamanouchi, seguendo la sua voce prima e dopo *The Last Samurai*, nell'associazione professionale con Ken Watanabe e nella comunicazione Suzuki, per verificare entro quali limiti

alcune risorse legate a una voce individuale possano acquisire una più ampia funzione di riconoscimento e classificazione della giapponesità.

Attraverso questo percorso, la tesi intende mostrare che il suono non arriva dopo l'immagine come semplice elemento accessorio. Nei media audiovisivi, voce e corpo si producono reciprocamente: un volto può orientare l'ascolto di un accento, così come una voce può confermare, rafforzare o trasformare il modo in cui un corpo viene percepito. Studiare la giapponesità sonora significa quindi interrogare non soltanto le immagini attraverso cui il Giappone viene rappresentato, ma le pratiche attraverso cui determinati suoni vengono associati, reiterati e infine ascoltati come giapponesi.

Metodologia

La ricerca adotta un approccio qualitativo e comparativo a un corpus audiovisivo eterogeneo. Il nucleo contemporaneo comprende prodotti circolati nel contesto mediale italiano fra il 2016 e il 2026, affiancati da materiali precedenti utilizzati per ricostruire la storia dei repertori che riemergono nei casi più recenti. Cinema, doppiaggio, intrattenimento televisivo e pubblicità vengono messi a confronto attraverso una selezione ragionata di casi, senza attribuire al corpus una rappresentatività statistica del sistema mediale italiano.

L'analisi considera la voce nella relazione con gli altri elementi della rappresentazione. Accento, ritmo, intonazione, organizzazione delle pause, scelte linguistiche, musica ed effetti sonori vengono esaminati insieme a corpo, gestualità, immagini e funzione narrativa. Dove pertinente, il confronto fra versione originale e localizzazione italiana permette di distinguere le caratteristiche già presenti nella performance di partenza dalle variazioni osservabili nel doppiaggio. Le descrizioni del suono hanno carattere percettivo e comparativo e non costituiscono misurazioni fonetico-acustiche strumentali.

Le osservazioni sulle opere vengono confrontate con interviste, materiali produttivi, comunicati e altri discorsi pubblici. Queste fonti consentono di ricostruire criteri professionali e attribuzioni di significato, ma non autorizzano a ricavare automaticamente l'intenzione di una scelta sonora dal suo risultato percepibile. Analogamente, una dichiarazione individuale sul riconoscimento di una voce viene considerata come una testimonianza situata e non come prova della sua ricezione da parte del pubblico nel suo complesso.

La ricerca comprende tre interviste condotte dall'autrice: a Hal Yamanouchi, il 29 gennaio 2026, mediante messaggi vocali in italiano e giapponese; a Yoko Yamada, il 1° luglio 2026, mediante messaggi vocali in italiano; a Taiyo Yamanouchi, il 20 luglio 2026, mediante risposte scritte in italiano. Le interviste sono state richieste tramite posta elettronica. Tutti gli intervistati hanno ricevuto informazioni sulla ricerca e hanno espresso il consenso all'utilizzo delle risposte e alla citazione nominativa nella tesi. Per la raccolta del consenso è stata utilizzata una liberatoria relativa alla partecipazione e all'utilizzo delle testimonianze. Le Appendici A, B e C riportano rispettivamente i materiali relativi a Hal Yamanouchi, Yoko Yamada e Taiyo Yamanouchi, mantenendo le domande e gli approfondimenti necessari a comprendere il contesto delle risposte. Le traduzioni dal giapponese sono state realizzate personalmente dall'autrice, senza ricorso a traduttori automatici.

Per la preparazione dei materiali testuali relativi ad alcuni video sono stati utilizzati YouTube Subtitle Downloader, per il reperimento dei sottotitoli, e TurboScribe, per la trascrizione automatica dell'audio. Questi strumenti hanno agevolato la consultazione e l'individuazione dei passaggi pertinenti. I testi ottenuti costituiscono materiali di lavoro: l'analisi della pronuncia, delle pause e dell'intonazione richiede il riferimento alla registrazione audiovisiva, così come la verifica delle battute riportate nella tesi. Le traduzioni dal giapponese sono state svolte personalmente dall'autrice.

La trattazione distingue fra citazioni letterali, parafrasi delle fonti e interpretazioni proposte dall'autrice. Le prime sono delimitate graficamente e accompagnate dal riferimento; le seconde mantengono l'attribuzione dell'argomento o del concetto impiegato. La traduzione di una formulazione altrui non elimina la necessità di citarne la provenienza. Per i materiali audiovisivi, l'identificazione dell'opera, della versione consultata e del segmento analizzato permette di ricostruire il rapporto fra l'osservazione e il documento cui si riferisce.

Nel corso della preparazione della tesi, previo confronto con il relatore, sono stati utilizzati ChatGPT e Codex di OpenAI come supporto all'organizzazione delle sezioni, alla revisione della chiarezza e della coerenza espositiva e alla formulazione e riformulazione di singoli passaggi. Il supporto ha riguardato inoltre la ricerca preliminare di riferimenti e il controllo delle citazioni. Questi interventi hanno interessato i capitoli 1–4 e l'introduzione generale. TurboScribe è stato impiegato per la trascrizione automatica di alcuni materiali audiovisivi utilizzati nei capitoli 3–4, secondo le modalità descritte sopra.

L'autrice ha verificato l'accuratezza e l'affidabilità dei contenuti prodotti con il supporto degli strumenti di IA mediante il confronto con le fonti e i materiali utilizzati nella ricerca. La responsabilità delle scelte interpretative, dell'accuratezza dei contenuti e dell'integrità scientifica della tesi rimane dell'autrice.

Capitolo 1 – L'invenzione dell'Altro: orientalismo e costruzione dell'alterità asiatica

Come diventa plausibile trattare popolazioni diverse come manifestazioni di una medesima alterità asiatica? Per affrontare la questione, il capitolo esamina il rapporto fra classificazione, rappresentazione e potere. L'orientalismo nella formulazione di Edward Said consente di interrogare una formazione discorsiva entro cui testi, immagini, saperi e istituzioni hanno prodotto, in specifici contesti coloniali e imperiali, una distinzione gerarchica fra un soggetto conoscente e un Altro reso conoscibile e governabile. Said distingue l'orientalismo come modalità di pensiero fondata sulla separazione epistemologica fra "Oriente" e "Occidente" e come sistema attraverso cui l'"Oriente" viene descritto, studiato e amministrato.¹

In questa prospettiva, "Oriente" non indica una realtà geografica omogenea né un'essenza culturale stabile.² La geografia immaginativa descritta da Said organizza piuttosto una relazione nella quale alcune caratteristiche vengono attribuite all'alterità orientalizzata e acquistano significato per contrasto con quelle attraverso cui il soggetto euro-americano definisce se stesso.³ Razionalità, modernità, civiltà e progresso possono così essere collocati da un lato della distinzione, mentre immobilità, irrazionalità, arretratezza, sensualità o esotismo vengono proiettati sull'altro.⁴ Said sottolinea che l'orientalismo non costituisce una semplice raccolta di rappresentazioni inesatte destinate a scomparire attraverso una conoscenza più corretta dell'"Oriente", ma un insieme durevole di saperi e pratiche sostenuto da istituzioni e rapporti di potere.⁵

Per questa tesi, il problema consiste quindi nell'interrogare le condizioni attraverso cui determinate differenze vengono rese intelligibili, ripetibili e apparentemente naturali. Poiché il percorso della tesi si restringerà progressivamente sul Giappone, il modello saidiano richiede tuttavia un'ulteriore precisazione. Miyake osserva che le categorie di "Occidente" e "Oriente" costituiscono costruzioni storico-culturali relazionali, la cui efficacia non può essere spiegata soltanto attraverso un movimento unilaterale da un soggetto euro-americano verso un oggetto orientale passivo.⁶ Nel caso del Giappone moderno, orientalismo, occidentalismo e auto-orientalismo partecipano alla definizione reciproca delle identità coinvolte, all'interno di

¹ Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979 (ed. or. New York, Pantheon Books, 1978), pp. 1-3.

² Ivi, p. 5.

³ Ivi, pp. 54-55.

⁴ Ivi, p. 40.

⁵ Ivi, pp. 5-7.

⁶ Toshio MIYAKE, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 33-35.

rapporti di potere che rimangono storicamente asimmetrici.⁷ Il Giappone non verrà pertanto assunto nelle pagine seguenti come una realtà culturale già data sulla quale l'"Occidente" deposita semplicemente le proprie immagini. L'interesse riguarda piuttosto i processi attraverso cui categorie come "Giappone", "Asia", "Oriente" e "Occidente" vengono storicamente articolate, naturalizzate e rese disponibili alla rappresentazione.

A questo quadro si collega il contributo di Homi K. Bhabha, che permette di precisare il funzionamento dello stereotipo coloniale. Bhabha definisce la "fissità" come un tratto centrale della costruzione discorsiva dell'alterità: la differenza viene presentata come stabile, riconoscibile e prevedibile, ma questa apparente stabilità richiede una continua reiterazione. Lo stereotipo oscilla infatti fra qualcosa che sembra essere già conosciuto e qualcosa che deve essere nuovamente confermato attraverso la ripetizione. La sua efficacia deriva anche da questa ambivalenza.⁸

L'Altro può essere contemporaneamente temuto e desiderato, inferiorizzato e idealizzato, respinto e trasformato in oggetto di fascinazione.⁹ Per questo motivo, Bhabha invita a non limitare l'analisi alla distinzione fra immagini positive e negative, ma a interrogare i processi attraverso cui il discorso stereotipico rende plausibili determinate posizioni e qualità sociali.¹⁰ Questa indicazione sarà importante anche per le rappresentazioni del Giappone considerate nei capitoli successivi: disciplina, raffinatezza, autorevolezza o competenza tecnica possono costituire forme positivamente valorizzate di differenza senza per questo cessare di dipendere da operazioni di selezione e fissazione.¹¹

Per distinguere valorizzazione e tipizzazione, l'analisi terrà separati il giudizio positivo attribuito a una figura e il procedimento che collega le sue qualità a un'appartenenza. Una competenza valorizzata nel contesto di un'azione individuale non basta a dimostrare una tipizzazione nazionale. Quest'ultima diventa pertinente quando il testo o i discorsi che lo accompagnano selezionano quella qualità come esemplare del gruppo, la fanno ricorrere in figure differenti o la presentano come conseguenza naturale della provenienza. Nel caso della voce, occorrerà quindi verificare chi attribuisca autorevolezza o disciplina alla performance e attraverso quali legami con personaggio, immagine e nazionalità. Sono criteri di lettura da mettere alla prova nei casi, non proprietà che il suono possieda in partenza.

⁷ MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, cit., pp. 34-35.

⁸ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, p. 66.

⁹ Ivi, pp. 66-67.

¹⁰ Ivi, p. 67.

¹¹ Cfr. BHABHA, *The Location of Culture...*, cit., pp. 66-67.

La prospettiva costruzionista di Stuart Hall consente di compiere un passaggio ulteriore. La rappresentazione non riflette semplicemente significati già presenti nelle persone o negli oggetti rappresentati, ma partecipa alla loro produzione attraverso sistemi condivisi di segni e classificazioni.¹² Parole, immagini, suoni, gesti, abiti e oggetti possono assumere valore rappresentativo perché vengono inseriti in sistemi culturali che ne rendono intelligibili le relazioni.¹³ Hall sottolinea inoltre che i singoli segni non producono significato in isolamento: immagini e figure acquistano valore anche attraverso il rapporto con altre rappresentazioni, ripetute con variazioni fra testi e media differenti.¹⁴ L'accumulazione di queste ricorrenze può formare repertori o regimi di rappresentazione attraverso cui la differenza diventa socialmente riconoscibile. Colore della pelle, tratti somatici, abiti, gesti, oggetti, ruoli narrativi o qualità morali possono acquistare funzioni differenti a seconda delle configurazioni nelle quali vengono inseriti.¹⁵ La disciplina, per esempio, può essere valorizzata come forma di autocontrollo oppure reinterpretata come rigidità; la modernità tecnica può indicare competenza e prestigio oppure alimentare una rappresentazione della minaccia.¹⁶ Ciò che interessa è il processo attraverso cui alcuni elementi vengono selezionati, fatti convergere e reiterati fino a rendere una determinata differenza sufficientemente riconoscibile.

Il capitolo seguirà questa costruzione attraverso tre problemi collegati. La prima sezione analizzerà la bianchezza come posizione normativa, perché la produzione dell'alterità presuppone anche la costruzione del punto rispetto al quale tale alterità viene resa differente. La seconda ricostruirà la formazione della "razza gialla" come categoria storica e tassonomica, mostrando come il colore giallo sia diventato un criterio apparentemente naturale per classificare popolazioni che non erano sempre state descritte in quei termini. La terza seguirà la trasformazione di quella differenza razzializzata nella figura politica, culturale e mediale del "Pericolo Giallo", attraverso cui l'Asia orientale può essere rappresentata non soltanto come diversa, ma come minaccia alla posizione euro-americana.

Questi tre passaggi non costituiscono una successione nella quale un dispositivo sostituisce definitivamente il precedente. Norma bianca, classificazione cromatica e immaginario della

¹² Stuart HALL, "The Work of Representation", in Stuart HALL (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, pp. 15-17.

¹³ Ivi, pp. 17-19.

¹⁴ Stuart HALL, "The Spectacle of the 'Other'", in Stuart HALL (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE/The Open University, 1997, p. 232.

¹⁵ Ivi, pp. 232-234.

¹⁶ Cfr. BHABHA, *The Location of Culture...*, cit., pp. 66-67; HALL, "The Spectacle of the 'Other'..."..., cit., pp. 232-234.

minaccia possono sovrapporsi, trasformarsi e riemergere in contesti storici differenti.¹⁷ L'obiettivo del capitolo non è quindi ricostruire l'intera storia dell'orientalismo, ma individuare alcune operazioni attraverso cui l'alterità est-asiatica è stata resa percepibile e classificabile: definire una norma, produrre una differenza, attribuirle qualità relativamente stabili e renderla disponibile alla reiterazione. Questa cornice consentirà nel capitolo successivo di interrogare come analoghi processi di classificazione possano investire anche il suono e l'ascolto, senza separare la dimensione sonora dai corpi e dalle immagini con cui essa interagisce.

1.1. *Whiteness*: la bianchezza come norma

Se l'alterità è il risultato di un rapporto di potere, è necessario interrogare anche la posizione dalla quale viene prodotta, osservata e interpretata. Nel quadro qui adottato, la bianchezza costituisce una delle posizioni normative rispetto alle quali le rappresentazioni europee e nordamericane dell'Asia orientale hanno potuto organizzare la differenza: un punto di vista capace di presentarsi come neutro, universale e non marcato, mentre rende particolari e riconoscibili i soggetti collocati al di fuori di esso.¹⁸ Anche la marcatezza sonora, come verrà discusso nel capitolo successivo, può essere prodotta all'interno di sistemi che distinguono alcune posizioni come normali e altre come differenti.¹⁹

Questa norma, tuttavia, non deve essere intesa come un dato naturale o come una posizione realmente priva di colore. Ruth Frankenberg invita infatti a considerare la bianchezza non come un'identità trasparente, ma come un insieme di processi storici, pratiche sociali e rapporti di potere.²⁰ La razza, pur non essendo reale in senso biologico, produce effetti materiali e simbolici concreti; per questo motivo, l'analisi della bianchezza deve tenere insieme due livelli apparentemente contraddittori: l'irrealtà della razza come dato naturale e la realtà dei suoi effetti storici e sociali. Parlare di bianchezza come norma non marcata non significa quindi sostenere che essa sia davvero invisibile, ma osservare il modo in cui riesce a presentarsi come tale. La sua non marcatezza è una costruzione: un effetto di potere che permette alla bianchezza di

¹⁷ Cfr. HALL, "The Spectacle of the 'Other'"..., cit., pp. 232-234; BHABHA, *The Location of Culture*..., cit., pp. 66-67.

¹⁸ Gaia GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]", in Jamila M. H. Mascot, Vincenza Perilli e Sabrina Marchetti (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 32-36; Ruth FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness", in Birgit Brander Rasmussen et al. (a cura di), *The Making and Unmaking of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 72-74.

¹⁹ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]"..., cit., pp. 32-36; FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness"..., cit., pp. 72-74.

²⁰ Ruth FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness", in Birgit Brander Rasmussen et al. (a cura di), *The Making and Unmaking of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 72-73.

apparire come punto di vista universale, mentre le altre posizioni vengono rese particolari, corporee, etniche o razzializzate.²¹

Secondo Gaia Giuliani, la bianchezza può essere definita come una forma di identificazione o autoidentificazione attraverso cui una persona, un gruppo o un'intera società si pensano a partire da una supposta appartenenza alla razza bianca.²² Questa definizione è importante perché sposta il discorso dal piano puramente cromatico al piano relazionale: la bianchezza non indica semplicemente il colore della pelle, ma il modo in cui un soggetto o una comunità si collocano dentro una gerarchia razziale.

In questa prospettiva, la bianchezza è il risultato di processi di gerarchizzazione, identificazione ed esclusione. Essa stabilisce chi possa essere incluso nella posizione della norma e chi, invece, debba essere collocato fuori da essa o ammesso solo in modo condizionato. Inoltre, il privilegio legato alla bianchezza non agisce mai isolatamente, ma si intreccia con genere, classe, cittadinanza, religione e appartenenza culturale.²³ La bianchezza va quindi intesa come un dispositivo di ordinamento sociale: non si limita a descrivere i corpi, ma li distribuisce entro rapporti di valore, legittimità e appartenenza.

Il carattere relazionale della bianchezza emerge anche nella distinzione, ripresa da Giuliani da Colette Guillaumin, fra processi di razzializzazione auto-referente ed etero-referente.²⁴ Il colore non viene utilizzato soltanto per classificare chi è posto all'esterno del gruppo, ma partecipa anche alla definizione di chi occupa la posizione della norma. La costruzione dell'Altro e l'autorappresentazione del soggetto dominante costituiscono quindi processi collegati: definire alcuni corpi come meno bianchi, non bianchi o razzialmente differenti contribuisce contemporaneamente a delimitare ciò che può essere riconosciuto come bianco.

Uno degli aspetti centrali della bianchezza è la possibilità di operare tanto attraverso la propria apparente assenza quanto attraverso forme esplicite di autorappresentazione.²⁵ Nel primo caso non ha bisogno di nominarsi come colore o posizione razziale, perché può coincidere con ciò che viene presentato come normale, nazionale o universale; nel secondo può essere rivendicata attraverso discorsi sulla purezza, sull'omogeneità culturale, sulla tradizione o sulla piena appartenenza alla comunità.²⁶ Giuliani sottolinea che queste modalità possono convivere

²¹ FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness" ..., cit., pp. 73-74.

²² GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]" ..., cit., p. 32.

²³ Ivi, pp. 32-34.

²⁴ Ivi, pp. 34-35.

²⁵ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]" ..., cit., pp. 32-34; cfr. FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness" ..., cit., pp. 73-74.

²⁶ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]" ..., cit., pp. 32-34.

all'interno dello stesso sistema di gerarchizzazione, producendo tanto esclusioni nette quanto forme di inclusione differenziale.²⁷

Questa oscillazione permette anche di comprendere perché il colore non possa essere ricondotto in modo semplice alla pigmentazione. La bianchezza è un costrutto simbolico e situato, capace di assumere significati differenti a seconda delle relazioni sociali, geografiche e storiche nelle quali viene mobilitato. Gli stessi gruppi possono quindi occupare posizioni differenti in contesti diversi: Giuliani ricorda, per esempio, che gli italiani potevano essere considerati bianchi in alcuni contesti migratori e collocati altrove in prossimità di popolazioni considerate non bianche.²⁸

La non marcatezza e la rivendicazione esplicita non costituiscono dunque due modelli separati. La bianchezza può apparire universale quando occupa la posizione del centro e diventare visibile quando quel centro viene percepito come minacciato. In entrambi i casi non descrive semplicemente un corpo, ma organizza una relazione, contribuendo a stabilire chi possa essere riconosciuto come pienamente appartenente e quali soggetti vengano invece resi particolari, esterni o condizionatamente inclusi.²⁹

Questo punto è decisivo per il presente lavoro. Prima ancora di diventare "gialla", l'alterità est-asiatica viene collocata rispetto a una norma che si presenta come bianca, occidentale, moderna e civile. La categoria della "razza gialla" dovrà quindi essere letta non come semplice denominazione cromatica, ma come effetto di un sistema classificatorio più ampio, nel quale la bianchezza funziona come misura implicita della differenza.

Questa funzione normativa della bianchezza permette di rileggere anche l'orientalismo non solo come costruzione discorsiva di ciò che viene chiamato "Oriente", ma come costruzione simultanea di un soggetto euro-occidentale che si pensa come centro della rappresentazione.

Il caso italiano permette di osservare in modo particolarmente chiaro questa instabilità della bianchezza. L'Italia non elabora la propria identità nazionale a partire da una posizione bianca pienamente pacificata, ma attraverso un processo di negoziazione interna ed esterna.³⁰ Come ricostruisce Giuliani, all'inizio del Novecento il progetto nazionale era ancora attraversato da profonde fratture geografiche, sociali e culturali: il Sud, ma anche alcune aree rurali e montane

²⁷ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]...", cit., pp. 32-34; cfr. Ruth FRANKENBERG, "The Mirage of an Unmarked Whiteness...", cit., pp. 73-74.

²⁸ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]"..., cit., pp. 34-36.

²⁹ Ivi, pp. 32-35.

³⁰ Gaia GIULIANI, "Il bianco negro. La bianchezza in Italia dall'Unità al fascismo", *Il Mulino*, 4, 2011, pp. 615-620.

del Centro e del Nord, veniva spesso rappresentato come un corpo estraneo, arretrato e da disciplinare. La bianchezza italiana si costruisce dunque anche attraverso la distinzione tra italiani pienamente riconosciuti e italiani percepiti come meno moderni, meno civili o meno assimilabili.

Questa gerarchia interna mostra che la bianchezza non funziona semplicemente come appartenenza fenotipica. Essa agisce come criterio di cittadinanza, rispettabilità, modernità e progresso, intrecciandosi con classe, genere, geografia e livello di urbanizzazione.³¹ Il corpo meridionale, rurale o subalterno può essere incluso formalmente nella nazione e, nello stesso tempo, collocato come suo margine problematico: un corpo da educare, disciplinare e rendere coerente con un modello di italianità borghese, urbana e moderna.³²

La distinzione assumeva anche una forma esplicitamente razziale. Giuliani ricostruisce il ruolo di teorie antropologiche e criminologiche che attribuivano ai meridionali una differenza di civiltà, temperamento e perfino genealogia razziale, collegandola talvolta a presunte influenze africane o semite.³³ In questa configurazione, la piena appartenenza alla nazione e alla bianchezza non coincideva automaticamente con la cittadinanza formale o con l'appartenenza alla penisola. Il confine poteva attraversare la stessa popolazione italiana, distinguendo soggetti considerati pienamente assimilabili al progetto nazionale da altri descritti come arretrati, irrazionali o insufficientemente moderni.

L'espansione coloniale consente di riorganizzare questa gerarchia su una scala differente. Giuliani individua una trasformazione fra l'Italia liberale e quella fascista: mentre nel primo caso la linea del colore poteva attraversare anche l'interno della popolazione nazionale, distinguendo fra italiani pienamente riconosciuti e soggetti descritti come meno bianchi, il fascismo tende progressivamente a collocare la differenza razziale più radicale fuori dai confini nazionali e soprattutto nello spazio coloniale.³⁴ Questa operazione non cancella le gerarchie interne, ma contribuisce a ridefinire il soggetto nazionale attraverso una contrapposizione più netta con i colonizzati. Il richiamo alla "razza italica", alla romanità, alla virilità e alla rigenerazione nazionale permette così di incorporare simbolicamente differenze precedentemente rappresentate come problematiche e, nello stesso tempo, di posizionare l'Italia come potenza europea e colonizzatrice.³⁵

³¹ Ivi, p. 620.

³² Ivi, pp. 615-620.

³³ GIULIANI, "Il bianco negro...", cit., pp. 615-617.

³⁴ Ivi, pp. 619-620.

³⁵ Ivi, pp. 620-621.

La bianchezza italiana appare quindi meno come un'identità originaria che come un processo di posizionamento. Essa cambia insieme ai confini della comunità che deve legittimare: può separare Nord e Sud, urbano e rurale, cittadino e colonizzato, per poi ricomporre alcune di queste differenze quando una nuova opposizione esterna diventa politicamente più utile. Ciò che rimane relativamente costante non è il contenuto della categoria, ma la sua capacità di organizzare gradi di appartenenza, modernità e legittimità.

La ridefinizione della bianchezza nazionale prosegue anche dopo la caduta del fascismo. Giuliani osserva che, nel secondo dopoguerra, essa si salda progressivamente al racconto del riscatto economico e sociale dell'Italia.³⁶ Il boom economico, il miglioramento delle condizioni di vita, l'espansione industriale e la capacità di collocare i prodotti "made in Italy" sul mercato internazionale contribuiscono a rovesciare l'immagine di un paese povero, rurale e arretrato. L'Italia può così rappresentarsi sempre più stabilmente come nazione economicamente sviluppata, socialmente moderna e culturalmente appartenente all'"Occidente bianco".

Questo passaggio è particolarmente rilevante per il presente lavoro. La posizione dalla quale i media italiani costruiscono successivamente l'alterità asiatica non coincide infatti con una bianchezza nazionale immobile e già consolidata dall'origine. È il risultato di una storia nella quale l'Italia stessa ha negoziato il proprio grado di appartenenza all'Europa moderna e all'"Occidente". Quando nei capitoli successivi verranno analizzate opposizioni fra italianità e asiaticità o fra Italia e Giappone, tale rapporto non dovrà quindi essere interpretato come il semplice incontro fra un soggetto "occidentale" naturalmente centrale e un oggetto "orientale" naturalmente esterno. Anche la posizione italiana dalla quale la differenza viene rappresentata è storicamente costruita.

La minore disponibilità, nel secondo dopoguerra, di un lessico razziale esplicito non implica inoltre la scomparsa della bianchezza come criterio di appartenenza.³⁷ Giuliani osserva che, nelle società europee contemporanee, essa può operare in forma meno dichiaratamente cromatica attraverso riferimenti alla nazionalità, all'omogeneità culturale o religiosa e alla distinzione fra chi appartiene pienamente alla comunità e chi viene percepito come esterno. Il passaggio dal linguaggio biologico della razza a quello della cultura non elimina quindi necessariamente la funzione classificatoria: può modificarne il vocabolario.

³⁶ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]"..., cit., pp. 35-36.

³⁷ Ivi, pp. 32-34.

Questa dinamica è rilevante perché permette di comprendere la bianchezza come categoria relazionale.³⁸ La norma bianca italiana si definisce attraverso una serie di opposizioni mobili: urbano/rurale, Nord/Sud, moderno/arretrato, cittadino/colonizzato, nazionale/estraneo.³⁹ Non si tratta di opposizioni puramente descrittive, ma di gerarchie che stabiliscono chi possa essere riconosciuto come pienamente appartenente al corpo nazionale e chi, invece, debba essere disciplinato, assimilato o escluso.⁴⁰ La bianchezza funziona quindi come una soglia: include alcuni soggetti, ne esclude altri e ne ammette altri ancora solo a condizione che vengano resi coerenti con il modello dominante.⁴¹

In questo senso, il caso italiano rafforza il nodo teorico della sezione. Se la bianchezza è una norma mobile, costruita attraverso inclusioni differenziali ed esclusioni gerarchiche, allora anche la costruzione della "razza gialla" dovrà essere letta dentro questo stesso meccanismo. Gli est-asiatici non vengono semplicemente osservati come diversi: vengono collocati in rapporto a una norma che decide il grado della loro distanza, della loro assimilabilità e della loro appartenenza alla modernità.⁴² La "giallezza" non è quindi solo una categoria cromatica, ma una posizione prodotta all'interno di un sistema più ampio di classificazione razziale.

Questa traiettoria consente di evitare un'applicazione astratta dei *whiteness studies* al caso italiano. La categoria nasce e si sviluppa in larga parte in altri contesti accademici, ma il suo impiego qui non presuppone che i processi statunitensi e italiani siano equivalenti. Serve piuttosto a interrogare una specifica storia nazionale nella quale appartenenza, modernità, cittadinanza, colonialismo e collocazione nell'"Occidente" sono stati ripetutamente tradotti attraverso gerarchie del colore.

Una conseguenza di questa impostazione riguarda il rapporto fra norma razziale e norma linguistica. Nel contesto statunitense analizzato da Jane H. Hill, il concetto di *white public space* mostra come la bianchezza possa organizzare anche la valutazione delle pratiche linguistiche: forme prodotte dai soggetti razzializzati vengono sottoposte a un grado di controllo e marcatura che non si applica nello stesso modo ai parlanti collocati nella posizione dominante.⁴³ Elaborato nel contesto statunitense, il modello di Hill offre qui un passaggio teorico utile per interrogare il rapporto fra norma sociale e norma linguistica: ciò che appare linguisticamente neutro può

³⁸ Ivi, p. 32.

³⁹ GIULIANI, "Il bianco negro...", cit., pp. 615-620; GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]...", cit., pp. 34-36.

⁴⁰ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]...", cit., pp. 32-33.

⁴¹ Ivi, pp. 32-35.

⁴² Cfr. GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]"..., cit., pp. 32-35; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 1-5, 23-29.

⁴³ Jane H. HILL, "Language, Race, and White Public Space", *American Anthropologist*, 100, 3, 1998, pp. 680-685.

dipendere dalla posizione sociale di chi parla e dalle pratiche attraverso cui quella posizione viene ascoltata.

La questione verrà ripresa nel capitolo successivo, dove la norma sarà interrogata sul piano della voce, dell'accento e dell'ascolto razzializzato. Nel presente capitolo interessa anzitutto il principio che rende possibile quel passaggio: una differenza non diventa marcata in isolamento, ma rispetto a un sistema che produce contemporaneamente ciò che può apparire normale. La costruzione della "razza gialla" può essere affrontata a partire da questa relazione fra norma e differenza.

La bianchezza che emerge da questo percorso non coincide dunque con un semplice colore della pelle né con una categoria nazionale stabile. Funziona come una posizione storicamente variabile dalla quale vengono distribuiti gradi di appartenenza, civiltà, modernità e legittimità. Nel caso italiano, tale posizione è stata costruita attraverso gerarchie interne, esperienza coloniale, ridefinizione fascista della nazione e successivo posizionamento dell'Italia all'interno dell'Occidente del secondo dopoguerra.

Considerare la bianchezza in questi termini permette di modificare anche la domanda sulla differenza est-asiatica. Non occorre partire dal presupposto che alcuni corpi siano stati riconosciuti naturalmente come "gialli" e chiedersi soltanto quali giudizi siano stati successivamente attribuiti loro. Diventa necessario ricostruire il processo attraverso cui il sistema stesso dei colori razziali ha separato progressivamente alcune popolazioni dalla posizione bianca, assegnando a quella distanza significati differenti. È questo processo storico di classificazione che verrà affrontato nella sezione successiva.

1.2. Dalla classificazione razziale alla costruzione della "razza gialla"

Il passaggio dal bianco al giallo deve essere compreso come un problema di confine. Come mostrato nella sezione precedente, la bianchezza non costituisce un semplice colore fra gli altri, ma una posizione storicamente variabile alla quale vengono associati gradi di appartenenza, civiltà e modernità. La classificazione degli est-asiatici come "gialli" va quindi interrogata come processo attraverso cui viene progressivamente definita una distanza specifica da quella posizione. Come mostra Kevak, cinesi e giapponesi non sono sempre stati descritti come gialli: nei primi resoconti europei furono spesso avvicinati alla bianchezza, anche in relazione ai giudizi sulla loro civiltà, educazione e potenziale assimilabilità religiosa.⁴⁴ La successiva

⁴⁴ Michael KEEVAK, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2011, pp. 23-29.

collocazione nella "razza gialla" non deriva pertanto dall'improvvisa scoperta di una caratteristica corporea evidente, ma dalla trasformazione delle categorie attraverso cui quel corpo viene osservato e classificato.⁴⁵

Questa trasformazione si inserisce nella formazione moderna del concetto stesso di razza.⁴⁶ Kowner e Demel ricordano che, sebbene il termine circolasse già nell'Europa meridionale del tardo Medioevo con significati quali stirpe, tribù o popolo, è soprattutto fra XVIII e XIX secolo che si consolida il suo impiego come dispositivo per ordinare gerarchicamente grandi gruppi umani attraverso caratteristiche considerate naturali e trasmissibili. La "razza gialla" non nasce quindi come semplice denominazione cromatica.⁴⁷ Differenze fisiche, geografiche e culturali vengono selezionate, confrontate e progressivamente ricondotte a un sistema nel quale pelle, volto, occhi, cranio e altri tratti corporei possono apparire come indizi visibili di appartenenza.⁴⁸

Nel presente sottocapitolo il termine "est-asiatici" verrà utilizzato soprattutto in riferimento a cinesi, giapponesi e coreani, senza presupporre che questi gruppi costituiscano un'unità naturale o storicamente omogenea. La categoria serve precisamente a ricostruire il processo attraverso cui popolazioni differenti per storia, lingua e rapporti con l'Europa sono state progressivamente rese comparabili e, in alcuni sistemi classificatori, ricondotte a un medesimo tipo razziale.⁴⁹

Le descrizioni raccolte da Demel permettono di osservare concretamente questa variabilità.⁵⁰ Per diversi secoli, gli est-asiatici furono spesso avvicinati alla bianchezza nei resoconti europei: i primi viaggiatori e missionari descrivevano i cinesi, soprattutto quelli del Nord, come bianchi o bianco-rossastri, e ne sottolineavano l'ingegno, l'educazione, il portamento nobile e, in alcuni casi, la vicinanza alla cristianità.⁵¹ Anche quando emergevano giudizi negativi sull'aspetto fisico, come nel caso degli occhi piccoli o del naso schiacciato, il colore della pelle non veniva ancora stabilmente codificato come giallo.⁵²

⁴⁵ Ivi, pp. 1-5.

⁴⁶ Rotem KOWNER e Walter DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought: Possible Links, Unique Features and Unsettled Issues", in Rotem KOWNER e Walter DEMEL (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 1.

⁴⁷ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 1-5.

⁴⁸ Ivi, pp. 4-6.

⁴⁹ KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36.

⁵⁰ Walter DEMEL e Rotem KOWNER, "Early Modern European Divisions of Mankind and East Asians, 1500–1750", in Rotem KOWNER e Walter DEMEL (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 46-49.

⁵¹ Walter DEMEL, *Come i cinesi divennero gialli. Alle origini delle teorie razziali*, trad. it. di Michele Fiorillo, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 7-12; Michael KEEVAK, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2011, pp. 37-38.

⁵² DEMEL, *Come i cinesi divennero gialli...*, cit., pp. 7-12; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 37-38.

Questo punto è fondamentale perché smonta l'idea che la "giallezza" sia una percezione immediata e naturale del corpo est-asiatico. Nei primi resoconti europei, la carnagione veniva interpretata soprattutto attraverso criteri climatici, geografici e culturali: i cinesi del Nord potevano essere descritti come più chiari, mentre le popolazioni delle regioni meridionali venivano talvolta considerate più brune perché maggiormente esposte al sole.⁵³ La bianchezza attribuita a cinesi e giapponesi non era quindi soltanto un dato fisico, ma poteva indicare civiltà, educazione, ordine sociale e potenziale assimilabilità religiosa o culturale.⁵⁴

Il problema non è dunque individuare il momento in cui gli europei avrebbero "scoperto" il colore degli asiatici, ma ricostruire le condizioni entro cui popolazioni precedentemente descritte anche come bianche vengono progressivamente separate dalla bianchezza e ricollocate in una categoria cromatica distinta. La categoria di "giallo" nasce dentro una trasformazione dello sguardo europeo: ciò che prima poteva essere letto come vicino, civilizzato o persino assimilabile viene progressivamente ricollocato in una posizione di differenza razziale.⁵⁵ Il passaggio decisivo avviene nel XVIII secolo, quando il corpo umano viene inserito entro sistemi naturalistici di classificazione e il colore della pelle inizia a funzionare come criterio ordinatore della varietà umana.⁵⁶

La non linearità di questo processo emerge chiaramente nel caso di François Bernier. Nel 1684 Bernier pubblicò una delle prime proposte moderne di suddivisione dell'umanità in grandi "specie" o "razze" sulla base dell'aspetto corporeo.⁵⁷ La sua classificazione viene talvolta richiamata come precedente delle successive tassonomie cromatiche, ma Keevak sottolinea un dato significativo: Bernier non descriveva gli est-asiatici come gialli.⁵⁸ La popolazione corrispondente a gran parte dell'Asia orientale veniva definita *véritablement blanc*, "veramente bianca", mentre il termine giallo era applicato ad alcune popolazioni dell'India e soprattutto alla carnagione femminile. La presenza di una classificazione già orientata verso grandi tipi corporei non coincide quindi ancora con l'associazione fra Asia orientale e colore giallo.

Il caso permette di evitare una genealogia troppo lineare nella quale ogni nuova tassonomia condurrebbe inevitabilmente alla "razza gialla". Come osserva Keevak, il processo è fatto di

⁵³ DEMEL e KOWNER, "Early Modern European Divisions of Mankind...", cit., p. 48.

⁵⁴ Michael KEEVAK, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 28.

⁵⁵ Cfr. DEMEL, Come i cinesi divennero gialli..., cit., pp. 7-12; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 37-38 e 43-44.

⁵⁶ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 48-53.

⁵⁷ Ivi, pp. 45-47.

⁵⁸ Ivi, pp. 45-48.

oscillazioni, sovrapposizioni e classificazioni concorrenti.⁵⁹ La stabilizzazione del giallo come segno dell'Asia orientale richiederà un ulteriore passaggio: l'inserimento dell'essere umano nei sistemi naturalistici settecenteschi e la progressiva combinazione fra colore, geografia e morfologia corporea.⁶⁰

Nel corso del XVIII secolo, la riflessione europea sulla varietà umana si sposta progressivamente dal piano religioso, climatico e culturale a quello naturalistico.⁶¹ La domanda non riguarda più soltanto l'origine dei popoli, la loro religione o il loro grado di civiltà, ma la possibilità di classificare l'umanità attraverso criteri considerati osservabili: corpo, pelle, volto, cranio, temperamento e disposizione morale. In questo passaggio, il corpo umano diventa oggetto di ordinamento scientifico e la differenza viene presentata come qualcosa che può essere visto, misurato e collocato entro una tassonomia.⁶²

Questo cambiamento è decisivo perché permette al colore di assumere una funzione nuova.⁶³ Mentre nei resoconti precedenti la carnagione poteva essere spiegata attraverso il clima, l'esposizione al sole o il grado di civiltà attribuito a un popolo, nelle tassonomie settecentesche il colore inizia a funzionare come segno classificatorio. Non descrive soltanto una sfumatura della pelle, ma contribuisce a ordinare l'umanità in grandi categorie naturali e gerarchizzate. È in questo contesto che l'asiatico viene progressivamente separato dalla bianchezza e collocato in una posizione cromatica distinta.⁶⁴

La classificazione di Carl Linnaeus (Carl von Linné) rappresenta uno dei passaggi fondamentali di questa trasformazione. Nel *Systema naturae* del 1735, Linneo inserisce l'essere umano nel regno animale e suddivide l'*Homo sapiens* in varietà associate a grandi aree geografiche e a caratteristiche fisiche e morali.⁶⁵ Nelle prime formulazioni, l'*Homo Europaeus* viene descritto come *albescens*, l'*Americanus* come *rubescens*, l'*Africanus* come *niger* e l'*Asiaticus* come *fuscus*, cioè scuro o bruno.

Il punto decisivo è il successivo slittamento terminologico: dopo avere inizialmente definito l'*Homo Asiaticus fuscus*, Linneo adotta nella decima edizione del *Systema naturae* del 1758-

⁵⁹ Ivi, pp. 1-5, 45-48.

⁶⁰ Ivi, pp. 48-64.

⁶¹ Ivi, pp. 48-53.

⁶² DEMEL, Come i cinesi divennero gialli..., cit., pp. 53-54; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 48-53.

⁶³ DEMEL e KOWNER, "Early Modern European Divisions of Mankind...", cit., pp. 53-57.

⁶⁴ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 51-64.

⁶⁵ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 48-49; Walter DEMEL, "How the 'Mongoloid Race' Came into Being: Late Eighteenth-Century Constructions of East Asians in Europe", in Rotem KOWNER e Walter DEMEL (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 60.

1759 il termine *luridus*.⁶⁶ Il termine non indica semplicemente un giallo neutro, ma può richiamare un colore pallido, spento, malato o sgradevole. Keevak propone di leggere questa scelta lessicale come significativa perché il giallo associato all'Asia non nasce come colore luminoso o positivo, ma come tonalità ambigua, segnata da connotazioni di malattia, pallore e sospetto. La classificazione di Linneo non produce ancora una "razza gialla" pienamente stabilizzata, ma contribuisce a separare l'asiatico dalla bianchezza europea attraverso un segno cromatico differenziale.

È importante precisare che Linneo non sta ancora parlando specificamente di cinesi, giapponesi o coreani.⁶⁷ Il suo *Homo Asiaticus* è una categoria geografica ampia e generica, che comprende popolazioni molto diverse tra loro. Proprio questa genericità è però rilevante: la classificazione naturalistica tende a ridurre la varietà interna dell'Asia a un'unica posizione tassonomica. Il colore, quindi, non funziona come semplice descrizione empirica, ma come dispositivo di astrazione: popoli diversi vengono resi comparabili, ordinabili e separabili dalla norma bianca.⁶⁸

Con Johann Friedrich Blumenbach, la classificazione dell'umanità si organizza in modo più sistematico intorno alla forma del corpo e, in particolare, del cranio.⁶⁹ Nel *De generis humani varietate nativa*, Blumenbach passa progressivamente da uno schema a quattro varietà umane a uno schema a cinque, distinguendo tra varietà caucasica, mongolica, etiopica, americana e malese. Rispetto a Linneo, il colore della pelle non scompare, ma viene affiancato da una maggiore attenzione alla morfologia: forma del cranio, lineamenti del volto, occhi, zigomi, capelli e proporzioni corporee diventano elementi attraverso cui la differenza razziale viene resa visibile e classificabile.⁷⁰

Il sistema di Blumenbach è particolarmente rilevante perché colloca la varietà caucasica in una posizione centrale e idealizzata: il corpo caucasico viene presentato come modello di bellezza, equilibrio e perfezione, mentre le altre varietà sono definite in rapporto alla loro distanza da questo centro.⁷¹ La bianchezza non opera quindi soltanto come uno dei colori possibili, ma come misura implicita della classificazione. La varietà mongolica, associata a una carnagione

⁶⁶ Ivi, pp. 51-53.

⁶⁷ DEMEL, "How the 'Mongoloid Race' Came into Being...", cit., p. 60.

⁶⁸ Cfr. KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 4-5, 62-64.

⁶⁹ Ivi, pp. 59-64, 68-69.

⁷⁰ Ivi, pp. 56, 63.

⁷¹ Ivi, pp. 62-64.

giallastra o olivastro, viene costruita come una delle grandi forme della differenza umana, separata dalla centralità caucasica e resa riconoscibile attraverso un insieme di tratti corporei.⁷²

Questo passaggio è decisivo perché la differenza est-asiatica viene progressivamente concentrata nel volto.⁷³ Occhi, zigomi, naso, cranio e capelli diventano superfici su cui la razza sembra potersi leggere direttamente. La "razza gialla" non nasce quindi dall'osservazione immediata di un colore, ma da un sistema classificatorio che combina cromatismo, morfologia e gerarchia.⁷⁴ Kevak sottolinea inoltre che "giallo" e "mongolico" non si stabilizzano come due denominazioni indipendenti. Nel corso dell'Ottocento le due categorie finiscono per rafforzarsi reciprocamente, mentre il termine "mongolico" viene collegato, nell'immaginario storico europeo, anche alla memoria di invasioni provenienti dall'Asia, attraverso l'assimilazione retrospettiva di figure quali Attila, Gengis Khan e Tamerlano a un medesimo spazio di minaccia.⁷⁵ La nuova categoria razziale incorpora quindi fin dalla propria formazione elementi che eccedono la semplice descrizione fisica: classificazione corporea e memoria culturale dell'invasione possono convergere nella produzione di una differenza insieme visibile e potenzialmente minacciosa. Il corpo est-asiatico viene trasformato in un corpo leggibile: un corpo che può essere riconosciuto, nominato e distinto dalla bianchezza attraverso segni visivi ripetibili.

Nel corso dell'Ottocento, la categoria "mongolica" viene ripresa, modificata e suddivisa da sistemi classificatori differenti.⁷⁶ Cuvier contribuisce alla diffusione di una tripartizione fra razza bianca o caucasica, gialla o mongolica e nera o etiopica; autori successivi introducono ulteriori distinzioni interne senza mettere necessariamente in discussione l'idea di una grande unità razziale est-asiatica. Il dato rilevante per il presente lavoro non consiste nella successione delle singole tassonomie, ma nella persistenza dell'operazione che esse rendono possibile: cinesi, giapponesi, coreani e altre popolazioni possono essere comparati attraverso un insieme limitato di caratteristiche corporee e collocati come varianti di una medesima categoria.⁷⁷

La tassonomia produce quindi anche un effetto di riduzione. Differenze linguistiche, politiche e culturali molto ampie diventano secondarie rispetto ai tratti resi pertinenti dalla classificazione. Il colore, il volto e la morfologia non si limitano a distinguere: costruiscono una somiglianza fra soggetti differenti. Questa capacità di rendere intercambiabili appartenenze

⁷² DEMEL, "How the 'Mongoloid Race' Came into Being...", cit., pp. 68, 73.

⁷³ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 68-69.

⁷⁴ Ivi, pp. 62-69.

⁷⁵ Ivi, pp. 4-5.

⁷⁶ Ivi, pp. 71-72.

⁷⁷ KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36.

diverse rende osservabile un'operazione di riduzione delle differenze, che potrà essere confrontata con le forme di pan-asiaticità mediale analizzate nei capitoli successivi.⁷⁸

La forza della categoria "mongolica" non rimase confinata alla tassonomia razziale, ma attraversò anche il linguaggio medico europeo.⁷⁹ Espressioni come "piega mongolica", "macchia mongolica" e, soprattutto, "mongolismo" mostrano come il termine venisse impiegato per descrivere tratti corporei o condizioni cliniche attraverso un lessico razziale e stigmatizzante. In questi casi, ciò che interessa non è soltanto la persistenza di un'etichetta terminologica, ma il modo in cui la medicina ottocentesca trasformava alcuni tratti del corpo in segni di appartenenza razziale, anomalia o regressione.

Il caso più significativo è quello di John Langdon Down, che nel 1866 propose una classificazione etnica dei pazienti con disabilità mentale congenita.⁸⁰ Secondo Down, alcuni pazienti bianchi sembravano presentare caratteristiche fisiche attribuite a gruppi razziali diversi; tra queste, la categoria "mongola" veniva descritta attraverso elementi come volto piatto, occhi obliqui, piega epicantica e carnagione leggermente giallastra. Il termine "mongolismo", oggi sostituito da sindrome di Down o trisomia 21, ebbe lunga circolazione proprio perché sembrava confermare visivamente un'associazione già consolidata tra tratti est-asiatici, infantilità, arretratezza e anomalia corporea.⁸¹

Questo passaggio è rilevante per la presente ricerca perché mostra come la razza venga resa apparentemente evidente attraverso il corpo. Occhi, volto, pelle e forma del cranio non vengono semplicemente osservati, ma interpretati dentro un sistema che li trasforma in indizi di identità, sviluppo, normalità o devianza.⁸² La categoria "mongolica" agisce quindi come un dispositivo di leggibilità: rende il corpo est-asiatico riconoscibile non solo come diverso, ma anche come potenzialmente patologico o regressivo.⁸³ La differenza razziale viene così naturalizzata attraverso il linguaggio della scienza e della medicina.

La costruzione della "razza gialla", dunque, non avviene attraverso un solo gesto classificatorio. Essa si consolida attraverso una serie di passaggi: il colore separa l'asiatico dalla bianchezza; il volto e il cranio rendono questa separazione visibile; la medicina contribuisce a trasformare alcuni tratti corporei in segni di anomalia. Tuttavia, queste classificazioni non possono essere

⁷⁸ KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36; Cfr. KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36.

⁷⁹ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 102-115.

⁸⁰ Ivi, pp. 113-114.

⁸¹ Ivi, pp. 113-115.

⁸² Ivi, pp. 102-115.

⁸³ Ivi, pp. 105-115.

comprese soltanto come errori scientifici o osservazioni imprecise. Come osserva Kowner, la produzione del sapere razziale è inseparabile dalle asimmetrie di potere: quanto maggiore è la distanza politica, economica o militare tra chi classifica e chi viene classificato, tanto più facilmente il gruppo osservato può essere collocato in una posizione di inferiorità.⁸⁴ La classificazione razziale va quindi letta come una forma di sapere prodotta dentro rapporti storici di dominazione.

Nel corso dell'Ottocento, questa forma di sapere venne consolidata da società scientifiche, etnologiche e antropologiche che trasformarono lo studio della varietà umana in un campo sempre più legato alla misurazione, alla comparazione e alla classificazione dei corpi.⁸⁵ L'antropologia e le società antropologiche acquisirono progressivamente un ruolo centrale nello studio delle differenze umane, contribuendo a presentare le gerarchie razziali come dati osservabili e scientificamente ordinabili.

L'affermazione delle teorie evoluzioniste e del darwinismo sociale fornì poi un nuovo linguaggio a gerarchie già esistenti.⁸⁶ Le differenze attribuite agli est-asiatici non venivano più descritte soltanto come caratteristiche esteriori, ma interpretate come segni di una posizione evolutiva, morale o culturale. In questo quadro, la "razza gialla" occupava una posizione intermedia: non veniva assimilata alla nerezza, ma veniva comunque esclusa dalla bianchezza europea e collocata in una scala di inferiorizzazione naturalizzata.⁸⁷

La funzione classificatoria del giallo emerge quindi soprattutto come produzione di una distanza specifica.⁸⁸ Il colore non costituisce semplicemente un punto cromatico intermedio fra bianco e nero: permette di separare gli est-asiatici dalla bianchezza senza sovrapporli completamente alle altre categorie razzializzate.⁸⁹ La posizione che ne deriva rimane instabile. Soggetti classificati come "gialli" possono essere descritti come civilizzati, colti o tecnicamente capaci e, nello stesso tempo, essere mantenuti all'esterno della piena appartenenza bianca.⁹⁰ La vicinanza alla norma non annulla necessariamente la differenza; può diventare essa stessa uno dei termini attraverso cui quella differenza viene graduata e negoziata.⁹¹

⁸⁴ Rotem KOWNER, "Between Contempt and Fear: Western Racial Constructions of East Asians since 1800", in Rotem KOWNER e Walter DEMEL (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 93-94.

⁸⁵ KOWNER, "Between Contempt and Fear...", cit., pp. 101-102.

⁸⁶ Ivi, pp. 112-114.

⁸⁷ Ivi, p. 113.

⁸⁸ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 34-37, 62-64.

⁸⁹ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 62-64; KOWNER, "Between Contempt and Fear..."..., cit., p. 113.

⁹⁰ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 134-136.

⁹¹ Ivi, pp. 43-44, 62-64.

Keevak sottolinea che il giallo applicato ai cinesi nasce come categoria ambigua. In alcuni momenti poteva ancora suggerire una vicinanza agli europei, ma progressivamente divenne un segno di distanza dalla bianchezza.⁹² Inoltre, il giallo razziale europeo non coincideva con il valore simbolico che il colore giallo possedeva nella tradizione cinese, dove poteva richiamare l'imperatore, il Fiume Giallo, l'elemento terra e il centro simbolico.⁹³ Nel discorso razziale europeo, al contrario, il giallo venne spesso associato a una tonalità spenta, pallida o malata, più vicina all'idea di decadenza che a quella di centralità o prestigio.⁹⁴

Questo scarto è importante perché mostra che la "razza gialla" non nasce da una conoscenza profonda delle culture est-asiatiche, ma da una riorganizzazione europea e nordamericana del colore come segno tassonomico.⁹⁵ Il giallo non viene scelto perché descriva in modo neutro una realtà corporea o culturale, ma perché permette di collocare l'Asia orientale in una posizione differenziale rispetto alla bianchezza.⁹⁶

Se in Europa il giallo venne progressivamente fissato come colore dell'alterità asiatica, in Cina la categoria di "razza gialla" poté essere rielaborata in chiave positiva e nazionale.⁹⁷ Proprio perché il colore giallo possedeva già una forte rilevanza simbolica nella cultura cinese, esso venne reinterpretato come segno di antichità, centralità e legittimità. Questa ricezione impedisce di leggere la "razza gialla" come una semplice imposizione unidirezionale dell'Europa sull'Asia: la categoria venne anche adattata, contestata e riutilizzata in funzione di progetti politici locali.⁹⁸

Alcuni intellettuali cinesi rielaborarono infatti l'identificazione con il giallo in chiave nazionale. Kang Youwei, nel *Da tongshu*, immaginò una futura unione tra bianchi e gialli fondata su principi confuciani e capace di modificare la gerarchia razziale europea, collocando i "gialli" sullo stesso piano dei "bianchi".⁹⁹ Anche Sun Yat-sen riprese una visione cromatica dell'umanità nei *Three Principles of the People*, distinguendo cinque razze e collocando i cinesi all'interno della razza gialla, intesa come comunità fondata su una discendenza comune.¹⁰⁰ La circolazione della categoria mostra quindi che un segno classificatorio può essere importato

⁹² Ivi, pp. 34-37.

⁹³ Ivi, pp. 128-129.

⁹⁴ Ivi, pp. 51-53, 128-129.

⁹⁵ Ivi, pp. 128-131.

⁹⁶ Ivi, pp. 1-5, 128-131.

⁹⁷ Ivi, pp. 128-129.

⁹⁸ Ivi, pp. 128-130.

⁹⁹ Ivi, p. 129.

¹⁰⁰ Ivi, p. 130.

senza conservarne necessariamente lo stesso valore: il lessico razziale europeo viene tradotto, appropriato e ricontestualizzato entro progetti nazionali differenti.¹⁰¹

Nel caso giapponese, la ricezione della categoria di "razza gialla" fu più problematica e conflittuale rispetto al caso cinese.¹⁰² Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, molti intellettuali giapponesi accolsero con difficoltà l'identificazione del Giappone con la "razza gialla", perché tale classificazione lo assimilava alla Cina e lo collocava all'interno di una categoria razziale percepita come inferiore nel discorso europeo.¹⁰³ Il problema non era soltanto cromatico, ma politico e simbolico: essere definiti "gialli" significava essere allontanati dalla bianchezza, cioè dalla posizione associata alla modernità, alla civiltà e al prestigio internazionale.

Questa resistenza si colloca nel confronto del Giappone Meiji con le gerarchie euro-americane. Come mostra Miyake, alcuni tentativi di rispondere alla classificazione razziale non ne contestano le premesse, ma cercano di collocare i giapponesi dalla parte della bianchezza, distinguendoli dai cinesi. Il caso di Taguchi Ukichi, che propone riforme estetiche e dietetiche per rendere riconoscibile una presunta natura caucasica dei giapponesi, rende visibile questa strategia. L'ascesa a potenza imperiale non elimina però la classificazione in termini di "Pericolo Giallo": modernità politica e riconoscimento razziale rimangono piani distinti.¹⁰⁴

Questo posizionamento non va tuttavia letto come una semplice occidentalizzazione lineare. La prospettiva relazionale proposta da Miyake permette di considerare la modernizzazione giapponese come un processo nel quale il confronto con l'egemonia euro-americana partecipa anche alla ridefinizione del Giappone stesso e delle categorie attraverso cui esso si colloca rispetto all'"Asia" e all'"Occidente".¹⁰⁵ La negoziazione della "giallezza" si inserisce quindi in una relazione asimmetrica, ma non unidirezionale, nella quale classificazioni provenienti dal sapere razziale europeo vengono accettate, contestate o riformulate entro progetti nazionali differenti.¹⁰⁶

Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la crescente presenza internazionale del Giappone rese ancora più evidente la tensione fra classificazione razziale e riconoscimento

¹⁰¹ Ivi, pp. 128-130.

¹⁰² Ivi, pp. 134-136.

¹⁰³ KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought..."..., cit., pp. 13-14; KOWNER, "Between Contempt and Fear..."..., cit., pp. 116-117.

¹⁰⁴ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo CESTARI, Gianluca COCI, Daniela MORO e Anna SPECCHIO (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 616-617.

¹⁰⁵ MIYAKE, *Mostri del Giappone*..., cit., pp. 31-35.

¹⁰⁶ KEEVAK, *Becoming Yellow*..., cit., pp. 134-136; MIYAKE, *Mostri del Giappone*..., cit., pp. 31-35.

politico.¹⁰⁷ La modernizzazione Meiji e il crescente peso diplomatico e militare del paese non produssero automaticamente una sua inclusione nella bianchezza; contribuirono piuttosto a rendere più instabili le gerarchie entro cui il Giappone veniva collocato.¹⁰⁸ Proprio nel momento in cui questa tensione entra nei discorsi politici, giornalistici e popolari, tuttavia, cambia anche l'oggetto dell'analisi. Non si tratta più soltanto di stabilire dove il Giappone venga collocato entro una tassonomia razziale, ma di osservare come la sua potenza e, più in generale, l'Asia orientale vengano trasformate in figure della minaccia.¹⁰⁹ È questo il passaggio che verrà ricostruito nella sezione successiva.

Questa trasformazione consente di comprendere perché la categoria di "razza gialla" non rimase confinata alla classificazione scientifica. Una volta stabilizzata come categoria corporea e razziale, la giallezza divenne disponibile per altri discorsi: politici, militari, giornalistici e popolari.¹¹⁰ Gli est-asiatici vennero progressivamente assimilati entro un'immagine comune, nonostante le profonde differenze tra Cina, Giappone, Corea e altri contesti regionali.¹¹¹ Kowner e Demel osservano che l'Asia orientale venne spesso pensata come un'area relativamente omogenea, attraverso elementi come tratti fisici ritenuti simili, clima, alimentazione, buddhismo, confucianesimo e abitudini culturali considerate comuni.¹¹² Questa costruzione cancellava le differenze interne e produceva un'asiaticità generale, facilmente riconoscibile e trasferibile da un contesto all'altro.

La traiettoria ricostruita mostra quindi che la "giallezza" non è una qualità naturale dei corpi est-asiatici, ma il risultato di un processo storico di classificazione.¹¹³ Popolazioni che nei resoconti precedenti potevano essere descritte come bianche vengono progressivamente collocate in una posizione cromatica distinta; colore, forma del volto, occhi, cranio e altri elementi corporei vengono resi pertinenti come indizi di appartenenza e organizzati in sistemi che producono somiglianze fra soggetti differenti.¹¹⁴ La classificazione non si limita così a nominare una differenza: contribuisce a renderla visibile e riproducibile.¹¹⁵

¹⁰⁷ Cfr. KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 11-14; KOWNER, "Between Contempt and Fear..."..., cit., pp. 116-117.

¹⁰⁸ Rotem KOWNER e Walter DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought: Possible Links, Unique Features and Unsettled Issues", in Rotem KOWNER e Walter DEMEL (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 11-14.

¹⁰⁹ KOWNER, "Between Contempt and Fear...", cit., pp. 116-119.

¹¹⁰ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 124-128; KOWNER, "Between Contempt and Fear...", cit., pp. 116-119.

¹¹¹ KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36.

¹¹² Ivi, pp. 35-37.

¹¹³ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 1-5.

¹¹⁴ Ivi, pp. 24-37, 45-72.

¹¹⁵ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 62-72; KOWNER e DEMEL, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought...", cit., pp. 34-36.

La circolazione italiana di queste classificazioni rende visibile anche l'intreccio fra giudizi somatici e morali. Miyake richiama il caso di Cesare Lombroso, che associa la categoria di "razza gialla" o "mongolica" a popolazioni diverse e a qualità quali primitività e insensibilità morale, impiegando gli stessi tratti corporei anche nel discorso sulla devianza. La classificazione eccede così la descrizione di popolazioni lontane: contribuisce a definire quali corpi possano essere considerati normali e quali debbano essere letti come regressivi. Questo passaggio collega la tassonomia alla costruzione italiana delle gerarchie sociali già discussa attraverso Giuliani.¹¹⁶

Allo stesso tempo, la circolazione della categoria in Cina e in Giappone mostra che il suo significato non rimane sotto il controllo esclusivo dei sistemi che l'hanno prodotta.¹¹⁷ La "razza gialla" può essere contestata, rifiutata oppure riappropriata e caricata di valori nazionali differenti. Anche sul piano razziale, quindi, le categorie circolano attraverso processi di traduzione e ricontestualizzazione, pur all'interno di rapporti di potere profondamente asimmetrici. Alla fine dell'Ottocento esiste ormai un insieme di segni corporei e denominazioni attraverso cui l'Asia orientale può essere trattata come differenza razziale relativamente coerente.¹¹⁸ Il passaggio successivo avviene quando questa disponibilità classificatoria entra in relazione con migrazioni, conflitti imperiali, trasformazioni economiche e ascesa militare del Giappone.¹¹⁹ La differenza non viene allora soltanto descritta o misurata, ma narrata come rischio collettivo. È su questa trasformazione della classificazione in minaccia che si costruisce il discorso del "Pericolo Giallo".¹²⁰

1.3. La diffusione del mito del "Pericolo Giallo"

La costruzione della "razza gialla" non conduce automaticamente al mito del "Pericolo Giallo". Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, tuttavia, le categorie razziali già disponibili vengono mobilitate entro conflitti politici, migrazioni, trasformazioni economiche e competizioni imperiali, acquistando una nuova funzione.¹²¹ La differenza est-asiatica non viene

¹¹⁶ MIYAKE, "Il Giappone made in Italy...", cit., p. 618. Il riferimento a Lombroso è qui mediato dalla ricostruzione di Miyake.

¹¹⁷ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 128-136.

¹¹⁸ Ivi, pp. 62-72.

¹¹⁹ KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 124-136; KOWNER, "Between Contempt and Fear...", cit., pp. 116-119.

¹²⁰ Ivi, pp. 124-136.

¹²¹ Stanford M. LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique: Origins and Vicissitudes of a Racist Discourse", *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 13, 4, 2000, pp. 683-684; Thoralf KLEIN, "The Yellow Peril", *European History Online (EGO)*, Leibniz Institute of European History, Mainz, 15 ottobre 2015, <https://d-nb.info/1125549890/34> (copia archiviata dalla Deutsche Nationalbibliothek), consultato il 22 settembre 2026, s.p.

più soltanto descritta e ordinata: può essere trasformata in anticipazione di un pericolo collettivo.¹²²

Più che un'ideologia unitaria, il "Pericolo Giallo" funziona come un discorso mobile, capace di organizzare paure differenti attorno a una figura razzializzata.¹²³ Lyman mostra come alla stessa categoria possano essere associate, a seconda dei contesti, concorrenza lavorativa, immigrazione, sovrappopolazione, espansione economica, minaccia militare, inassimilabilità, consumo di oppio e contaminazione sessuale o morale. La persistenza del mito dipende anche da questa elasticità: non è necessario che il pericolo mantenga sempre lo stesso contenuto perché continui a rendere intelligibile l'alterità asiatica attraverso la minaccia.

Anche l'identità del soggetto minaccioso può cambiare. Tsu ricostruisce discorsi nei quali il pericolo viene attribuito alla Cina, al Giappone, alla possibile combinazione delle loro rispettive risorse e, in alcune formulazioni, persino alla Russia.¹²⁴ Arretratezza e modernità, passività e aggressività, inferiorità e capacità di competizione possono così convivere senza che il dispositivo perda efficacia. La contraddizione non costituisce necessariamente un difetto del mito: permette piuttosto di adattare una medesima cornice classificatoria a circostanze storiche differenti.

All'interno di questa mobilità è comunque possibile riconoscere configurazioni ricorrenti, senza trasformarle in caratteristiche stabili dei due paesi. In una parte dei discorsi euro-americani, la Cina viene associata soprattutto alla quantità: popolazione, migrazione, lavoro a basso costo e concorrenza economica alimentano la fantasia di una massa numerosa, riproducibile e difficilmente assimilabile.¹²⁵ La minaccia non risiede necessariamente nella forza del singolo soggetto, ma nella possibilità che il numero alteri salari, confini e composizione sociale delle comunità bianche.

Il Giappone assume più frequentemente una funzione differente. La modernizzazione Meiji e la crescente capacità militare permettono di rappresentarlo come una potenza organizzata, tecnicamente competente e disciplinata.¹²⁶ In questa configurazione, il pericolo non deriva dall'esclusione dalla modernità, ma dalla capacità di appropriarsene: una potenza non bianca può padroneggiare strumenti militari e tecnologici associati alla superiorità euro-americana e

¹²² LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique...", cit., pp. 683-684; KLEIN, "The Yellow Peril...", cit., s.p.

¹²³ LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique..."..., cit., pp. 683-691.

¹²⁴ Jing TSU, *Failure, Nationalism, and Literature: The Making of Modern Chinese Identity, 1895-1937*, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 78-80.

¹²⁵ LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique...", cit., pp. 689-691.

¹²⁶ KOWNER, "Between Contempt and Fear..."..., cit., pp. 116-118.

utilizzarli nella competizione imperiale. Le due configurazioni possono tuttavia essere nuovamente fuse. Tsu mostra che una delle fantasie del "Pericolo Giallo" consiste proprio nella possibile combinazione fra il numero attribuito alla Cina e l'organizzazione militare attribuita al Giappone.¹²⁷ Il dispositivo può quindi specificare nazionalmente la differenza quando ciò serve a costruire forme diverse di pericolo e cancellare quella stessa distinzione quando diventa più efficace evocare un blocco asiatico unitario. Questa oscillazione fra specificazione nazionale e generalizzazione pan-asiatica costituisce un antecedente importante dei processi mediali che verranno osservati nei capitoli successivi.

La capacità del mito di combinare queste paure emerge anche nella letteratura di anticipazione. Piana ricostruisce una genealogia di fantasie di invasione già presenti negli anni Ottanta dell'Ottocento, nelle quali migrazione, sovrappopolazione, tecnologia e conflitto razziale vengono proiettati in scenari futuri di conquista.¹²⁸ Nel 1898 *The Yellow Danger* di M. P. Shiel porta questa struttura narrativa a una particolare visibilità, immaginando una minaccia asiatica capace di sfruttare anche le rivalità interne alle potenze europee; negli anni successivi lo stesso motivo attraversa la fantaguerra francese e altre forme di narrativa popolare.¹²⁹ La fiction non si limita quindi a registrare paure già pienamente costituite: offre loro scenari, personaggi e sviluppi possibili, contribuendo a rendere immaginabile una futura minaccia collettiva.

La distinzione tra Cina e Giappone permette di comprendere meglio il modo in cui il mito del "Pericolo Giallo" si intensifica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Secondo Thoralf Klein, non è sufficiente considerare il "Pericolo Giallo" come un discorso continuo e lineare: la sua emersione e la sua diffusione furono legate anche a specifici eventi mediali, capaci di interrompere il flusso ordinario dell'informazione e di condensare paure sociali, politiche e razziali già esistenti.¹³⁰ In questa prospettiva, la guerra sino-giapponese del 1894-1895, la guerra dei Boxer del 1900-1901 e la guerra russo-giapponese del 1904-1905 non sono soltanto eventi militari o diplomatici, ma momenti in cui l'alterità est-asiatica viene resa particolarmente visibile nel discorso pubblico europeo e nordamericano.

¹²⁷ TSU, *Failure, Nationalism, and Literature...*, cit., pp. 78-80.

¹²⁸ Elena PIANA, "The Yellow Peril", in Virgilio ILARI (a cura di), *Future Wars. Storia della distopia militare*, "Quaderno SISM", 2016, Roma-Milano, Società Italiana di Storia Militare-Acies Edizioni, 2016, pp. 249-272; cfr. Cristina COLET, "Pericolo Giallo. 'Musi gialli' nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 2, 3, 2013, pp. 72-74.

¹²⁹ PIANA, "The Yellow Peril...", cit., pp. 249-272; cfr. COLET, "Pericolo Giallo...", cit., pp. 72-74.

¹³⁰ Thoralf KLEIN, "The Yellow Peril", *European History Online* (EGO), Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz, 15 ottobre 2015, <http://www.ieg-ego.eu/kleint-2015-en>, s.p.

Klein individua nella conclusione della guerra sino-giapponese del 1894-1895 uno dei momenti decisivi per l'emersione europea del discorso.¹³¹ La vittoria giapponese e le trattative successive al trattato di *Shimonoseki* resero visibile un cambiamento negli equilibri dell'Asia orientale: in particolare, le mire giapponesi sulla penisola di Liaodong furono interpretate dalle potenze europee come una possibile alterazione dello status quo regionale. È in questo contesto che Guglielmo II contribuì alla diffusione di uno dei simboli più duraturi del "Pericolo Giallo", il disegno da lui concepito e successivamente realizzato da Hermann Knackfuss, *Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!* [Fig. 1].¹³²



Figura 1. Hermann Knackfuss, *Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!* (Popoli d'Europa, custodite i vostri beni più sacri!) Die Personifikationen der europäischen Völker werden vom Erzengel Michael über die drohende Gefahr belehrt, litografia, 1895, Schloß Wernigerode GmbH, inv. Gr 000416. Fonte: Museum-digital Sachsen-Anhalt, <https://st.museum-digital.de/object/105484?navlang=de>.

La composizione condensa la trasformazione geopolitica in un'opposizione simbolica: le personificazioni delle potenze europee vengono raccolte sotto la guida dell'arcangelo Michele, mentre la minaccia proveniente da est assume una forma insieme religiosa, mostruosa e distruttiva. Klein sottolinea inoltre che l'immagine aveva una funzione diplomatica specifica,

¹³¹ Ibidem.

¹³² LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique...", cit., pp. 689-690; TSU, *Failure, Nationalism, and Literature...*, cit., pp. 79-80.

poiché Guglielmo II cercava anche di indirizzare l'attenzione russa verso l'Asia orientale.¹³³ La sua successiva circolazione mostra però come un'immagine prodotta entro una congiuntura precisa possa essere separata dal proprio scopo immediato e riutilizzata come simbolo più generale di una minaccia asiatica.¹³⁴

Il secondo evento decisivo fu la guerra dei Boxer del 1900-1901. In questo caso, il discorso sul "Pericolo Giallo" si concentra maggiormente sulla Cina, rappresentata come spazio di rivolta antioccidentale, anticristiana e anti-imperiale.¹³⁵ La repressione internazionale dei Boxer fu presentata da molte potenze europee come una missione civilizzatrice, ma la sua circolazione mediatica contribuì anche a rafforzare l'idea di una minaccia cinese latente, capace di esplodere contro la presenza straniera.¹³⁶ Il punto non è che il movimento dei Boxer coincida con il "Pericolo Giallo", ma che la sua rappresentazione europea lo rese leggibile attraverso quella cornice: una rivolta politica e religiosa venne trasformata in segno di un antagonismo razziale più ampio. Klein sottolinea inoltre che la guerra dei Boxer funzionò come evento mediale anche dopo la conclusione formale della crisi politica e militare.¹³⁷ La firma del protocollo del 1901 non esaurì la sua presenza nel discorso pubblico: giornali, periodici, libri e commenti continuarono a elaborare l'evento come prova o anticipazione di un possibile "pericolo giallo". Questo aspetto è importante perché mostra che il mito non vive soltanto nel momento dell'evento, ma nella sua rielaborazione mediatica. La minaccia viene costruita attraverso narrazioni successive, immagini, commenti e interpretazioni che trasformano un conflitto specifico in simbolo di una paura più ampia.

Il terzo evento, la guerra russo-giapponese del 1904-1905, introduce una configurazione differente. A differenza della rivolta dei Boxer, rappresentata frequentemente attraverso l'opposizione fra eserciti moderni delle potenze straniere e insorti descritti come primitivi o fanatici, il conflitto russo-giapponese mise di fronte due apparati militari moderni.¹³⁸ La vittoria del Giappone sulla Russia rese quindi visibile una possibilità difficilmente conciliabile con le gerarchie razziali precedenti: una potenza asiatica poteva competere con una potenza europea utilizzando gli stessi strumenti della guerra industriale e imperiale.¹³⁹

¹³³ KLEIN, "The Yellow Peril..." , cit., s.p.

¹³⁴ Cfr. KLEIN, "The Yellow Peril..."..., cit., s.p.; LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique..."..., cit., pp. 689-690.

¹³⁵ KLEIN, "The Yellow Peril..."..., cit., s.p.

¹³⁶ KLEIN, "The Yellow Peril..." , cit., s.p.; KOWNER, "Between Contempt and Fear..."..., cit., pp. 118-119.

¹³⁷ KLEIN, "The Yellow Peril..."..., cit., s.p.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ KOWNER, "Between Contempt and Fear..." , cit., pp. 116-118.

La reazione a questa vittoria non fu univoca. Il Giappone poteva essere ammirato per organizzazione, disciplina ed efficacia militare e, nello stesso tempo, proprio queste qualità potevano alimentare nuove forme di timore. Klein osserva che la guerra russo-giapponese si intrecciò al discorso del "Pericolo Giallo" più direttamente della crisi dei Boxer, perché la sconfitta di una potenza europea rendeva più concreta la possibilità di una competizione militare non bianca.¹⁴⁰ La modernità non cancellava quindi necessariamente la differenza: poteva diventare uno degli elementi attraverso cui quella differenza veniva reinterpretata come minaccia.

Il 1905 non dissolve così il discorso razziale, ma ne rende più evidenti le contraddizioni. La vittoria giapponese mette in crisi l'idea di una superiorità euro-americana garantita naturalmente senza produrre, per questo, una piena inclusione del Giappone nella bianchezza.¹⁴¹ Il paese può essere riconosciuto come moderno e contemporaneamente mantenuto nella posizione dell'alterità. Il Giappone non viene semplicemente riconosciuto come uguale: la sua capacità di competere all'interno dell'ordine imperiale contribuisce piuttosto a rendere instabili le gerarchie entro cui era stato classificato.

Questi tre eventi mostrano quindi come il "Pericolo Giallo" si intensifichi attraverso momenti di visibilità pubblica. La guerra sino-giapponese rende percepibile l'ascesa del Giappone; la guerra dei Boxer trasforma la Cina in immagine di rivolta antioccidentale e anti-imperiale; la guerra russo-giapponese destabilizza l'associazione tra bianchezza e monopolio della modernità militare. Il mito non nasce semplicemente da questi eventi, ma li attraversa e li riorganizza, trasformandoli in prove apparenti di una minaccia est-asiatica più generale.¹⁴²

La persistenza di questa tensione emerge anche dopo il periodo di massima intensità del "Pericolo Giallo". Alla Conferenza di pace di Parigi del 1919 la delegazione giapponese propose di inserire nel Patto della Società delle Nazioni un riferimento al principio di uguaglianza e di trattamento equo fra le nazioni e i loro cittadini. La formulazione ottenne undici voti favorevoli, ma Woodrow Wilson dichiarò necessaria l'unanimità e la proposta non venne accolta. Klein interpreta questo tentativo anche nel quadro delle discriminazioni anti-giapponesi e dell'insicurezza derivante dalla posizione del Giappone come potenza

¹⁴⁰ KLEIN, "The Yellow Peril...", cit., s.p.

¹⁴¹ KOWNER, "Between Contempt and Fear...", cit., pp. 116-118; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 126-128.

¹⁴² KLEIN, "The Yellow Peril...", cit., s.p.; TSU, *Failure, Nationalism, and Literature...*, cit., pp. 78-80.

internazionale non bianca. Il riconoscimento politico, militare e diplomatico non coincideva quindi automaticamente con l'eliminazione del confine razziale.¹⁴³

Il "Pericolo Giallo" circola anche attraverso vignette, manifesti, illustrazioni e pubblicazioni popolari, che traducono conflitti e paure in scene simboliche. La varietà di questi supporti pone il problema della selezione dei segni: quali caratteristiche vengono conservate quando una figura passa dal discorso politico all'immagine e quali valori le vengono attribuiti? Per il contesto italiano, tale domanda richiede di considerare insieme la disponibilità di repertori transnazionali e i riposizionamenti specifici del rapporto con il Giappone.¹⁴⁴

In *Musi gialli*, Giovannini raccoglie un repertorio nel quale colore "giallo", occhi "a mandorla", sorriso inquietante, silenzio, riverenze e imperscrutabilità possono essere attribuiti a soggetti appartenenti a contesti nazionali differenti.¹⁴⁵ L'interesse di questo inventario non consiste nel considerare tutti questi elementi come derivazioni dirette del mito ottocentesco, ma nel mostrare come segni formati entro genealogie diverse possano essere accumulati e resi reciprocamente compatibili all'interno di una figura più generale di asiaticità.

La stessa logica può estendersi oltre il piano strettamente visivo. Giovannini richiama anche il luogo comune del "parlare buffo" e la caricatura della sostituzione fra /r/ e /l/, mostrando una soglia già linguistica del repertorio.¹⁴⁶ Questo elemento verrà approfondito nel capitolo successivo, dove l'attenzione si sposterà dalle forme visive della classificazione alle aspettative linguistiche e sonore che possono concorrere alla costruzione dell'alterità.

Un'altra articolazione del "Pericolo Giallo" riguarda la sessualizzazione dei corpi. Marchetti mostra come, nella cultura popolare e cinematografica statunitense, ansia razziale e ansia sessuale possano rafforzarsi reciprocamente: il contatto interrazziale viene trasformato in minaccia alla stabilità della famiglia, della nazione e dei confini della bianchezza.¹⁴⁷ Questa costruzione assume forme genderizzate. L'uomo asiatico può essere rappresentato come minaccia sessuale per la donna bianca, il cui corpo diventa metafora di un ordine razziale da proteggere; la donna asiatica può invece essere costruita come esotica, disponibile, seducente o

¹⁴³ Ministero degli Affari Esteri del Giappone, "外交史料 Q&A 大正期", sezione sulla proposta di parità razziale alla Conferenza di pace di Parigi del 1919, https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/honsho/shiryō/qa/taisho_02.html, consultato il 22 settembre 2026. La ricostruzione ministeriale indica undici voti favorevoli su sedici presenti; nel testo si riporta il numero dei voti favorevoli senza generalizzare il denominatore; KLEIN, "The Yellow Peril...", cit., s.p.

¹⁴⁴ LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique...", cit., pp. 689-690; KLEIN, "The Yellow Peril...", cit., s.p.

¹⁴⁵ Fabio GIOVANNINI, *Musi gialli: Cinesi, giapponesi, coreani, vietnamiti e cambogiani: i nuovi mostri del nostro immaginario*, Viterbo, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2011, pp. 3-11.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 3-4.

¹⁴⁷ Gina MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 2-4.

tragica, collocata all'interno di fantasie di possesso, salvezza o sacrificio.¹⁴⁸ Non si tratta di due rappresentazioni universali o immutabili, ma di funzioni narrative ricorrenti attraverso cui la differenza viene organizzata in relazione al desiderio e al pericolo.

Questa ambivalenza permette di riprendere Bhabha: valorizzazione e inferiorizzazione non costituiscono necessariamente alternative.¹⁴⁹ Una figura può essere desiderabile e contemporaneamente mantenuta nella posizione dell'alterità. Anche per questo, nei capitoli successivi una rappresentazione positiva della giapponesità non verrà assunta automaticamente come superamento dello stereotipo.

Fra i dispositivi che trasformano questi repertori in forme ripetibili, il cinema assume una funzione particolarmente importante. Le prime produzioni angloamericane riprendono figure già circolanti nella stampa, nella narrativa e nel teatro e le traducono in personaggi, corpi e situazioni serializzabili. Colet mostra come già il cinema delle origini statunitense utilizzi *coolie*¹⁵⁰, lavanderie, Chinatown, fumatori d'oppio, servitori e figure criminali come segni di una differenza cinese immediatamente riconoscibile.¹⁵¹

La pratica del *yellowface* rende particolarmente evidente il carattere costruito di questa riconoscibilità: trucco, costume, gestualità e successivamente voce permettono a un attore non asiatico di performare un'asiaticità convenzionale.¹⁵² Figure come Fu Manchu rendono particolarmente visibile questo processo, trasformando repertori già circolanti della minaccia asiatica in personaggi riconoscibili e ripetibili.¹⁵³ La loro costruzione audiovisiva verrà approfondita nel capitolo successivo; qui interessa soprattutto il modo in cui tratti corporei, gestuali e narrativi possono essere stabilizzati e fatti circolare da un medium all'altro.

1.3.1. Il Giappone nell'Italia fascista fra minaccia e valorizzazione

Il caso italiano mostra come il mutamento del valore attribuito al Giappone possa accompagnarsi alla persistenza della classificazione razziale. Nella ricostruzione di Miyake, il giapponismo moderno comprende forme di fascinazione artistica e culturale che non escludono rappresentazioni gerarchiche della differenza. La vicinanza politica raggiunta durante il

¹⁴⁸ MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril"* ..., cit., pp. 2-8.

¹⁴⁹ BHABHA, *The Location of Culture* ..., cit., pp. 66-67.

¹⁵⁰ Indica storicamente un lavoratore manuale non qualificato, spesso di origine cinese o indiana, impiegato in Asia o nelle colonie con salari molto bassi.

¹⁵¹ COLET, *"Pericolo Giallo..."*, cit., pp. 70-74.

¹⁵² Karla Rae FULLER, *Hollywood Goes Oriental: CaucAsian Performance in American Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 19, 33-39.

¹⁵³ FULLER, *Hollywood Goes Oriental* ..., cit., pp. 33-39.

fascismo rende particolarmente evidente questa tensione, perché richiede di presentare positivamente l'alleato senza rinunciare alle premesse razziali dell'identità nazionale.¹⁵⁴

Miyake ricorda che, nel discorso di Trieste del 1921, Mussolini mobilita ancora la retorica del "Pericolo Giallo", collocando il Giappone entro uno scenario di competizione imperiale. Negli anni successivi l'avvicinamento fra Italia e Giappone modifica il compito della rappresentazione: il paese asiatico deve poter essere descritto come alleato e come termine di confronto positivo per l'autorappresentazione fascista. Non si tratta quindi del semplice venir meno dell'alterità, ma della sua riorganizzazione secondo esigenze geopolitiche e ideologiche.¹⁵⁵ Attraverso lo studio dei cinegiornali Luce di Chiara Codetta Raiteri, richiamato da Miyake, emerge il passaggio da immagini esotiche e pittoresche a una ricerca di somiglianze. Riti, paesaggi e costumi possono essere combinati con fabbriche, città ed esercito per costruire l'immagine di una nazione coesa, capace di integrare tradizione e modernità. La selezione positiva dei segni rende il Giappone un omologo dell'Italia fascista in Asia: il significato di una pratica tradizionale cambia quando essa viene presentata come prova di continuità nazionale anziché di arretratezza.¹⁵⁶ La convergenza incontra però il limite del razzismo biologico. Miyake mostra che nelle pagine della *Difesa della Razza* possono convivere l'inclusione dei giapponesi nella categoria "gialla o mongolica" e la valorizzazione dello Zen o dello spirito samuraico come segni di affinità ideale con l'arianità. In altri interventi la ricerca di vicinanza passa attraverso la costruzione di una specificità giapponese contrapposta alla Cina. Il riconoscimento dell'alleato viene così negoziato modificando i confini interni dell'alterità e il valore dei suoi tratti, mentre la gerarchia razziale resta operativa.¹⁵⁷

Questo caso consente di precisare il rapporto fra ammirazione e classificazione: attribuire disciplina, coesione o spiritualità al Giappone può sostenere un'immagine favorevole e, insieme, ricondurre la complessità sociale a qualità nazionali esemplari. La valorizzazione non esclude pertanto la tipizzazione. Per la presente ricerca, l'interesse del confronto riguarda questa operazione: nei capitoli analitici si osserverà quando competenza e autorevolezza rimangano qualità di un personaggio o di una performance e quando siano fatte valere come segni rappresentativi della giapponesità.¹⁵⁸

¹⁵⁴ MIYAKE, "Il Giappone made in Italy...", cit., pp. 615-624.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 618-620.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 619-620. Il lavoro di Codetta Raiteri è richiamato tramite questa fonte.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 621-623.

¹⁵⁸ Cfr. MIYAKE, "Il Giappone made in Italy...", cit., pp. 623-624.

Il percorso ricostruito nel capitolo ha seguito tre operazioni collegate ma non sovrapponibili: la bianchezza ha mostrato come anche la posizione della norma debba essere storicizzata; la formazione della "razza gialla" ha evidenziato il processo attraverso cui popolazioni differenti vengono rese comparabili mediante categorie corporee e cromatiche; il "Pericolo Giallo" ha mostrato come quella disponibilità classificatoria possa essere riarticolata entro paure politiche, economiche, demografiche, sessuali e militari. Bianchezza, classificazione cromatica e immaginario della minaccia possono persistere, trasformarsi e assumere nuove funzioni senza mantenere necessariamente lo stesso significato storico. Nei capitoli successivi verranno riprese soprattutto le pratiche attraverso cui le differenze vengono selezionate, naturalizzate e rese riconoscibili, distinguendo di volta in volta fra classificazioni razziali, nazionali e culturali.¹⁵⁹ Ciò che attraversa questi passaggi è soprattutto una logica di selezione, accumulazione e reiterazione. Segni appartenenti a contesti differenti possono essere combinati per produrre figure riconoscibili; differenze fra Cina, Giappone e altre appartenenze possono essere rese pertinenti oppure cancellate; qualità negative e positive possono concorrere entrambe alla costruzione dell'alterità.¹⁶⁰ Questa mobilità sarà particolarmente importante nei prossimi capitoli, dove repertori pan-asiatici e forme a maggiore specificazione giapponese non verranno trattati come stadi successivi di una medesima evoluzione, ma come possibilità che possono coesistere e assumere valori differenti.

Il capitolo successivo sposterà l'attenzione sulle pratiche di ascolto. La domanda non sarà più soltanto attraverso quali segni il corpo est-asiatico sia stato reso classificabile, ma come voce, accento, ritmo, musica e altre risorse sonore possano partecipare alla produzione della differenza. Questo passaggio non implica la sostituzione di un regime visivo con uno sonoro, ma intende dimostrare che nei media audiovisivi, suono e immagine contribuiscono reciprocamente alla produzione di significato: il corpo può orientare il modo in cui una voce viene ascoltata, mentre la voce può confermare, modificare o complicare ciò che l'immagine rende disponibile alla classificazione.¹⁶¹ È su questa interazione fra visibilità e ascolto che si concentrerà il capitolo successivo.

¹⁵⁹ GIULIANI, "Bianchezza [Whiteness]...", cit., pp. 32-36; KEEVAK, *Becoming Yellow...*, cit., pp. 1-5; LYMAN, "The 'Yellow Peril' Mystique...", cit., pp. 683-691.

¹⁶⁰ HALL, "The Spectacle of the 'Other'...", cit., pp. 232-234; BHABHA, *The Location of Culture...*, cit., pp. 66-67.

¹⁶¹ Michel CHION, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. di Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 2019, pp. 5-9; Jennifer Lynn STOEVEER, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 1-5, 11-14.

Capitolo 2 – Ascoltare le differenze: suono, voce e razzializzazione

Nel capitolo precedente è stata ricostruita una genealogia di pratiche attraverso cui l'alterità est-asiatica è stata resa visibile e classificabile: la definizione della bianchezza come posizione normativa, la progressiva costruzione della "razza gialla" e la successiva articolazione di quella differenza entro il discorso del "Pericolo Giallo". Il passaggio al suono non implica l'abbandono di questa dimensione visiva. Nei media audiovisivi, ciò che viene visto e ciò che viene ascoltato partecipano insieme alla produzione del significato, e una voce può acquisire valore anche attraverso il corpo, il volto, il gesto e il contesto nei quali viene collocata.¹

Michel Chion offre un primo strumento per descrivere questa relazione attraverso il concetto di audio-visione.² Con questa espressione indica una modalità percettiva specifica dei media audiovisivi, nella quale suono e immagine non vengono semplicemente ricevuti come due elementi autonomi e successivamente sommati: ciascuno modifica il modo in cui viene percepito l'altro. Il rapporto audiovisivo non deriva quindi da una corrispondenza naturale fra ciò che si vede e ciò che si sente, ma da una relazione che lo spettatore tende a percepire come unitaria.³

Il concetto di "valore aggiunto" permette di osservare più precisamente questo processo: Chion definisce in questi termini il valore espressivo e informativo apportato dal suono all'immagine, che può produrre l'impressione che il significato aggiunto provenga naturalmente da ciò che è visibile.⁴ Il suono non svolge quindi necessariamente una funzione accessoria o ridondante.⁵ Può guidare l'attenzione, organizzare la lettura della scena e modificare ciò che lo spettatore ritiene di vedere. All'interno di questa configurazione, la voce occupa una posizione privilegiata: Chion descrive il cinema come prevalentemente vococentrico e verbocentrico, poiché la presenza della voce umana tende ad attirare e concentrare l'attenzione all'interno del paesaggio sonoro.⁶

La relazione fra suono e immagine investe anche la costruzione emotiva della scena.⁷ Chion osserva, per esempio, che la musica può partecipare direttamente al tono emotivo dell'azione, nella forma della musica empatica, oppure procedere in apparente indifferenza rispetto a ciò

¹ Michel CHION, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trad. di Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 2019, pp. xxi-xxii.

² Ibidem.

³ CHION, *Audio-Vision...*, cit., p. xxii.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, pp. 5-6.

⁶ Ivi, p. 6.

⁷ Ivi, pp. 8-9.

che accade, producendo quello che definisce effetto anempatico. In entrambi i casi, l'interesse per questa ricerca non riguarda soltanto la musica come commento, ma la possibilità che una risorsa sonora orienti il valore attribuito a un corpo, a un ambiente o a una situazione rappresentata.

Un ulteriore elemento utile è costituito dai *materializing sound indices*.⁸ Con questa espressione Chion indica quei dettagli che rendono percepibili le condizioni materiali della produzione sonora e che contribuiscono a collegare ciò che si ascolta alla concretezza di una sorgente. Nel caso della voce, respiro, rumori della bocca e della gola, irregolarità, variazioni di timbro e condizioni di registrazione possono aumentare o ridurre l'impressione di una presenza corporea situata. La voce audiovisiva non viene quindi percepita soltanto come successione di parole: può contribuire a far percepire un corpo, una distanza, una consistenza o una modalità specifica di presenza.

Gli strumenti proposti da Chion permettono di descrivere come suono e immagine si modifichino reciprocamente e come la voce possa partecipare alla materializzazione del corpo.⁹ Rimane tuttavia aperta una questione che riguarda direttamente questa tesi: in base a quali pratiche sociali e culturali determinati suoni vengono interpretati come informazioni su chi parla? Il respiro, il timbro, l'accento, il ritmo o l'intonazione non contengono autonomamente una razza, una nazionalità o una cultura.¹⁰ Possono però essere ascoltati attraverso categorie che li collegano a corpi e appartenenze sociali e che rendono tali associazioni progressivamente familiari.¹¹

È su questo piano che diventano centrali Jennifer Lynn Stoeve e Nina Sun Eidsheim. Stoeve consente di interrogare la storicizzazione delle pratiche di ascolto attraverso la *sonic color line* e il *listening ear*, mostrando come associazioni fra suono e corpi razzializzati possano essere prodotte, disciplinate e naturalizzate.¹² Eidsheim mette invece in discussione l'idea della voce come accesso stabile all'identità del parlante e propone di considerarla come un evento complesso, formato anche attraverso pratiche culturali e attraverso l'attività di chi ascolta.¹³ Le

⁸ Ivi, pp. 112-116.

⁹ Ivi, pp. xxi-xxii, 112-116.

¹⁰ Cfr. Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham-London, Duke University Press, 2019, pp. 3-4, 9-13.

¹¹ Cfr. Jennifer Lynn STOEVE, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 11-14; EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 27-30.

¹² Jennifer Lynn STOEVE, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 7-14.

¹³ Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham-London, Duke University Press, 2019, pp. 2-4, 9-11.

due studiose lavorano soprattutto all'interno della storia razziale e musicale statunitense e, in particolare, afroamericana.¹⁴ Il loro impiego nella presente ricerca non presuppone quindi un'equivalenza con il contesto italiano o con la costruzione della giapponesità, ma permette di formulare una domanda che dovrà essere verificata nei contesti specifici: attraverso quali pratiche una differenza sonora viene trasformata in informazione sociale apparentemente naturale?

Per affrontare questa domanda sarà utile distinguere tre livelli analitici che, nel corpus, potranno sovrapporsi senza coincidere. Ai fini della presente tesi, parlerò di razzializzazione sonora quando risorse sonore vengono naturalizzate come proprietà di corpi o gruppi razzializzati; di stereotipizzazione vocale quando alcuni tratti vengono selezionati e reiterati fino a formare un tipo riconoscibile; e di valutazione sociale quando a quella vocalità vengono attribuiti valori come comicità, incompetenza, minaccia, autorevolezza, disciplina o prestigio. Le tre dimensioni possono combinarsi, ma non sono equivalenti: una vocalità può essere stilizzata o stereotipizzata senza riprodurre necessariamente lo stesso regime di razzializzazione.

La prima sezione approfondisce il rapporto fra ascolto, voce e razzializzazione attraverso Stoeever ed Eidsheim. La seconda distingue accento L2, stilizzazione, ideologie linguistiche e Mock Asian, definisce la categoria di "voce gialla" e affronta il caso delle liquide. La terza esamina la configurazione multimodale e sviluppa il caso italiano di "cin ciun cian". La quarta considera una selezione di codici sonoro-visivi hollywoodiani utili al confronto con i materiali italiani. Una sintesi operativa conclusiva collega infine gli strumenti teorici alle domande e agli indicatori osservabili nel corpus.

2.1. La *sonic color line* e la razzializzazione della voce

Il concetto di *sonic color line* elaborato da Jennifer Lynn Stoeever permette di definire con maggiore precisione il rapporto tra suono, ascolto e razzializzazione.¹⁵ In *The Sonic Color Line*, Stoeever sostiene che la razza non operi soltanto come regime visivo, ma anche come regime sonoro e percettivo.¹⁶ Essa viene prodotta, riconosciuta e naturalizzata non solo attraverso ciò che si vede, ma anche attraverso ciò che si ascolta. La *sonic color line* non indica l'esistenza naturale di voci razzialmente distinte, ma descrive il processo culturale attraverso cui determinati suoni, timbri, accenti e intonazioni vengono associati a specifici corpi razzializzati, fino a far apparire tale associazione come ovvia e stabile.

¹⁴ Cfr. STOEVEVER, *The Sonic Color Line...*, cit., pp. 5-7; EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 4, 9-13.

¹⁵ STOEVEVER, *The Sonic Color Line...*, cit., pp. 7-14.

¹⁶ Ivi, pp. 4-8.

Il punto centrale della riflessione di Stoever è che la razza non si trova nel suono in sé, ma nel rapporto tra suono, corpo immaginato e ascolto culturalmente educato. Un tratto vocale non diventa razzializzato perché possiede una qualità naturale, ma perché viene interpretato attraverso categorie sociali e percettive già disponibili. La *sonic color line* organizza anche il rapporto fra ciò che viene ascoltato e il corpo al quale quel suono viene attribuito. Tale processo contribuisce a consolidare una gerarchia razziale dell'ascolto, nella quale la bianchezza tende a presentarsi come norma sonora non marcata, mentre le voci e i suoni associati ai soggetti razzializzati vengono percepiti come segni di alterità.¹⁷

Per comprendere come questa gerarchia diventi operativa, Stoever introduce il concetto di *listening ear*.¹⁸ Con questa espressione non indica l'orecchio come semplice organo fisiologico, ma un insieme di pratiche normative di ascolto attraverso cui il suono viene interpretato come informazione sociale e razziale.¹⁹ Ciò che l'ascoltatore percepisce come "normale", "corretto", "straniero", "rumoroso" o "comico" non dipende soltanto dalle proprietà acustiche del suono, ma dalle categorie culturali attraverso cui quel suono viene ascoltato.²⁰ Il *listening ear* consente quindi di comprendere come l'ascolto partecipi alla produzione della razza, trasformando determinati tratti vocali in indizi di appartenenza corporea, culturale o razziale. Applicando questo principio al presente lavoro, dire che una voce "suona" bianca, nera, asiatica o straniera non significa descrivere una qualità naturale della voce, ma interrogare il sistema di aspettative attraverso cui essa viene classificata.²¹ Per questo, la *sonic color line* non descrive semplicemente come le razze "suonano", ma come una società produce l'idea che le razze abbiano un suono.²²

Stoever precisa tuttavia che l'ascolto non è un meccanismo uniforme. Accanto al *listening ear*, che indica il filtro normativo e culturalmente appreso attraverso cui alcuni suoni vengono classificati come normali, appropriati, estranei o razzialmente marcati, introduce l'*embodied ear* per descrivere l'ascolto come pratica situata nella storia corporea e sociale del singolo soggetto.²³ In termini pratici, uno stesso accento può essere culturalmente disponibile come segno di estraneità senza essere necessariamente ascoltato nello stesso modo da tutti: esperienze linguistiche, appartenenze sociali e biografia dell'ascoltatore possono modificarne la

¹⁷ Ivi, pp. 4-8, 13-14.

¹⁸ Ivi, pp. 7-8.

¹⁹ Ivi, pp. 13-14.

²⁰ Ivi, pp. 8, 13-14.

²¹ Ivi, p. 10.

²² Ivi, pp. 10-14.

²³ Ibidem.

percezione.²⁴ Il *listening ear* esercita quindi una pressione normativa sull'*embodied ear*, senza determinarlo completamente.

Nella presente ricerca, le associazioni rese disponibili da un testo audiovisivo vengono distinte dalle classificazioni espresse in una fonte produttiva, in un commento pubblico o in un'intervista. Questi materiali consentono di analizzare atti situati di ascolto e nominazione; non costituiscono un'indagine rappresentativa sulla ricezione italiana. L'assenza di dati sistematici sul pubblico delimita quindi le conclusioni sulla diffusione delle associazioni, mentre lascia aperta l'analisi delle condizioni mediali che le rendono disponibili.²⁵

A partire da questa prospettiva, il contributo di Nina Sun Eidsheim permette di interrogare più direttamente la relazione fra voce, identità e ascolto. In *The Race of Sound*, Eidsheim mette in discussione il presupposto secondo cui la voce costituirebbe una traccia stabile e trasparente del soggetto che la produce.²⁶ La domanda acousmatica "chi è?", posta a una voce della quale non vediamo la sorgente, presuppone infatti che dal suono sia possibile ricavare informazioni affidabili sull'identità del parlante.²⁷ L'autrice rovescia questa impostazione mostrando che ciò che viene riconosciuto nella voce dipende anche dall'attività e dalle categorie di chi ascolta.²⁸

La voce, in questo quadro, non costituisce un oggetto singolare e innato.²⁹ Eidsheim la descrive come collettiva e culturalmente formata e attribuisce all'ascoltatore un ruolo attivo nella produzione del suo significato. Il modo in cui un soggetto vocalizza dipende da pratiche apprese, tecniche, ambienti, abitudini e relazioni sociali; parallelamente, ciò che l'ascoltatore nomina come timbro, autenticità, appartenenza o identità è il risultato di una pratica interpretativa.³⁰ La voce non perde per questo la propria materialità, ma cessa di funzionare come prova immediata di un'essenza del parlante.³¹

Da qui deriva la proposta metodologica del *listening to listening*.³² Invece di utilizzare l'ascolto per stabilire con maggiore precisione "che cosa" o "chi" una voce sarebbe, Eidsheim invita a interrogare il processo attraverso cui l'ascoltatore formula quella classificazione.³³ La domanda analitica si sposta così dalla ricerca del referente alla pratica di riconoscimento: quali proprietà

²⁴ Ivi, pp. 15-16.

²⁵ Ivi, pp. 7-15.

²⁶ EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 1-4.

²⁷ Ivi, pp. 1-3.

²⁸ Ivi, pp. 2-4, 12-13.

²⁹ Ivi, pp. 9-13.

³⁰ Ivi, pp. 10-13.

³¹ Ivi, pp. 9-13.

³² Ivi, pp. 27-28.

³³ Ivi, pp. 27-29.

vengono selezionate, quali categorie vengono mobilitate e da quale posizione una determinata voce viene nominata in un certo modo?

Questo passaggio consente anche di precisare il concetto di *figure of sound*.³⁴ Eidsheim usa l'espressione per indicare un paradigma fondato sull'idea che il suono sia stabile, conoscibile e confrontabile con un referente dato. All'interno di questo paradigma, giudizi come "autentico", "sano", "asiatico" o "parla da bianco" possono apparire come descrizioni di proprietà effettivamente presenti nella voce, mentre dipendono dal sistema di categorie attraverso cui essa viene ascoltata.³⁵ La *figure of sound* non coincide quindi necessariamente con uno stereotipo vocale già formato: indica il presupposto che rende possibile trattare determinate qualità sonore come indizi affidabili di categorie sociali.³⁶

Applicata alla presente ricerca, questa prospettiva permette di distinguere il suono dalla classificazione che gli viene attribuita. Pronuncia, ritmo, timbro, cadenza o intonazione possono essere descritti come caratteristiche di una performance; il fatto che vengano interpretati come "asiatici", "giapponesi", "stranieri", autorevoli o comici costituisce un secondo livello dell'analisi. La questione diventa quindi capire attraverso quali associazioni e convenzioni alcune caratteristiche vocali acquistino un particolare valore identitario, senza assumere che quel valore sia già contenuto nel suono.

La classificazione della voce implica anche una relazione con ciò che viene percepito come non marcato.³⁷ Come già discusso nel capitolo precedente a proposito della bianchezza, una posizione normativa può presentarsi come neutra proprio perché i propri segni vengono meno frequentemente riconosciuti come particolari. Stoevers individua un processo analogo sul piano dell'ascolto statunitense: la *whiteness* dispone di una gamma di rappresentazioni più ampia e i suoi marcatori sonori possono essere percepiti come il punto di riferimento normale, mentre accenti e modalità vocali attribuiti a soggetti razzializzati vengono più facilmente sottoposti a giudizi di appropriatezza, correttezza o estraneità.

La categoria del rumore rende particolarmente visibile la dimensione valutativa di questo sistema.³⁸ Nel contesto analizzato da Stoevers, *noise* non coincide semplicemente con un alto livello di intensità acustica: è una classificazione socialmente situata, attraverso cui alcuni suoni e i corpi associati a essi possono essere costruiti come eccessivi, fuori posto o difficilmente

³⁴ Ivi, pp. 29-31.

³⁵ Ivi, pp. 50-52.

³⁶ Ivi, pp. 29-31.

³⁷ STOEVERS, *The Sonic Color Line...*, cit., pp. 12-14.

³⁸ Ivi, p. 13.

assimilabili. Rumore e *loudness* possono così funzionare, in specifiche configurazioni della storia razziale statunitense, come sostituti uditivi della razza.³⁹

Nei casi italiani saranno verificate le opposizioni effettivamente mobilitate, come corretto/improprio, standard/marcato e familiare/straniero, e i valori attribuiti alla performance: comicità, incompetenza, minaccia, autorevolezza o prestigio.⁴⁰

Questa distinzione impedisce di far coincidere automaticamente marcatezza, stereotipo e razzializzazione. Una formula vocale può essere semplificata e utilizzata per denigrare una figura sociale; in altri casi caratteristiche selezionate possono assumere una funzione nazionale, culturale o narrativa senza riprodurre esattamente il regime razziale descritto da Stoevers. L'analisi dovrà quindi stabilire di volta in volta quale processo sia in gioco e attraverso quali elementi venga costruito.

A questo punto diventa particolarmente utile la *practice of the pause* proposta da Eidsheim.⁴¹ La studiosa la definisce come un antidoto alla tendenza a rendere invisibili le molte decisioni che precedono ogni atto di nominazione della voce.⁴² La pausa non mira a raggiungere una classificazione più accurata, ma a interrompere il modo abituale e automatico attraverso cui l'ascoltatore attribuisce significato a ciò che sente. Essa permette così di spostare l'attenzione dall'essenzializzazione non esaminata alla partecipazione dell'ascoltatore nel processo di riduzione di un evento vocale complesso a una singola denominazione.

Eidsheim insiste inoltre sul fatto che ogni evento vocale può essere attraversato da molte possibili denominazioni, nessuna delle quali riesce a esaurirne la complessità.⁴³ Ciò che viene nominato come "soulful", "tragico", "femminile" o attraverso altre categorie dipende dalle associazioni costruite da chi ascolta e dalle configurazioni di stile e tecnica che vengono rese pertinenti in quel momento.⁴⁴ La pausa rende quindi osservabile la distanza fra il fenomeno vocale e il nome che gli viene attribuito, evitando che quest'ultimo venga trattato come proprietà naturale della voce.⁴⁵

Applicata alla presente ricerca, questa impostazione non richiede di rinunciare a categorie come "asiatico" o "giapponese". Richiede invece che esse non vengano assunte come punto di partenza della descrizione. Di fronte a una performance, l'analisi distinguerà per quanto

³⁹ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁰ Ivi, pp. 13-14.

⁴¹ EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 181-182.

⁴² Ivi, p. 182.

⁴³ Ivi, pp. 183-184.

⁴⁴ Ivi, p. 183.

⁴⁵ Ivi, p. 184.

possibile le caratteristiche effettivamente osservabili, come pronuncia, ritmo, pause, segmentazione, intonazione, registro o morfosintassi, dalla successiva attribuzione di un valore sociale o nazionale. La domanda "questa voce è giapponese?" viene così sostituita da una domanda sul processo: quali elementi della performance vengono resi pertinenti, con quali altri segni audiovisivi vengono associati e attraverso quali convenzioni acquistano una funzione di riconoscimento della giapponesità?

Questa distinzione è importante anche perché la tesi non può presupporre in anticipo l'esistenza di un unico modello sonoro della "voce giapponese". Sarà il confronto fra i casi a mostrare se determinate risorse ricorrono, vengano nominate o vengano reiteratamente associate al Giappone e con quali valori. Allo stesso modo, la presenza di una caratteristica vocale non consentirà da sola di concludere che il pubblico italiano la interpreti uniformemente nello stesso modo: in assenza di una ricerca quantitativa sulla ricezione, l'analisi potrà mostrare soprattutto come un testo, una performance o una scelta produttiva renda disponibile una determinata associazione.

È su questa base che il problema dell'accento può essere affrontato con maggiore precisione. La sezione successiva distinguerà la variazione legata alla storia linguistica individuale dalla selezione e dalla stilizzazione mediale di alcuni tratti, osservando come accento e pronuncia possano diventare risorse per costruire figure sociali riconoscibili. Questo passaggio consentirà poi di interrogare il *Mock Asian* e, successivamente, la categoria di "voce gialla", senza confondere la presenza di una differenza linguistica con la sua trasformazione in stereotipo.

2.2. Accento, imitazione e *Mock Asian*: la voce come stereotipo

L'accento pone un problema di metodo: la presenza di una differenza linguistica non coincide con la sua trasformazione in stereotipo. La sezione distingue quindi il parlato in una lingua seconda dalla stilizzazione performativa, esamina le ideologie che rendono alcuni tratti rappresentativi di un gruppo e considera il ruolo di chi li impiega. Su questa base, il *Mock Asian* e la sostituzione fra liquide permetteranno di interrogare il passaggio da una risorsa situata a un repertorio ripetibile di asiaticità.

2.2.1. Accento L2 e stilizzazione

La distinzione fra descrizione della performance e classificazione sociale trova nell'accento un terreno particolarmente utile di verifica. Nel parlato L2, differenze segmentali e soprasegmentali rispetto alla pronuncia dei parlanti nativi possono effettivamente contribuire alla percezione di un accento straniero; fra i fattori soprasegmentali discussi in letteratura

rientrano velocità, pause, ritmo e andamento intonativo.⁴⁶ Vigliano, Pellegrino e Pettorino affrontano questo problema attraverso uno studio su apprendenti giapponesi di italiano, sottoponendo le loro produzioni anche alla valutazione percettiva di ascoltatori madrelingua italiani.⁴⁷ Nella loro sperimentazione, l'esercitazione prosodica migliora la capacità di veicolare alcune intenzioni comunicative, mentre il giudizio di accento straniero non si riduce sensibilmente; gli autori collegano questo risultato alla permanenza di deviazioni segmentali percettivamente salienti.⁴⁸

Questi dati sono rilevanti per la presente ricerca perché mostrano che l'accento L2 possiede una dimensione linguistica concreta e non può essere ridotto a un'invenzione mediale.⁴⁹ Allo stesso tempo, uno studio condotto su sette apprendenti giapponesi in uno specifico contesto di apprendimento non fornisce un modello generale di "accento giapponese" e non autorizza a trasformare le caratteristiche osservate in proprietà stabili di tutti i parlanti giapponesi.⁵⁰

La distinzione decisiva riguarda quindi la funzione assunta da una risorsa linguistica in uno specifico contesto. Una caratteristica fonetica, prosodica o ritmica può emergere dalla storia di apprendimento di un parlante; in una performance mediale, caratteristiche analoghe possono invece essere selezionate, accentuate, imitate o combinate per costruire rapidamente una figura sociale.⁵¹ Il fatto che un tratto possieda una possibile base linguistica non determina il valore che esso assume nella rappresentazione.⁵² L'analisi dovrà quindi osservare quando la differenza resta una caratteristica situata della performance e quando viene resa disponibile come formula ripetibile di origine, appartenenza o alterità.

L'accento appare infatti come un indizio immediato della provenienza del parlante, della sua lingua prima o della sua appartenenza nazionale.⁵³ Proprio per questa apparente immediatezza, esso può essere ascoltato non come una pratica linguistica situata, ma come prova sonora di un'identità.⁵⁴ La questione non è quindi stabilire "come suona davvero un giapponese", ma

⁴⁶ Debora VIGLIANO, Elisa PELLEGRINO e Massimo PETTORINO, "L'apprendimento della prosodia dell'italiano in contesto LS: uno studio su apprendenti giapponesi", in Renata SAVY e Iolanda ALFANO (a cura di), *La fonetica nell'apprendimento delle lingue*, "Studi AISV", 2, Milano, Officinaventuno, 2016, p. 101.

⁴⁷ VIGLIANO, PELLEGRINO e PETTORINO, "L'apprendimento della prosodia...", cit., pp. 103-104, 107.

⁴⁸ Ivi, pp. 109-110.

⁴⁹ Ivi, pp. 101, 109-110.

⁵⁰ Ivi, pp. 103-107.

⁵¹ Cfr. Serenella ZANOTTI, "Racial Stereotypes on Screen: Dubbing Strategies from Past to Present", in Silvia Bruti e Elena Di Giovanni (a cura di), *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 153-154.

⁵² Cfr. VIGLIANO, PELLEGRINO e PETTORINO, "L'apprendimento della prosodia..."..., cit., p. 101; ZANOTTI, "Racial Stereotypes on Screen..."..., cit., pp. 153-154.

⁵³ Cfr. VIGLIANO, PELLEGRINO e PETTORINO, "L'apprendimento della prosodia...", cit., p. 101; EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 1-4.

⁵⁴ EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 1-4.

comprendere attraverso quali pratiche linguistiche, performative e mediali una voce venga resa riconoscibile come asiatica o giapponese.

Il passaggio dal tratto linguistico situato allo stereotipo vocale può essere descritto come un processo di estrazione, decontestualizzazione e ricontestualizzazione.⁵⁵ Bauman e Briggs definiscono l'*entextualization* come il processo attraverso cui un frammento di discorso viene reso estraibile dal proprio contesto comunicativo originario e trasformato in un testo che può essere ricollocato altrove. Applicando questa prospettiva all'accento, si può dire che un tratto vocale legato alla storia linguistica di un soggetto può essere separato da quella storia e riusato in un contesto mediale, comico o pubblicitario.⁵⁶ In questo nuovo contesto, il tratto non rimanda più necessariamente alla complessità del parlante, ma può funzionare come segnale rapido di riconoscimento sociale, poiché la performance tende a rendere alcuni elementi discorsivi più facilmente distaccabili, memorabili e valutabili dal pubblico.

Per il corpus della presente ricerca, il punto decisivo è proprio la possibilità di separare una risorsa vocale dalla biografia linguistica che l'ha originariamente prodotta. Una determinata pronuncia, una cadenza o una costruzione sintattica possono così circolare anche indipendentemente dai parlanti che le realizzano spontaneamente: possono essere imitate da un attore, riprodotte nel doppiaggio, reiterate in una gag o associate a personaggi diversi.⁵⁷ L'*entextualization* permette quindi di spiegare non semplicemente che uno stereotipo si ripete, ma il passaggio preliminare che rende quella ripetizione possibile: il tratto deve diventare riconoscibile come unità relativamente autonoma e riutilizzabile.

Questo meccanismo è particolarmente evidente nel cinema e nel doppiaggio, dove le varietà linguistiche non standard vengono spesso manipolate e ridotte a pochi marcatori immediatamente riconoscibili.⁵⁸ Zanotti osserva infatti che le versioni stilizzate di dialetti e varietà linguistiche sono spesso impiegate sullo schermo per fornire una caratterizzazione immediata del personaggio, appoggiandosi a nozioni preesistenti associate a determinate aree regionali, sociali o etniche.

È qui che Zanotti diventa particolarmente utile rispetto a Bauman e Briggs. L'*entextualization* permette di descrivere come un tratto possa diventare separabile e trasportabile; l'analisi della stilizzazione audiovisiva mostra invece che il cinema non riutilizza necessariamente un'intera varietà linguistica, ma può selezionarne pochi elementi ritenuti sufficienti alla

⁵⁵ BAUMAN e BRIGGS, "Poetics and Performances...", cit., pp. 73-74.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ ZANOTTI, "Racial Stereotypes on Screen...", cit., pp. 153-154.

caratterizzazione.⁵⁹ Per questa tesi, ciò significa che non sarà necessario trovare una riproduzione completa di un ipotetico "accento giapponese": sarà più importante osservare quali singoli elementi vengano resi salienti e quale lavoro narrativo svolgano.

Per descrivere la dimensione performativa di questo processo è utile il concetto di *stylization* proposto da Nikolas Coupland.⁶⁰ Coupland definisce la *stylization* come l'uso consapevole di stili e identità culturalmente familiari, marcati come distanti da quelli normalmente associati al contesto di parola; nel caso della *dialect stylization*, il parlante performa una persona non coincidente con il proprio "sé" ordinario attraverso mezzi fonologici e paralinguistici, spesso in contesti di gioco o parodia. Il contributo di Coupland è particolarmente utile perché permette di considerare il dialetto, e più in generale l'accento, non soltanto come comportamento linguistico o variazione spontanea, ma come performance e pratica sociale.⁶¹ Nella stilizzazione, infatti, il parlante non si limita a produrre una varietà linguistica: proietta una persona, un'identità o un genere discorsivo che appartengono a repertori culturalmente riconoscibili.⁶²

Il cambio di prospettiva rispetto ai concetti precedenti è significativo. Fin qui l'analisi ha riguardato soprattutto il modo in cui un tratto viene separato dal proprio contesto, selezionato e caricato di significato; con la *stylization* diventa centrale l'atto stesso di mettere in scena una voce.⁶³ Il problema non è più soltanto "quale caratteristica linguistica viene usata?", ma "quale persona viene evocata attraverso quel modo di parlare?".

Questa distinzione è particolarmente utile nei casi di attori, doppiatori e comici, perché consente di trattare l'accento come parte di una performance complessiva e non come semplice deviazione rispetto a una pronuncia standard. Affinché questa performance sia efficace, il pubblico deve essere in grado di riconoscere i significati sociali associati alla voce rappresentata; per questo le forme stilizzate tendono spesso a enfatizzare alcuni tratti linguistici, rendendoli particolarmente evidenti e facilmente identificabili.⁶⁴

2.2.2. Ideologie linguistiche e posizione del performer

La selezione di alcuni tratti acquista significato all'interno di ideologie linguistiche più ampie. Gal e Irvine sottolineano che le affermazioni sul linguaggio presuppongono conoscenze e

⁵⁹ Cfr. BAUMAN e BRIGGS, "Poetics and Performances..." ..., cit., pp. 73-74; ZANOTTI, "Racial Stereotypes on Screen..." ..., cit., pp. 153-154.

⁶⁰ Nikolas COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk", *Language in Society*, 30, 3, 2001, pp. 345-346.

⁶¹ COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk" ..., cit., pp. 346, 348-349.

⁶² Ivi, pp. 349-350.

⁶³ Ivi, pp. 345-350.

⁶⁴ Ivi, p. 350.

rappresentazioni della vita sociale, dei parlanti e delle relazioni storiche nelle quali essi vengono collocati.⁶⁵ Le ideologie costituiscono inoltre prospettive parziali e posizionate, attraverso cui differenze espressive vengono messe in relazione con immagini culturali e tipi sociali.⁶⁶

Uno dei processi descritti dalle autrici è la *rhematization*, attraverso cui qualità contrastanti percepite nei segni vengono interpretate come somiglianti alle qualità dei soggetti o degli oggetti che quei segni indicizzano.⁶⁷ In questo modo una caratteristica linguistica può essere trattata come manifestazione di una qualità sociale del parlante, e se applicato all'analisi della voce asiaticizzata, il concetto permette di osservare come una pronuncia, un ritmo o una costruzione morfosintattica selezionati dalla performance possano essere presentati come se rendessero direttamente percepibile un tipo di persona. Questo passaggio è importante perché consente di distinguere la semplice presenza di un tratto dalla sua interpretazione ideologica. Una pronuncia lenta, una determinata intonazione o una costruzione morfosintattica non significano da sole "disciplina", "ingenuità", "estraneità" o "autorevolezza": la *rhematization* permette di osservare il processo attraverso cui una qualità percepita nella performance viene fatta coincidere con una qualità attribuita alla persona.⁶⁸ Nel corpus della tesi sarà quindi necessario chiedersi non soltanto quali tratti ricorrano, ma quali caratteristiche del personaggio vengano fatte apparire come naturalmente espresse da quei tratti.

Gal e Irvine mostrano che il lavoro ideologico può trasformare qualità contingenti in qualità percepite come necessarie, rendendo alcuni elementi particolarmente salienti.⁶⁹ Il concetto di *erasure* descrive il processo attraverso cui fenomeni, forme linguistiche, attività o tipi di persone incompatibili con lo schema costruito vengono resi invisibili o irrilevanti.⁷⁰ Per la presente ricerca, l'*erasure* è particolarmente utile quando la classificazione sonora riduce la pluralità di lingue, biografie e appartenenze est-asiatiche a un repertorio più ampio e indifferenziato.⁷¹ La funzione dei due concetti è quindi complementare. La *rhematization* aiuta a capire come un tratto venga caricato di significato e trasformato in indizio di un tipo di persona; l'*erasure* permette di osservare che cosa deve essere reso irrilevante affinché quel tipo possa apparire coerente.⁷² Questa seconda operazione è particolarmente importante per una

⁶⁵ Susan GAL e Judith T. IRVINE, *Signs of Difference: Language and Ideology in Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 1.

⁶⁶ GAL e IRVINE, *Signs of Difference...*, cit., pp. 1-2.

⁶⁷ Ivi, p. 19.

⁶⁸ Ivi, pp. 19-20.

⁶⁹ Ivi, p. 20.

⁷⁰ Ivi, pp. 20-21.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, pp. 19-21.

ricerca sull'asiaticità, perché la costruzione di una voce genericamente "asiatica" può dipendere proprio dalla cancellazione delle differenze fra lingue, nazionalità e storie linguistiche differenti.

Il *crossing* elaborato da Ben Rampton consente di introdurre il problema della posizione di chi produce la performance.⁷³ Rampton usa il termine per descrivere l'impiego di lingue o varietà associate a gruppi dei quali il parlante non viene generalmente riconosciuto come membro, evidenziando il movimento attraverso confini sociali o etnici e i conseguenti problemi di legittimità. Nella prefazione alla seconda edizione precisa inoltre che il *crossing* non deve essere inteso come pratica necessariamente conviviale né assimilato automaticamente al *translanguaging*.⁷⁴ Nel suo corpus, l'uso stilizzato di *Creole* o *Asian English* poteva ricevere valutazioni differenti a seconda del momento, degli interlocutori e della posizione del parlante, tanto che gli adolescenti sviluppavano una competenza pratica su dove, con chi e in quali circostanze determinate risorse potessero essere utilizzate.⁷⁵

Rampton introduce quindi una variabile che la sola nozione di stilizzazione non rende pienamente visibile: la relazione fra la voce performata e la posizione sociale di chi la produce.⁷⁶ Due performance possono impiegare tratti formalmente simili, ma non avere lo stesso significato se una viene prodotta da un soggetto riconosciuto come appartenente al gruppo evocato e l'altra da qualcuno che ne è esterno. Il *crossing* non serve per stabilire automaticamente che la seconda performance sia illegittima o offensiva; permette piuttosto di rendere analiticamente visibili i confini di appartenenza, le aspettative di autenticità e le possibili controversie sulla legittimità dell'uso.

Per questa tesi, il *crossing* serve quindi a formulare domande sulla posizione del performer, sul contesto e sulla funzione della voce messa in scena. Nel corpus della presente ricerca, il concetto di *crossing* sarà pertinente soprattutto quando un performer mobilita risorse linguistiche associate a un gruppo del quale non viene generalmente riconosciuto come membro. Negli altri casi, nozioni come stilizzazione o stereotipizzazione possono risultare più precise. La questione riguarda quali tratti vengano selezionati, quale figura costruiscano, quali rapporti di potere renda pertinenti la scena e se la performance produca identificazione, comicità, denigrazione, prestigio o altre forme di valutazione.⁷⁷

⁷³ Ben RAMPTON, *Crossing: Language and Ethnicity Among Adolescents*, 3^a ed., London-New York, Routledge, 2018 (I ed. 1995), pp. 270-271.

⁷⁴ RAMPTON, *Crossing: Language and Ethnicity...*, cit., p. xx.

⁷⁵ Ivi, pp. xx-xxi.

⁷⁶ Ivi, pp. xx-xxi, 270-271.

⁷⁷ Cfr. RAMPTON, *Crossing...*, cit., pp. xx-xxi, 270-271.

Il *Mock Spanish* analizzato da Jane Hill aggiunge a questo quadro il problema dell'asimmetria sociale.⁷⁸ Nello "spazio pubblico bianco" descritto dall'autrice, forme di mescolanza linguistica usate da parlanti bianchi possono contribuire alla costruzione di una persona colloquiale socialmente valorizzata, mentre le pratiche linguistiche delle popolazioni razzializzate vengono sottoposte a un controllo molto più intenso. Hill mostra inoltre che il *Mock Spanish* può indicizzare direttamente qualità positive del parlante bianco e, attraverso un'indessicalità indiretta, riprodurre stereotipi razzializzanti negativi su *Chicanos* e *Latinos*.⁷⁹ La rilevanza di questo meccanismo per la presente ricerca non consiste nel postulare un'equivalenza fra *Mock Spanish* e rappresentazioni dell'asiaticità. Hill mostra piuttosto che il valore sociale di una performance non dipende soltanto dai tratti impiegati, ma anche dall'asimmetria fra chi può appropriarsene come risorsa espressiva e chi viene invece classificato attraverso quegli stessi tratti.⁸⁰ Una voce marcata può, per esempio, contribuire a costruire chi la imita come spiritoso, competente o capace di attraversare codici differenti e, contemporaneamente, rafforzare una rappresentazione semplificata del gruppo evocato. Il concetto permette quindi di evitare una lettura della performance fondata soltanto sull'intenzione del performer: occorre osservare anche quali posizioni sociali la pratica rende disponibili.

2.2.3. Mock Asian e "voce gialla"

È il lavoro di Chun sul *Mock Asian* a permettere di affrontare più direttamente questa dinamica in relazione all'asiaticità razzializzata. Il *Mock Asian* costituisce un caso particolarmente esplicito di razzializzazione linguistica dell'asiaticità.⁸¹ Chun usa questa espressione per descrivere un repertorio performativo che indicizza un'identità asiatica stereotipata, precisando che non esiste una varietà linguistica reale chiamata "Asian" alla quale tale performance possa semplicemente corrispondere. Il *Mock Asian* mette piuttosto in relazione caratteristiche linguistiche con categorie di razza, nazionalità e appartenenza, contribuendo a riprodurre collegamenti ideologici fra questi domini.

Il repertorio descritto da Chun comprende risorse fonologiche, prosodiche, lessicali e sintattiche, fra cui neutralizzazioni fonologiche, sillabe nonsense come *ching-chong*, contorni intonativi marcati, allungamenti e costruzioni stereotipate.⁸² L'autrice sottolinea che il loro

⁷⁸ Jane H. HILL, "Language, Race, and White Public Space", *American Anthropologist*, 100, 3, 1998, pp. 680-684.

⁷⁹ HILL, "Language, Race...", cit., pp. 683-684.

⁸⁰ Cfr. HILL, "Language, Race, and White Public Space"..., cit., pp. 680, 683-684.

⁸¹ Elaine W. CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery: Margaret Cho's Revoicings of Mock Asian", *Pragmatics*, 14, 2-3, 2004, pp. 263-264.

⁸² Ivi, pp. 268-270.

funzionamento può essere apertamente derisorio e che tali elementi vengono interpretati come prototipici del *Mock Asian* più che come riproduzioni realistiche di una specifica pratica linguistica asiatica.⁸³ Accanto alla voce compaiono inoltre risorse semiotiche non strettamente linguistiche, come inchini, espressioni facciali, gesti riferiti alle arti marziali e altri segnali capaci di partecipare alla costruzione della figura asiatica.

Chun mostra che alcuni tratti possono essere impiegati per rappresentare personaggi identificati come cinesi, giapponesi o coreani e, in altri casi, un'asiaticità priva di specificazione nazionale.⁸⁴ La studiosa osserva inoltre che performer meno attenti alle differenze fra accenti asiatici possono fondere gli stessi tratti nella rappresentazione di soggetti di provenienze differenti.⁸⁵ È precisamente questa possibilità di fusione a interessare la tesi. Se una risorsa inizialmente associata, per esempio, al cinese può essere mobilitata per rendere riconoscibile un personaggio giapponese senza che la diversa provenienza acquisti rilievo, il problema non riguarda più soltanto la stereotipizzazione di una nazionalità specifica. Diventa necessario descrivere un processo nel quale le differenze interne all'Asia vengono rese secondarie rispetto alla produzione di una categoria più ampia e apparentemente omogenea.

È a partire da questo problema che propongo di utilizzare l'espressione "voce gialla" come categoria critica. Con essa indico una forma di pan-asiatizzazione sonora e multimodale nella quale risorse associate a provenienze asiatiche differenti vengono rese intercambiabili e ricondotte a un repertorio genericamente "asiatico".⁸⁶ La categoria descrive quindi un'operazione di classificazione e riduzione: la specificità linguistica o nazionale può diventare secondaria rispetto alla capacità di un insieme di tratti vocali, linguistici, musicali o visivi di far significare una più ampia asiaticità.

La "voce gialla" non coincide perciò con ogni rappresentazione stereotipata di una voce asiatica. Una performance può costruire una figura in modo specificamente cinese, giapponese o coreano e restare al tempo stesso fortemente stereotipica; in quel caso il problema riguarda la stilizzazione o la stereotipizzazione nazionale, non necessariamente la pan-asiatizzazione descritta da questa categoria. La "voce gialla" diventa invece pertinente quando risorse provenienti da repertori differenti possono sostituirsi nella funzione rappresentativa e venire

⁸³ Ivi, p. 269.

⁸⁴ Ivi, pp. 269-270.

⁸⁵ Ivi, p. 270.

⁸⁶ Cfr. CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery..."..., cit., pp. 269-270; GAL e IRVINE, *Signs of Difference...*, cit., pp. 20-21.

ricondotte a una categoria sovraordinata, anche se la loro provenienza nazionale rimane esplicitamente riconosciuta.

La nozione dialoga quindi con l'*erasure* di Gal e Irvine, perché la costruzione di una categoria più ampia può rendere irrilevanti differenze linguistiche, biografiche e nazionali che disturberebbero l'immagine unitaria prodotta dal repertorio.⁸⁷ Il contributo specifico della "voce gialla" consiste nel portare questa dinamica sul terreno sonoro e audiovisivo dell'asiaticità, osservando in particolare l'intercambiabilità fra risorse mediali attribuite a differenti contesti asiatici.

La "voce gialla" è qui proposta come declinazione sonora e multimodale della giallezza: riguarda le pratiche attraverso cui una vocalità, insieme a gesto, corpo e musica, viene resa capace di evocare un'asiaticità razzializzata nel contesto italiano. Il rapporto con la giallezza mantiene visibile la dimensione relazionale del processo, definito rispetto a posizioni egemoni che possono presentarsi come bianche, occidentali o italiane. La categoria non denomina quindi una proprietà acustica comune ai parlanti asiatici.⁸⁸

Questa distinzione sarà centrale nell'analisi del corpus italiano, dato che un interprete di origine giapponese può essere mobilitato in modo da rendere pertinente la propria provenienza e contribuire alla costruzione di una giapponesità specifica; in altri ruoli, quella stessa provenienza può perdere rilevanza e la sua presenza essere incorporata in una più generica figura asiatica. Analogamente, una performance presentata come "giapponese" può mobilitare risorse che in altri contesti vengono associate alla "cinesità" o a un "Oriente" genericamente immaginato: la mancata specificazione diventa allora essa stessa un dato analitico. La categoria di "voce gialla" verrà utilizzata per verificare quando emerga una pan-asiaticità indifferenziata e quando la produzione renda invece pertinente una specificazione della giapponesità. La relazione fra queste due modalità non verrà trattata come una successione lineare: repertori pan-asiatici e forme più specificamente giapponesi possono coesistere, sovrapporsi e assumere funzioni diverse nello stesso sistema mediale.

2.2.4. Le liquide fra apprendimento linguistico e stereotipo

La formula /r/ → /l/ indica qui una convenzione caricaturale da distinguere dai fenomeni di apprendimento linguistico. Il repertorio italiano ricordato da Giovannini e l'esempio formulato da Taiyo Yamanouchi mostrano che la sostituzione può essere resa esplicita e verbalizzabile:

⁸⁷ GAL e IRVINE, *Signs of Difference*..., cit., pp. 20-21.

⁸⁸ Toshio MIYAKE, "'Cin ciun cian' (ching chong): Yellowness and Neo-Orientalism in Italy at the Time of COVID-19", *Philosophy & Social Criticism*, 47, 4, 2021, pp. 488, 496-498.

nell'intervista, Taiyo evoca una gag sul fraintendimento fra "rana" e "lana" attribuendola alla caricatura di un giapponese. L'esempio è una ricostruzione dell'intervistato, non la documentazione di una specifica trasmissione di Zelig. Esso permette comunque di osservare come il tratto venga proposto come formula ripetibile e come il suo valore possa essere discusso da un interlocutore.⁸⁹

Sul piano linguistico, la corrispondenza fra sistemi fonologici non equivale a una sostituzione invariabile di una lettera con un'altra. Aoyama e colleghi descrivono l'assimilazione percettiva di /l/ e /r/ inglesi alla categoria giapponese /r/, la cui realizzazione come battito alveolare differisce dalle approssimanti inglesi. Nel loro studio longitudinale, inoltre, le prestazioni mutano e non migliorano allo stesso modo per i due segmenti. Questi risultati documentano processi di percezione e apprendimento; non autorizzano a postulare un'incapacità innata né a trasferire automaticamente all'italiano dati relativi all'inglese.⁹⁰

Anche uno studio in lingua giapponese, dedicato ad apprendenti di inglese residenti in Giappone, collega l'indagine sulla percezione delle liquide alle differenze nelle esperienze linguistiche dei partecipanti. Il suo interesse per questa tesi consiste nel mantenere la biografia e le condizioni di apprendimento all'interno della spiegazione. L'etichetta nazionale, da sola, non descrive una prestazione individuale. Analogamente, lo studio di Vigliano, Pellegrino e Pettorino sull'italiano richiama la salienza delle deviazioni segmentali, ma non fornisce, nel passaggio relativo a quel risultato, un elenco che consenta di identificarle tutte con la sostituzione /r/ → /l/.⁹¹

Il problema della pan-asiatizzazione emerge quando una convenzione di questo tipo viene trattata come attributo intercambiabile di soggetti appartenenti a lingue e biografie diverse. Non basta rilevare una sostituzione per concludere che vi sia "voce gialla": occorre osservare quale appartenenza venga evocata e se la specificità linguistica sia mantenuta o resa irrilevante. Attraverso l'entextualization il tratto può diventare una risorsa separabile e riutilizzabile; attraverso l'erasure possono essere escluse dalla rappresentazione le differenze che ne

⁸⁹ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 20 luglio 2026, appendice C, risposta 7.

⁹⁰ Katsura AOYAMA, James Emil FLEGE, Susan G. GUION, Reiko AKAHANE-YAMADA e Tsuneo YAMADA, "Perceived Phonetic Dissimilarity and L2 Speech Learning: The Case of Japanese /r/ and English /l/ and /r/", *Journal of Phonetics*, 32, 2, 2004, pp. 233-235.

⁹¹ ASAKUMA Haruka 朝熊悠, "Eigo o gakushū suru Nihongo bogowasha ni yoru Eigo no /r/・/l/ no chikaku: gogakuteki haikai ya mochibēshon to no sōgo kankei" 英語を学習する日本語母語話者による英語の/r/・/l/の知覚—語学的背景やモチベーションとの相互関係— (La percezione di /r/ e /l/ inglesi da parte di parlanti nativi giapponesi che studiano inglese: relazioni con il retroterra linguistico e la motivazione), *Gaikokugo kyōiku media gakkai Kantō shibu kenkyū kiyō* 外国語教育メディア学会関東支部研究紀要, 2, 2018, pp. 1-3, https://doi.org/10.24781/letkj.2.0_1; VIGLIANO, PELLEGRINO e PETTORINO, "L'apprendimento della prosodia...", cit., p. 110.

contraddicono la generalizzazione. La pertinenza dei due processi deve essere verificata nella singola configurazione.⁹²

Per il confronto con Yamanouchi, la domanda riguarda dunque la presenza, l'assenza e soprattutto l'attribuzione di questi tratti nelle diverse performance. Un registro autorevole non dimostra da solo che una convenzione fonetica sia evitata, così come l'accento dell'interprete non coincide automaticamente con la caricatura. Il confronto dovrà distinguere ciò che è udibile, ciò che un commentatore sostiene di riconoscere e ciò che un'imitazione seleziona come istruzione riproducibile. Anche la resa grafica di una pronuncia, quando presente, sarà considerata un'ulteriore operazione di selezione, non una trascrizione fonetica neutra.

2.3. Suono, voce e percezione del corpo razzializzato nell'orientalismo multimodale

Nel paragrafo precedente è stata proposta la categoria critica di "voce gialla" per descrivere una forma di pan-asiatizzazione nella quale risorse associate a provenienze asiatiche differenti possono essere rese intercambiabili all'interno di un repertorio genericamente "asiatico". Il passaggio alla dimensione audiovisiva permette ora di osservare come tale classificazione possa coinvolgere, oltre alla voce, il corpo, il gesto, la musica, gli oggetti e l'organizzazione complessiva della scena.

Nei media audiovisivi, suono e immagine partecipano a una modalità percettiva congiunta nella quale ciascuno modifica il modo in cui viene percepito l'altro.⁹³ Chion descrive questo rapporto attraverso l'audio-visione e sottolinea che il significato prodotto dall'incontro fra suono e immagine non coincide con la semplice somma di due canali indipendenti. La voce va quindi analizzata all'interno della configurazione nella quale viene collocata, perché il valore assunto da una pronuncia, da un ritmo o da un accento può dipendere anche dagli elementi visivi, musicali e narrativi che lo accompagnano.⁹⁴

La domanda di questa sezione non riguarda più soltanto quali caratteristiche vocali vengano associate all'asiaticità o alla giapponesità, ma come differenti risorse semiotiche vengano organizzate insieme per rendere disponibile una determinata classificazione. Questa impostazione mantiene distinti i singoli elementi della performance senza presupporre che uno di essi contenga autonomamente l'identità attribuita al personaggio.

⁹² Cfr. BAUMAN e BRIGGS, "Poetics and Performance...", cit.; GAL e IRVINE, *Signs of Difference...*, cit.; CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery...", cit., pp. 268-270.

⁹³ CHION, *Audio-Vision...*, cit., pp. xxi-xxii.

⁹⁴ Ibidem.

La genealogia ricostruita nel capitolo precedente ha già mostrato che la classificazione dell'alterità est-asiatica si è sedimentata attraverso repertori corporei, narrativi e linguistici. Per il problema affrontato qui è sufficiente osservare che questi repertori possono mettere in relazione segni appartenenti a modalità differenti, senza che la classificazione dipenda esclusivamente dalla voce o dall'immagine.⁹⁵

Anche il *Mock Asian* discusso in precedenza comprende, accanto alle risorse fonologiche, prosodiche, lessicali e sintattiche, elementi semiotici non strettamente linguistici, fra cui inchini, espressioni facciali e gesti associati alle arti marziali.⁹⁶ La costruzione performativa dell'asiaticità può quindi coinvolgere contemporaneamente vocalità, corpo e gesto.

Propongo di utilizzare qui l'espressione "corpo-sonoro" come categoria operativa della tesi, per indicare un personaggio la cui leggibilità sociale viene costruita congiuntamente attraverso il corpo visibile e la performance sonora. La categoria non attribuisce alla voce una capacità naturale di rivelare razza, nazionalità o cultura, ma permette di osservare come caratteristiche vocali e corporee vengano organizzate insieme all'interno del testo audiovisivo. Accento, ritmo, pause, intonazione, registro, volume, morfosintassi e silenzi verranno quindi descritti come dimensioni della performance prima di stabilire quale valore sociale, razziale, nazionale o culturale assumano nei singoli casi.

I processi di selezione, naturalizzazione ed *erasure* discussi nel paragrafo precedente permettono di comprendere come segni appartenenti a modalità differenti possano convergere nella costruzione di un tipo riconoscibile.⁹⁷ Nel testo audiovisivo, tuttavia, è necessario osservare anche il modo specifico in cui tali modalità interagiscono. È su questo piano che il concetto di *multimodal orientalism* elaborato da Jennifer Sano-Franchini diventa particolarmente utile.

Sano-Franchini sviluppa il concetto nel campo della retorica Asian/American e della composizione digitale, con particolare attenzione a rappresentazioni circolanti su YouTube.⁹⁸ Il suo quadro non viene quindi assunto come descrizione immediata del sistema mediale italiano, ma come strumento per analizzare la relazione fra suono e altre modalità della rappresentazione. L'autrice definisce il *multimodal orientalism* come il processo attraverso cui

⁹⁵ Cfr. CHION, *Audio-Vision...*, cit., pp. xxi-xxii; CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery..."..., cit., pp. 268-270.

⁹⁶ CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery...", cit., pp. 268-270.

⁹⁷ Cfr. GAL e IRVINE, *Signs of Difference...*, cit., pp. 19-21.

⁹⁸ Jennifer SANO-FRANCHINI, "Sounding Asian/America: Asian/American Sonic Rhetorics, Multimodal Orientalism, and Digital Composition", *Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture*, 27, 2018, s.p., <https://www.enculturation.net/sounding-Asian-America>, consultato il 22 settembre 2026.

musica, colonne sonore, effetti, voce e accento interagiscono con elementi visivi, testuali e contestuali nella reinscrizione di tropi orientalisti dell'Altro come straniero, esotico e minaccioso.

Un punto particolarmente importante della proposta è che singole modalità o singoli suoni possono non essere razzializzanti isolatamente, mentre la loro collocazione accanto ad altri segni può concorrere a produrre un *othering* affettivo e a rafforzare disposizioni xenofobe.⁹⁹ Richiamando Ceraso, Sano-Franchini assume l'ascolto come una pratica multisensoriale e sostiene che il suono vada analizzato nella relazione con le altre modalità della comunicazione. All'interno di questo quadro distingue due strategie sonore: l'*aural stereotyping*, che consiste nella reinscrizione sonora di tropi essenzializzati e razzializzati già disponibili, come il gong o l'*Asian riff*, utilizzati per significare un "Oriente" costruito attraverso una selezione limitata e reinterpretata di risorse sonore asiatiche. Questi suoni vengono spesso affiancati ad altre rappresentazioni semplificate dell'asiaticità e possono intensificarne la significazione.

L'*aural othering* riguarda invece l'uso del suono per produrre una percezione del soggetto razzializzato come strano, straniero, insolito o quasi ultraterreno.¹⁰⁰ La categoria permette quindi di analizzare anche configurazioni nelle quali non compare necessariamente un marcatore immediatamente riconoscibile come "asiatico", ma il suono contribuisce alla costruzione dell'alterità attraverso la relazione con immagini, testi e contesti. Sano-Franchini precisa che *aural stereotyping* e *aural othering* non costituiscono una tassonomia esaustiva, ma due strategie esemplificative attraverso cui osservare il funzionamento dell'orientalismo multimodale. La differenza fra le due strategie riguarda soprattutto il modo in cui il suono acquista il proprio valore orientalizzante. Nell'*aural stereotyping* il marcatore è già convenzionalmente riconoscibile: il gong o l'*Asian riff* possono funzionare come scorciatoie sonore che rinviano a un repertorio stereotipico dell'Asia.¹⁰¹ Nell'*aural othering*, invece, il suono non deve essere già identificabile come "asiatico": può assumere una funzione orientalizzante perché, in combinazione con immagini, voce e narrazione, contribuisce a rendere il soggetto strano, straniero o quasi ultraterreno. Nel primo caso l'analisi chiederà quindi quale stereotipo sonoro venga riattivato; nel secondo, come il suono partecipi alla produzione dell'alterità nella configurazione audiovisiva. Le due strategie possono naturalmente sovrapporsi.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Cfr. SANO-FRANCHINI, "Sounding Asian/America...", cit., s.p.

Per la presente ricerca, questa distinzione consente di separare analiticamente l'impiego di uno stereotipo sonoro già codificato dalle configurazioni in cui il valore orientalizzante del suono emerge soprattutto dalla relazione con altri segni. Nei casi italiani sarà quindi necessario verificare se un elemento venga utilizzato come indice esplicito di asiaticità o giapponesità, oppure se acquisisca quel valore soltanto attraverso la relazione con il corpo, l'immagine, il testo e la situazione narrativa. Un prodotto può quindi combinare risorse sonore già fortemente codificate con altri elementi il cui valore dipende maggiormente dalla configurazione audiovisiva nella quale vengono inseriti.

Il "contratto audiovisivo" di Chion consente di considerare come suono e immagine vengano accettati percettivamente come componenti di un'unità. Per l'analisi, ciò richiede di verificare quale relazione venga costruita fra una risorsa sonora e la sorgente o il corpo al quale è attribuita, riprendendo il problema del valore aggiunto definito nell'apertura del capitolo.¹⁰²

Questo criterio vale anche per elementi culturalmente connotati. La presenza di una lingua giapponese, di uno strumento, di un abito, di un gesto o di un oggetto associabile al Giappone non costituisce di per sé uno stereotipo: l'analisi riguarda il modo in cui tali risorse vengono selezionate, combinate e rese sufficienti a sostenere una determinata funzione rappresentativa.¹⁰³ La stessa risorsa può contribuire a una contestualizzazione culturalmente specifica oppure essere estratta dalla propria provenienza e inserita in un repertorio pan-asiatico; distinguere fra queste possibilità sarà uno degli obiettivi dell'analisi dei casi.

2.3.1. "Cin ciun cian" e la giallezza nel contesto italiano

Il "cin ciun cian" analizzato da Miyake offre un caso italiano nel quale le dimensioni sonora, corporea e razziale possono essere osservate insieme. L'espressione viene descritta come un marcatore linguistico e performativo, spesso gridato, rivolto a lingue, persone o culture cinesi, est-asiatiche e sud-est asiatiche. Il riferimento iniziale a suoni percepiti come cinesi può quindi eccedere una nazionalità specifica. Miyake lo colloca fra le microaggressioni diffuse ma poco riconosciute nel discorso pubblico, evidenziando lo scarto fra l'intenzione giocosa rivendicata da chi lo usa e l'esperienza di chi lo riceve.¹⁰⁴

Il confronto con l'inglese "ching chong" permette di discutere la localizzazione di una pratica imitativa, ma non dimostra una discendenza lineare della formula italiana. Miyake dichiara

¹⁰² CHION, *Audio-Vision...*, cit., pp. 5-6, 10.

¹⁰³ Cfr. SANO-FRANCHINI, "Sounding Asian/America...", cit., s.p.

¹⁰⁴ Toshio MIYAKE, "'Cin Ciun Cian' (Ching Chong): Yellowness and Neo-Orientalism in Italy at the Time of COVID-19", *Philosophy & Social Criticism*, 47, 4, 2021, pp. 496-497.

infatti incerta la sua origine in Italia. La grafia "ci" e la ricorrenza di finali nasali vengono ricondotte alla selezione, da parte di un parlante italiano, di caratteristiche percepite come cinesi. L'oggetto riprodotto è dunque già filtrato da categorie linguistiche e percettive: non una lingua nella sua articolazione, ma pochi elementi resi sufficienti a evocarla.¹⁰⁵

La ripetibilità della sequenza ne favorisce l'impiego anche senza contenuto proposizionale identificabile. L'asiaticità viene evocata attraverso la possibilità stessa di far apparire il parlato altrui come incomprensibile. Letto attraverso la rhematization, il passaggio riguarda la conversione di una qualità attribuita al suono in una qualità della persona o della cultura: la non comprensione viene presentata come estraneità intrinseca dell'Altro. L'erasure rende invece analizzabile la perdita di pertinenza delle differenze fra lingue e appartenenze, quando la stessa formula è applicata a soggetti differenti.¹⁰⁶

La dimensione sonora si combina inoltre con quella corporea. Miyake sottolinea che "cin ciun cian" o "ching chong" vengono spesso associati al gesto pantomimico degli occhi a fessura e che i due elementi concorrono a imitare acusticamente e fisicamente l'Altro "giallo".¹⁰⁷ La classificazione può quindi operare attraverso la convergenza di un segno vocale e di un segno corporeo, mentre il referente evocato può eccedere una singola appartenenza nazionale e ricondurre soggetti differenti a una più ampia *yellowness*.¹⁰⁸

L'accoppiamento fra voce e gesto permette di rendere operativa la categoria di "corpo-sonoro": la sequenza imitativa e il gesto degli occhi a fessura si qualificano reciprocamente come segni della stessa figura. Per distinguere i tre livelli dell'analisi, la ripetizione di pochi tratti descrive la stereotipizzazione; il loro collegamento naturalizzato a un corpo asiatico rende pertinente la razzializzazione; la comicità dichiarata o l'offesa denunciata riguardano la valutazione sociale. Questi piani possono convergere, ma lo scarto fra intenzione e ricezione impedisce di dedurre il valore della performance dalla sola dichiarazione di chi la produce.¹⁰⁹

Il contesto della pandemia consente a Miyake di mostrare come la giallezza possa essere riattivata attraverso la sovrapposizione di tratti somatici, abitudini culturali e timori di contagio. Nel suo studio, la razzializzazione della malattia e la patologizzazione dei soggetti percepiti come asiatici rendono nuovamente disponibili repertori di estraneità e minaccia. "Cin ciun cian"

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 496-497.

¹⁰⁷ MIYAKE, "'Cin Ciun Cian'...", cit., p. 497.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 487-488, 496-497.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 496-498.

non nasce con la pandemia: il caso permette piuttosto di interrogare il riuso di risorse già circolanti entro una nuova configurazione di stigma.¹¹⁰

Questa configurazione precisa il rapporto fra giallezza e "voce gialla". La prima riguarda il posizionamento razzializzato e relazionale di soggetti diversi; la seconda circoscrive il lavoro svolto dalle risorse sonore e dalla loro combinazione multimodale. Una formula può essere riconoscibile come riferita al cinese e, nello stesso tempo, venire impiegata per classificare persone di altra provenienza. La pan-asiatizzazione può quindi emergere dall'uso e dalla trasferibilità del segno, anche quando la sua associazione nazionale iniziale rimane riconoscibile. Questo criterio guiderà il confronto con i materiali italiani del capitolo successivo.¹¹¹

Questo esempio chiarisce anche il rapporto con la categoria di "voce gialla". La pan-asiatizzazione non richiede che tutti i segni provengano dalla stessa lingua, cultura o nazione: diventa analiticamente rilevante proprio quando la specificità di tali provenienze perde importanza rispetto alla loro capacità di produrre una generica riconoscibilità asiatica. Ciò non rende automaticamente stereotipico ogni elemento culturalmente connotato. L'analisi deve stabilire quale funzione assuma il segno nella configurazione complessiva e se venga utilizzato per ridurre appartenenze differenti a un tipo sufficientemente uniforme e ripetibile.

La sezione successiva considera alcuni codici sonoro-visivi hollywoodiani utili al confronto con il corpus italiano. La selezione privilegia il rapporto fra performance, valutazione sociale e specificazione nazionale, secondo la funzione comparativa dichiarata nell'introduzione.

2.4. Hollywood come laboratorio di codici sonoro-visivi

Hollywood costituisce, in questa ricerca, uno degli archivi mediali entro cui repertori sonoro-visivi dell'asiaticità sono stati organizzati e fatti circolare. Il confronto con il cinema statunitense servirà a individuare configurazioni che potranno successivamente essere messe in relazione con le specifiche forme di localizzazione presenti nel contesto italiano. Christina Klein ricorda che i testi culturali acquistano significato all'interno di formazioni più ampie e che produzione, circolazione e ricezione vanno considerate insieme alle condizioni sociali e materiali nelle quali le rappresentazioni vengono elaborate.¹¹²

¹¹⁰ Ivi, pp. 487-490, 496-498.

¹¹¹ Ivi, pp. 488, 496-498.

¹¹² Gina MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 5-8; Christina KLEIN, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003, pp. 6-8.

Il contributo di Karla Rae Fuller permette di osservare con particolare precisione la dimensione performativa di questa costruzione. La studiosa analizza numerosi casi nei quali personaggi codificati come "orientali" vengono interpretati da attori non asiatici, rendendo visibile il carattere costruito dell'identità rappresentata.¹¹³ La nozione di *Oriental guise* serve a descrivere le convenzioni attraverso cui un interprete assume cinematograficamente un'appartenenza asiatica diversa dalla propria.¹¹⁴ Fuller mostra che questa costruzione può coinvolgere trucco, costume e gestualità, ma anche movimenti stilizzati, forme di inglese *pidgin*, una voce acuta e abiti tradizionali.¹¹⁵

La scelta di Fuller di concentrare la propria ricerca sul cinema sonoro è particolarmente utile proprio perché consente di seguire parola e dialogo insieme ai segnali visivi della performance.¹¹⁶ L'introduzione della voce sincronizzata rende così possibile osservare con maggiore precisione come la codificazione dell'asiaticità coinvolga anche ciò che il personaggio dice e il modo in cui lo dice.

Il passaggio al cinema sonoro rende più esplicita anche un'altra asimmetria della performance razzializzata.¹¹⁷ Fuller ricorda che la carriera statunitense di Sessue Hayakawa come star viene comunemente considerata interrotta dall'avvento del sonoro e che il suo ritorno con *Daughter of the Dragon* (1931) fu accompagnato da valutazioni negative sulla presenza degli interpreti asiatici nel cinema parlato.¹¹⁸ Una recensione di *Variety* citata dalla studiosa sosteneva infatti che gli attori asiatici avrebbero incontrato difficoltà nei *talkies* e arrivava a giudicare gli interpreti bianchi che impersonavano i personaggi "orientali" più convincenti dei due principali interpreti asiatici del film.¹¹⁹

Fuller sottolinea però un'asimmetria interna alla stessa valutazione: il dialogo di Hayakawa è fortemente accentato, mentre quello della sinoamericana Anna May Wong non lo è, e la recensione non problematizza affatto la parlata di Warner Oland, attore bianco che interpreta Fu Manchu.¹²⁰ Il caso non consente di attribuire all'accento, da solo, l'andamento della carriera di Hayakawa, ma permette invece di osservare come, con il sonoro, la voce possa entrare fra gli elementi attraverso cui la performance di un interprete asiatico viene valutata, mentre una

¹¹³ Karla Rae FULLER, *Hollywood Goes Oriental: CaucAsian Performance in American Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 1-3.

¹¹⁴ FULLER, *Hollywood Goes Oriental...*, cit., pp. 2-3.

¹¹⁵ Ivi, pp. 13-14.

¹¹⁶ Ivi, p. 19.

¹¹⁷ Ivi, pp. 23-24.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ivi, p. 24.

¹²⁰ Ibidem.

performance "orientale" costruita sul corpo di un attore bianco può essere sottoposta a criteri differenti.¹²¹

Marchetti colloca queste rappresentazioni in un immaginario hollywoodiano dell'Asia nel quale personaggi, ambienti e relazioni interrazziali funzionano come strumenti per organizzare questioni di razza, genere, sessualità e potere proprie della cultura statunitense.¹²² L'Asia assume così la forma di un'immagine mitica che può razionalizzare l'autorità euroamericana sull'Altro asiatico, trasformando contraddizioni sociali in configurazioni narrative apparentemente coerenti e naturali.¹²³

Il caso di Fu Manchu permette di osservare in modo particolarmente chiaro il passaggio dalla minaccia razziale alla sua codificazione audiovisiva.¹²⁴ Marchetti ricorda che Fu Manchu è una delle creazioni mediali attraverso cui il "Pericolo Giallo" si è sedimentato nell'immaginario popolare euroamericano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, insieme alla stampa anti-asiatica e alle fantasie sull'espansione militare giapponese.¹²⁵ Fuller, però, consente di spostare l'attenzione dal tema narrativo della minaccia alla sua costruzione scenica e corporea, mostrando come il personaggio diventi un effetto di trucco, luce, costume, gesto, oggetti e suono.¹²⁶

In *The Mask of Fu Manchu* (1932), Boris Karloff interpreta il personaggio mediante una composizione di trucco, illuminazione, costume, gestualità e suono. La sua apparizione nel laboratorio scientifico combina gli abiti cinesi con un riflesso deformante del volto e il rumore dell'elettricità [Fig. 2]. La sequenza permette di osservare il yellowface come costruzione audiovisiva: il corpo dell'attore viene trasformato attraverso segni che lo rendono leggibile entro la figura minacciosa dell'"Orientale".¹²⁷

¹²¹ Ivi, pp. 23-24.

¹²² MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril"* ..., cit., pp. 1-7.

¹²³ Ivi, pp. 6-8.

¹²⁴ Cfr. MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril"* ..., cit., pp. 2-4; FULLER, *Hollywood Goes Oriental* ..., cit., pp. 33-39.

¹²⁵ MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril"* ..., cit., pp. 2-4.

¹²⁶ FULLER, *Hollywood Goes Oriental* ..., cit., pp. 33-39.

¹²⁷ FULLER, *Hollywood Goes Oriental* ..., cit., pp. 33-39; Fabio GIOVANNINI, *Musi gialli: Cinesi, giapponesi, coreani, vietnamiti e cambogiani: i nuovi mostri del nostro immaginario*, Viterbo, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2011, pp. 94, 96, 225-226.



Figura 2. *The Mask of Fu Manchu*, regia di Charles Brabin, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932, 00:08:17.

Fuller legge questa codificazione attraverso il trucco di Karloff, le luci contrastate e la sovrapposizione fra alterità razziale e mostruosità. Occhi, baffi, sopracciglia e unghie vengono selezionati per rendere visibile una figura minacciosa; il rumore elettrico contribuisce alla configurazione del laboratorio come spazio di potere tecnologico. Nella parte finale, il gong richiama ai personaggi statunitensi il mondo del carceriere anche dopo la neutralizzazione della minaccia. Il suo significato dipende dunque dalla memoria narrativa costruita dal film, oltre che dalla sua disponibilità come marcatore orientalizzante.¹²⁸

La stessa cornice performativa comprende figure moralmente differenti. Fuller analizza i detective Charlie Chan, Mr. Moto e Mr. Wong, spesso interpretati da attori bianchi come Warner Oland, Peter Lorre e Boris Karloff, nei quali qualità eroiche convivono con convenzioni dell'Oriental guise. Il confronto permette di osservare che la valutazione positiva del personaggio può mantenere una codificazione marcata dell'asiaticità.¹²⁹

¹²⁸ FULLER, *Hollywood Goes Oriental...*, cit., pp. 33-39; Cfr. *The Mask of Fu Manchu*, 00:08:17.

¹²⁹ FULLER, *Hollywood Goes Oriental...*, cit., pp. 33-39, 71-74, 87-88.



Figura 3. *Castle in the Desert*, regia di Harry Lachman, 1942, 00:40:56.

La codificazione riguarda direttamente anche la parola. Fuller osserva che i tre detective possiedono stili di discorso distintivi e distinguibili e che Charlie Chan presenta modalità linguistiche peculiari accompagnate da un accento marcato.¹³⁰ Questi modi di parlare funzionano come caratteristiche del personaggio, ne segnalano l'appartenenza a una cultura rappresentata come "non occidentale" e li espongono anche alla possibilità della derisione.

Alla caratterizzazione vocale si affiancano formalità, cortesia e deferenza, mentre le emozioni dei detective vengono generalmente mantenute entro modalità contenute e controllate.¹³¹ Fuller osserva che formalità, civiltà e *restraint* assumono un significato particolare proprio perché costituiscono alcune delle condizioni attraverso cui il detective viene costruito positivamente e può, nello stesso tempo, esercitare autorità sui personaggi meno controllati che lo circondano. Sul piano corporeo, la studiosa segnala inoltre un andamento deliberato e non affrettato dei movimenti, insieme alla ricorrenza dell'inchino come gesto culturalmente marcato.¹³²

¹³⁰ Ivi, pp. 83-84.

¹³¹ Ivi, pp. 84-86.

¹³² Ivi, p. 90.

La Seconda guerra mondiale riorganizza le specificazioni nazionali del repertorio hollywoodiano. Fuller mostra che i cinesi alleati vengono distinti dai giapponesi nemici: in *Dragon Seed* (1944), la contrapposizione fra "good Chinese" e antagonisti giapponesi coinvolge anche la performance. Le appartenenze assumono rilievo perché sostengono valori narrativi opposti.¹³³

Sul piano sonoro, Sheppard mostra che durante la guerra la musica venne coinvolta pienamente tanto nella propaganda razziale quanto nel patriottismo militante.¹³⁴ I film hollywoodiani anti-giapponesi mobilitavano un ampio insieme di convenzioni musicali, cinematografiche e drammatiche nella costruzione del nemico.¹³⁵ Fra i marcatori musicali ricorrenti Sheppard individua melodie basate su scale pentatoniche, timbri aggressivi, dinamiche forti, ritmi di marcia e l'impiego del *gong*.¹³⁶ All'interno degli stessi film, la musica poteva invece essere impiegata per rappresentare la coesione degli statunitensi e contrapporla narrativamente al nemico giapponese.

Sheppard documenta anche l'incorporazione di musica giapponese nella propaganda anti-giapponese. La presenza di una sorgente visibile o di una scena presentata come giapponese può rafforzare l'impressione di pertinenza culturale della musica: il montaggio rende il suono parte del mondo rappresentato e orienta il valore assegnato a quella provenienza. Il problema del valore aggiunto riguarda qui la costruzione audiovisiva dell'autenticità, che può sostenere anche una rappresentazione ostile.¹³⁷

Know Your Enemy: Japan (1945) rende particolarmente evidente questo processo: la musica tradizionale giapponese viene inserita in una configurazione propagandistica nella quale contribuisce a significare il nemico come barbarico, indecifrabile e radicalmente straniero.¹³⁸ Sheppard osserva più in generale che la selezione di musica tradizionale, cerimonie religiose e performance folkloriche poteva produrre sullo schermo un Giappone più rigidamente "giapponese" e più estraneo della contemporanea realtà musicale del paese.¹³⁹ In questa configurazione il suono non documenta una presunta essenza nazionale, ma partecipa alla selezione di ciò che viene reso pertinente come segno del Giappone nemico.¹⁴⁰ La

¹³³ Ivi, pp. 125-128, 145-149.

¹³⁴ W. Anthony SHEPPARD, "An Exotic Enemy: Anti-Japanese Musical Propaganda in World War II Hollywood", *Journal of the American Musicological Society*, 54, 2, 2001, p. 304.

¹³⁵ SHEPPARD, "An Exotic Enemy...", cit., p. 321.

¹³⁶ Ivi, pp. 321-322.

¹³⁷ Ivi, p. 336.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ivi, pp. 336-337.

¹⁴⁰ Ibidem.

specificazione nazionale prodotta dal contesto bellico va quindi distinta dalla pan-asiatizzazione discussa nel 2.2: entrambe possono utilizzare repertori di alterità, ma organizzano in modo diverso la relazione fra suono, corpo e appartenenza.

Nel dopoguerra il rapporto fra Stati Uniti e Asia viene riorganizzato entro un diverso quadro geopolitico e culturale.¹⁴¹ Klein mostra che fra il 1945 e il 1961 la produzione culturale statunitense dedicata all'Asia e al Pacifico cresce parallelamente all'espansione politica, militare ed economica degli Stati Uniti nella regione. L'autrice invita a leggere questi prodotti come componenti di formazioni culturali più ampie, mettendone in relazione produzione, circolazione e ricezione con istituzioni, politiche e condizioni sociali.¹⁴²

Klein definisce *Cold War Orientalism* una configurazione capace di operare attraverso una logica di affiliazione oltre che di differenza.¹⁴³ Le narrazioni dell'integrazione fra Stati Uniti e Asia non dissolvono necessariamente le asimmetrie, poiché sentimenti di interdipendenza, simpatia e vicinanza possono accompagnare e sostenere l'estensione del potere statunitense.¹⁴⁴ La maggiore prossimità rappresentata nel dopoguerra va quindi letta come una diversa organizzazione della relazione, non come semplice scomparsa dell'orientalismo.¹⁴⁵

Sheppard individua un cambiamento parallelo sul piano musicale: nel cinema hollywoodiano del dopoguerra la musica giapponese può diventare segno positivo di romanticismo esotico, raffinatezza culturale e pace.¹⁴⁶ L'immagine sonora del Giappone si sposta dal soldato aggressivo e urlante alla figura femminile idealizzata associata a *sake*, canto e piaceri raffinati. In questi film la musica giapponese può svolgere una funzione narrativa di ponte verso la comprensione culturale fra uomini statunitensi e donne giapponesi, pur rimanendo all'interno di una rappresentazione orientalista. Sheppard sottolinea infatti che musica e modalità orientaliste vengono nuovamente mobilitate per contribuire alla riformulazione cinematografica del nuovo alleato.¹⁴⁷

Anche Marchetti colloca *Sayonara* (1957) all'interno di un gruppo di film che, nel dopoguerra, propone una nuova valutazione del Giappone precedentemente rappresentato come nazione nemica, spesso attraverso la cornice del romance interrazziale.¹⁴⁸ Nel film, Katsumi viene

¹⁴¹ KLEIN, *Cold War Orientalism...*, cit., pp. 2-6.

¹⁴² Ivi, pp. 6-8.

¹⁴³ Ivi, pp. 15-16.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 15-17.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ SHEPPARD, "An Exotic Enemy...", cit., p. 350.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 350-351.

¹⁴⁸ MARCHETTI, *Romance and the "Yellow Peril"...*, cit., p. 130.

costruita come quieta, passiva, dipendente e infantile, e la sua subordinazione femminile viene messa in relazione con una rappresentazione paternalistica del Giappone sconfitto.¹⁴⁹ Marchetti osserva inoltre che alcuni stereotipi bellici possono essere ricontestualizzati: caratteristiche precedentemente lette come irrazionalità o infantilismo vengono riformulate come dipendenza, imitazione o fedeltà dell'alleato.¹⁵⁰ Marchetti osserva che i racconti hollywoodiani sulla geisha raggiungono un picco dopo l'occupazione statunitense e che la figura diventa, per un periodo, uno dei principali emblemi della riconciliazione postbellica.¹⁵¹ La stessa figura viene però costruita come fredda o misteriosa in superficie e, al di sotto di questa apparenza, come docile, desiderosa di compiacere, malleabile, infantile e vulnerabile.¹⁵² Il passaggio dalla minaccia alla riconciliazione può quindi modificare il valore attribuito ai segni senza eliminare la loro funzione di semplificazione e organizzazione gerarchica dell'alterità.¹⁵³



Figura 4. *Sayonara*, regia di Joshua Logan, Warner Bros., 1957, 01:08:11.

Il confronto fra minaccia, controllo espressivo e riconciliazione mostra che il valore assegnato ai segni può cambiare senza eliminarne la funzione classificatoria. Le figure più benevole richiamate da Tiana e i detective analizzati da Fuller rendono disponibili domande sulle

¹⁴⁹ Ivi, pp. 134-135.

¹⁵⁰ Ivi, p. 134.

¹⁵¹ Ivi, pp. 178-179.

¹⁵² Ivi, p. 179.

¹⁵³ Ivi, pp. 130, 134-135, 178-179.

rappresentazioni prestigiose: quali caratteristiche vengono selezionate e a quale appartenenza sono ricondotte? Nei capitoli successivi lentezza, pause, registro e contenimento emotivo saranno verificati nelle singole performance, anziché assunti come proprietà di una voce giapponese.¹⁵⁴

Il confronto dei casi italiani verificherà la ricorrenza e la funzione di lentezza relativa, pause, intensità, registro e intonazione, considerando anche le modifiche introdotte dal doppiaggio. L'eventuale prestigio attribuito a questi tratti non sarà assunto come prova di autenticità nazionale.

Per collocare il confronto nel contesto italiano, Miyake propone una storia specifica del "giapponismo" italiano, distinguendo fra fasi premoderne, japonisme aristocratico-borghese fra Otto e Novecento, giapponismo fascista e un neo-japonisme contemporaneo alimentato anche dalla circolazione di anime, manga, videogiochi e culture giovanili. L'autore sottolinea inoltre la posizione ambivalente di Italia e Giappone nella modernità, descrivendoli come contesti non riducibili senza residui alla contrapposizione fra un "Occidente" pienamente egemone e un "Oriente" semplicemente subalterno.¹⁵⁵

Hollywood costituisce quindi, per questa tesi, uno dei luoghi di codificazione e circolazione di repertori sonoro-visivi, non l'origine unica delle forme italiane di asiaticità e giapponesità. Il capitolo successivo verificherà quali risorse vengano effettivamente selezionate, tradotte, doppiate e ricontestualizzate nella produzione italiana e quando esse mantengano una genericità pan-asiatica oppure vengano rese più specificamente pertinenti alla costruzione del Giappone.

2.5. Sintesi operativa per l'analisi dei casi

Gli strumenti discussi vengono impiegati in funzione delle domande poste dai materiali. L'analisi parte dalla descrizione della performance e del contesto, distingue le attribuzioni presenti nelle fonti dalla lettura proposta dalla ricercatrice e verifica infine quali classificazioni siano rese pertinenti. La tabella riassume i principali passaggi senza trasformarli in una griglia da applicare integralmente a ogni caso.

¹⁵⁴ Thi Thanh Nga TIANA, "The Long March: From Wong to Woo: Asians in Hollywood", *Cinéaste*, 21, 4, 1995, p. 39; FULLER, *Hollywood Goes Oriental...*, cit., pp. 83-86.

¹⁵⁵ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo CESTARI, Gianluca COCI, Daniela MORO e Anna SPECCHIO (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 611-614.

Tabella 2.1. Strumenti e indicatori per l'analisi dei casi. Fonte: elaborazione dell'autrice.

Strumento	Domanda analitica	Indicatori nel corpus
Chion e orientalismo multimodale	Come si qualificano reciprocamente suono e immagine?	Sincronizzazione, montaggio, sorgente sonora, corpo, gesto, musica.
Stoever ed Eidsheim	Chi attribuisce un'identità alla voce e da quale posizione?	Denominazioni, giudizi di autenticità, contrasti fra normalità e marcatezza; provenienza del giudizio.
Bauman e Briggs	Quali elementi diventano separabili e riutilizzabili?	Citazioni, imitazioni, formule ripetute e trasferite a nuovi personaggi.
Gal e Irvine	Quali qualità vengono naturalizzate e quali differenze rese irrilevanti?	Legami fra pronuncia e persona; intercambiabilità di appartenenze e risorse.
Coupland, Rampton e Hill	Quale persona viene messa in scena e come conta la posizione del performer?	Stilizzazione, legittimità discussa, asimmetrie di valutazione documentate.
Chun e "voce gialla"	Il repertorio specifica una nazionalità o rende le risorse pan-asiatiche?	Pseudo-lingua, tratti stereotipati, attribuzioni nazionali, riuso fra contesti differenti.
Fuller e "corpo-sonoro"	Come viene costruita la leggibilità del personaggio?	Convergenza o scarto fra volto, trucco, gesto, costume e performance vocale.
Valutazione sociale	Quale valore riceve la configurazione?	Comicità, minaccia, incompetenza, prestigio o autorevolezza, distinguendo testo e commenti.

Le tre dimensioni di razzializzazione sonora, stereotipizzazione vocale e valutazione sociale restano distinte anche quando si combinano. La presenza di un accento non basta a identificare uno stereotipo; una valutazione positiva non esclude una tipizzazione; la nazionalità nominata non impedisce che alcune risorse vengano trattate come intercambiabili. Il confronto dei casi italiani servirà a precisare quali di queste operazioni siano documentabili e a quale livello: performance, produzione, metadiscorso o testimonianza situata.

Capitolo 3 – Voci, accenti e maschere dell'asiaticità nei media italiani

Nei capitoli precedenti è stato ricostruito il modo in cui l'alterità asiatica, con particolare attenzione all'Asia orientale e al Giappone, sia stata progressivamente costruita come oggetto di classificazione, rappresentazione e ascolto. Il passaggio all'analisi dei media italiani richiede ora uno spostamento dal piano teorico a quello dei casi e delle pratiche mediali: non si tratta più soltanto di definire il rapporto fra suono, razza e ascolto, ma di osservare come repertori sonori e audiovisivi circolino, vengano tradotti e rielaborati nel sistema mediale italiano. La domanda che guida il capitolo è quindi la seguente: in che modo l'asiaticità e la giapponesità vengono rese riconoscibili, udibili e ripetibili nel cinema, nella televisione, nella pubblicità, nel doppiaggio e nella comicità italiana?

Il riferimento all'Italia non presuppone l'esistenza di un repertorio esclusivamente nazionale dell'asiaticità, né implica che i media italiani si limitino a riprodurre passivamente modelli elaborati altrove. Molti dei codici che attraversano il corpus hanno una storia transnazionale: figure narrative, modelli attoriali, generi, musiche, accenti e riferimenti della cultura pop circolano fra cinematografie e sistemi mediali differenti. L'interesse riguarda quindi il modo in cui repertori già disponibili vengono tradotti, localizzati, ricombinati e talvolta trasformati nel sistema mediale italiano. Nel caso del Giappone, questa prospettiva è particolarmente importante: Miyake ricostruisce infatti il giapponismo italiano come un processo storico articolato in fasi differenti e definito dalla relazione fra ciò che viene costruito come "giapponese" e ciò che viene costruito come "italiano".¹ Alla luce di questa stratificazione, le rappresentazioni considerate nel presente capitolo non verranno interpretate come semplice derivazione da modelli hollywoodiani, ma come risultato della circolazione e della rielaborazione di repertori provenienti da contesti differenti.

Anche l'uso del termine "asiaticità" richiede una precisazione. Con "asiaticità" si intende qui una categoria mediale e percettiva, vale a dire l'insieme di segni attraverso cui soggetti e riferimenti provenienti da contesti differenti possono essere ricondotti a una generica alterità percepita come "asiatica". La possibilità che riferimenti associati alla Cina, al Giappone, alla Corea o ad altri contesti vengano sovrapposti, resi portabili o trattati come parzialmente intercambiabili non costituisce un presupposto dell'analisi, ma uno dei fenomeni che il capitolo

¹ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo CESTARI, Gianluca COCI, Daniela MORO e Anna SPECCHIO (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 610-613.

intende interrogare.² La categoria non viene quindi utilizzata per cancellare *a priori* le differenze nazionali, ma per osservare quando, come e con quali effetti tali differenze diventino secondarie rispetto a una classificazione più ampia. Una seconda distinzione riguarda il rapporto fra asiaticità generica e giapponesità mediale. Le due categorie non saranno trattate come alternative nette né come differenti gradi di autenticità: un personaggio esplicitamente giapponese può essere costruito attraverso segni specificamente associati al Giappone e, nello stesso tempo, attraverso convenzioni più ampie che circolano fra referenti asiatici differenti. La giapponesità mediale verrà quindi osservata come una configurazione a specificazione nazionale che può sovrapporsi, in misura variabile, a repertori pan-asiatici.

Il corpus non intende offrire una ricognizione esaustiva delle rappresentazioni dell'Asia nei media italiani, ma costituisce una selezione qualitativa di casi scelti perché rendono particolarmente osservabili i processi di costruzione sonora e multimodale dell'asiaticità e della giapponesità. Il nucleo contemporaneo dell'analisi è costituito da prodotti circolati fra il 2016 e il 2026 e comprende cinema e fiction televisiva, programmi di intrattenimento e comicità, pubblicità e doppiaggio. I materiali anteriori a questo arco temporale svolgono tuttavia funzioni differenti. Alcuni vengono utilizzati per ricostruire il contesto locale entro cui la differenza linguistica è stata storicamente impiegata come risorsa di caratterizzazione, tipizzazione e comicità e nel quale il doppiaggio ha reso possibile la ricostruzione delle voci straniere. I casi più antichi direttamente legati alla rappresentazione dell'Asia svolgono invece una funzione genealogica, permettendo di osservare la disponibilità, la trasformazione e la ricontestualizzazione di repertori che possono riemergere, in configurazioni differenti, nel corpus contemporaneo.

A questi materiali sono affiancate, quando pertinenti, fonti di cronaca e discorso pubblico che consentono di osservare la circolazione sociale di categorie analoghe, nonché interviste realizzate per la presente ricerca con Taiyo Yamanouchi e Yoko Yamada. Queste ultime vengono utilizzate come fonti sulle pratiche performative, sulle scelte professionali, sul grado di controllo dichiarato dagli interpreti e sui rapporti fra performer e produzione, e non come testimonianze definitive sul significato, sulla ricezione o sull'autenticità delle rappresentazioni analizzate. L'intervista a Yoko Yamada si è svolta il 1° luglio 2026 mediante messaggi vocali in italiano; quella a Taiyo Yamanouchi il 20 luglio 2026 mediante risposte scritte in italiano.

² Cfr. Elaine CHUN, "Ideologies of Legitimate Mockery: Margaret Cho's Revoicings of Mock Asian", *Pragmatics*, 14, 2-3, 2004, pp. 269-270; Susan GAL e Judith T. IRVINE, *Signs of Difference: Language and Ideology in Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 20-21.

Le richieste e il consenso all'utilizzo delle risposte nella tesi sono stati scambiati per posta elettronica. Le trascrizioni e le risposte sono riportate rispettivamente nelle Appendici B e C.

L'analisi dei casi sarà organizzata attraverso tre interrogativi complementari. Rendere riconoscibile significa osservare quali corpi, ruoli, oggetti, gesti e riferimenti intertestuali vengano predisposti dal testo come indizi di classificazione dell'asiaticità o della giapponesità, senza assumere che tali associazioni siano condivise uniformemente da tutti gli spettatori.

Rendere udibile significa interrogare voce, accento, ritmo, intonazione, lingua, musica, effetti sonori e pratiche di doppiaggio attraverso cui quella classificazione viene prodotta o rafforzata. Rendere ripetibile significa infine chiedersi come determinati segni possano essere estratti da un contesto, reiterati in prodotti differenti e resi disponibili per nuove performance.³ L'analisi prenderà inoltre in considerazione il livello produttivo, includendo casting, doppiaggio, montaggio e post-produzione, per distinguere, quando possibile, fra i segni prodotti dall'interprete e quelli aggiunti, modificati o riorganizzati dal dispositivo audiovisivo. Questa impostazione non mira a stabilire se una rappresentazione sia semplicemente "corretta" o "scorretta", né a misurarne l'autenticità rispetto a una presunta essenza culturale. Un accento, una musica, un costume o un riferimento al Giappone non saranno pertanto considerati problematici in sé; l'interesse riguarda piuttosto il funzionamento di tali segni, le associazioni che attivano, gli altri elementi con cui convergono, la funzione narrativa o comunicativa che assumono e i processi attraverso cui diventano disponibili per successive riattivazioni.

Il percorso partirà dalle condizioni locali entro cui questi repertori vengono messi in voce e rilocalizzati. Il 3.1 ricostruirà due aspetti particolarmente rilevanti del sistema spettacolare e audiovisivo italiano: da una parte, una storia nella quale la variazione linguistica può concorrere alla tipizzazione, alla costruzione della persona scenica e alla comicità; dall'altra, una tradizione di doppiaggio che rende possibile ricostruire nella lingua d'arrivo anche la marcatezza delle voci straniere. Questo quadro non verrà assunto come causa delle successive rappresentazioni etnico-razziali, ma come contesto entro cui repertori provenienti da genealogie differenti possono essere localizzati e trasformati.

Il 3.2 restringerà quindi l'osservazione ai repertori storicamente associati all'Asia e al Giappone, ricostruendone persistenze, trasformazioni e riusi senza postulare una successione evolutiva lineare. Il 3.3 passerà al corpus contemporaneo per interrogare il funzionamento della

³ Richard BAUMAN e Charles L. BRIGGS, "Poetics and Performances as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, pp. 73-74; Nikolas COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk", *Language in Society*, 30, 3, 2001, pp. 345-350.

pan-asiaticità, il rapporto fra corpo, voce ed aspettative d'ascolto e la portabilità di segni fra referenti nazionali differenti. Il 3.4 affronterà infine il movimento inverso, osservando come la giapponesità venga resa specifica e come le convenzioni possano essere prodotte intorno al performer dal dispositivo audiovisivo, ma anche utilizzate, graduate, negoziate o trasformate dagli interpreti stessi. Questa traiettoria prepara il problema affrontato nel capitolo successivo: se la riconoscibilità sonora si costruisce anche attraverso la reiterazione, in quali condizioni la ricorrenza di una stessa voce professionale può contribuire alla stabilizzazione di un modello sonoro etnicizzato e, più specificamente, di una giapponesità sonora?

3.1. L'Italia come spazio di voci: variazione linguistica, comicità e doppiaggio

Prima di ricostruire i repertori attraverso cui l'asiaticità è stata resa udibile nei media circolati in Italia, è utile isolare due aspetti del contesto italiano particolarmente rilevanti per l'analisi: da una parte, l'uso performativo della variazione linguistica nella costruzione di tipi e persone sceniche; dall'altra, il doppiaggio come pratica capace di ricostruire localmente la voce dei personaggi stranieri. Il primo aspetto riguarda la lunga disponibilità della variazione linguistica come materiale performativo. Pietro Trifone individua nella storia del teatro italiano una linea di sfruttamento espressivo e comico dei contrasti fra varietà geografiche, sociali e culturali, inserita in una più ampia tradizione plurilingue.⁴ Nella Commedia dell'Arte tale principio assume una forma particolarmente evidente: il cosiddetto "plurilinguismo orizzontale" si fonda sulla giustapposizione spettacolare di varietà geografiche tipizzate, mentre il repertorio del comico comprende anche l'imitazione di parlate sociali e professionali.⁵

Il richiamo a questa tradizione serve qui a documentare, molto prima del cinema, la presenza di pratiche nelle quali il modo di parlare può concorrere alla costruzione di un tipo scenico e diventare esso stesso materia della comicità.⁶ Nel cinema italiano questa possibilità assume forme proprie. Nella ricostruzione di Camilla De Rossi, fra il 1952 e il 1962 il dialetto cinematografico assume spesso una funzione caricaturale. La studiosa parla di "dialettalità stereotipata": la varietà impiegata contribuisce a far riconoscere rapidamente il personaggio, anziché restituirne necessariamente la plausibilità linguistica. Gli abbinamenti da lei richiamati fra ingenuità, arrivismo o imbroglio e determinate parlate regionali rendono visibile questa funzione tipizzante.⁷ Il punto che interessa qui non è la fondatezza sociolinguistica di tali

⁴ Pietro TRIFONE, "L'italiano a teatro", in Luca SERIANNI e Pietro TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 117-118.

⁵ TRIFONE, "L'italiano a teatro"..., cit., pp. 124-125.

⁶ Ivi, pp. 117-125.

⁷ Camilla DE ROSSI, "Quando e come il cinema parla dialetto", *Italica*, 87, 1, 2010, pp. 98-99.

associazioni, ma il principio che le organizza: alcuni tratti del parlato possono essere selezionati come indizi abbreviati della persona sociale rappresentata.

Il cinema non sviluppa queste pratiche in isolamento. Raffaelli osserva che la produzione comica del secondo dopoguerra attinge anche a matrici provenienti dalla stampa umoristica, dalla radio e dal teatro leggero e le lega a interpreti fortemente connotati sul piano linguistico e regionale; con l'affermarsi della Commedia all'italiana, la variazione entra inoltre nella rappresentazione convenzionale e spesso stereotipata di tipi e comportamenti della società italiana. La comicità linguistica cinematografica si colloca dunque in una più ampia circolazione di risorse performative fra mezzi e generi differenti.⁸

Per questa ricerca il punto non è equiparare la comicità dialettale alla rappresentazione di un accento etnicamente o razzialmente marcato, che rinviano a categorie e rapporti sociali differenti, ma isolare un problema formale comune: la selezione e la stilizzazione di caratteristiche linguistiche nella costruzione di una persona sociale. Coupland osserva che la stilizzazione presuppone la disponibilità di stili e persone riconoscibili e la competenza necessaria a interpretarli come tali.⁹ Nei repertori regionali discussi da De Rossi e Rossi, la marcatura vocale può contribuire a situare il personaggio nello spazio sociale italiano. Quando la marcatura viene riferita a un personaggio costruito come cinese, giapponese o più genericamente asiatico, può invece concorrere anche alla costruzione di un confine di appartenenza. Il confronto riguarda dunque la funzione classificatoria della differenza linguistica, non l'equivalenza fra le categorie o i loro effetti sociali.¹⁰

A questa distinzione si aggiunge un secondo punto: il parlato cinematografico non registra in modo trasparente le varietà linguistiche, ma le ricostruisce. Rossi colloca la lingua cinematografica fra le forme di "parlato riprodotto" o "simulato" e, riprendendo Nencioni, nel "parlato-recitato", vale a dire un testo che nasce dalla scrittura ma viene organizzato per produrre l'effetto dell'oralità. La voce filmica è quindi già il risultato di una costruzione performativa che può attraversare sceneggiatura, interpretazione attoriale, presa diretta o post-sincronizzazione e, nel caso delle opere straniere, traduzione, adattamento e doppiaggio.¹¹

⁸ Sergio RAFFAELLI, "Il parlato cinematografico e televisivo", in Luca SERIANNI e Pietro TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 279-281.

⁹ Nikolas COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk", *Language in Society*, 30, 3, 2001, pp. 349-350.

¹⁰ Cfr. DE ROSSI, "Quando e come il cinema parla dialetto"..., cit., pp. 98-99; Fabio ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006, pp. 161-163.

¹¹ ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*..., cit., pp. 11-17.

Nel cinema italiano tale costruzione incontra uno spazio linguistico storicamente caratterizzato dalla compresenza di italiano, italiani regionali, dialetti e varietà socialmente differenziate, mentre il mezzo cinematografico si trova contemporaneamente a rappresentare questa frammentazione geo- e sociolinguistica e a produrre una lingua accessibile a un pubblico nazionale.¹² La funzione della variazione cambia tuttavia con il genere, il periodo storico e la configurazione narrativa: nel Neorealismo il dialetto può partecipare alla ricerca di una maggiore aderenza alla pluralità linguistica italiana, mentre nelle forme di "dialettalità stereotipata" individuate per gli anni successivi può essere impiegato più apertamente nella costruzione di tipi e caricature.¹³ Una voce marcata non è quindi stereotipica in quanto marcata; ciò che occorre interrogare è la funzione assegnata alla differenza, gli elementi del personaggio che essa contribuisce a rendere salienti e il sistema di associazioni nel quale viene inserita.

Totò e Alberto Sordi permettono di osservare due applicazioni concrete di questi principi. Nel caso di Totò, Rossi sottolinea l'uso consapevole del plurilinguismo e delle variazioni diastratica e diafasica: la manipolazione di registri, formule e codici diventa parte della costruzione della sua persona comica.¹⁴ Con Alberto Sordi la variazione assume una funzione più direttamente pertinente al percorso del capitolo. Rossi lega la sua produzione alla rappresentazione linguistica e sociale dell'"italiano medio"; in *Un americano a Roma* (1954), Nando Moriconi combina italiano e romanesco con parole ed espressioni inglesi, forme italianizzate e un inglese maccheronico. La voce diventa così uno degli strumenti attraverso cui il personaggio tenta di costruire l'identità americana alla quale aspira. La comicità nasce anche dallo scarto fra questa autorappresentazione e gli elementi che continuano a collocarlo nel contesto romano.¹⁵

Totò e Nando Moriconi mostrano così due impieghi differenti della variazione nella costruzione della persona scenica. Nel primo caso prevalgono la mobilità fra codici e la deformazione dei registri come risorse della performance comica; nel secondo, la voce partecipa esplicitamente alla proiezione di un'appartenenza nazionale desiderata. Il caso di Nando introduce quindi una configurazione particolarmente rilevante per il seguito: un'appartenenza può essere evocata attraverso un repertorio selettivo di tratti vocali e linguistici senza richiedere la riproduzione completa della varietà alla quale essi rimandano.¹⁶ La differenza fra i due casi riguarda anche

¹² Ivi, pp. 161-163.

¹³ Cfr. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico...*, cit., pp. 188-189; DE ROSSI, "Quando e come il cinema parla dialetto"..., cit., pp. 96-98.

¹⁴ ROSSI, *Il linguaggio cinematografico...*, cit., pp. 230-246.

¹⁵ Cfr. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico...*, cit., pp. 247-248, 258-260; *Un americano a Roma*, regia di Steno, Italia, 1954.

¹⁶ Cfr. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico...*, cit., pp. 230-260; COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk"..., cit., pp. 349-350.

la posizione del performer rispetto alla marcatura. Nando utilizza volontariamente la voce per proiettare un'appartenenza altra; nei casi analizzati nelle sezioni successive, invece, la provenienza o l'appartenenza potranno essere costruite anche attraverso scelte linguistiche, attoriali e produttive sulle quali il soggetto rappresentato esercita un controllo variabile. Diventa quindi necessario chiedersi non soltanto quali tratti vengano messi in scena, ma anche chi li produca, a chi vengano attribuiti e quale margine di intervento abbia il performer sulla voce associata al personaggio. Questa domanda diventa particolarmente rilevante nel doppiaggio, dove corpo visibile e voce ascoltata possono appartenere a interpreti differenti.

Ranzato e Zanotti definiscono infatti il doppiaggio come un processo di post-produzione nel quale la traccia dialogica originale viene sostituita da una nuova traccia tradotta nella lingua d'arrivo.¹⁷ Nel contesto italiano, Mereu Keating colloca l'introduzione del doppiaggio nei primi anni Trenta e ne ricostruisce il successivo consolidamento come pratica audiovisiva dominante. La conseguenza rilevante per questa ricerca è che la voce attraverso cui un personaggio straniero circola in Italia può essere prodotta localmente e non coincidere con quella dell'interprete visibile sullo schermo.¹⁸

Un episodio della prima storia del doppiaggio italiano permette di collegare direttamente questa possibilità alla comicità linguistica discussa nelle pagine precedenti. Chiaro ricostruisce il caso di Laurel e Hardy, che all'inizio degli anni Trenta realizzarono versioni dei propri film in diverse lingue europee leggendo anche battute in italiano senza conoscere la lingua; la loro pronuncia fortemente marcata divenne parte dell'effetto comico di quelle versioni e, secondo la ricostruzione dell'autrice, incontrò particolare favore in Italia.¹⁹ Con l'affermazione del doppiaggio, Mario Zambuto e Alberto Sordi prestarono invece le voci italiane ai due attori, riproducendo attraverso interpreti italiani accenti inglesi fortemente marcati e poco plausibili.²⁰ Il passaggio è significativo perché la marcatezza straniera non rimane semplicemente ancorata alla pronuncia dei performer originali: viene ricostruita nella lingua d'arrivo e incorporata in una nuova performance comica.²¹ Il caso rende quindi visibile un punto importante per questa ricerca. Nel doppiaggio la localizzazione non riguarda soltanto che cosa il personaggio dice,

¹⁷ Irene RANZATO e Serenella ZANOTTI, "The Dubbing Revolution", in Irene RANZATO e Serenella ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2019, p. 1.

¹⁸ Carla MEREU KEATING, "Locked into Dubbing: Retracing the Origins, Establishment and Fortune of Italy's Mainstream AVT Practice", in RANZATO e ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing...*, cit., pp. 63-64.

¹⁹ Delia CHIARO, "To Europe with Love: Woody Allen's Liquid Society", in Irene RANZATO e Serenella ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2019, p. 176.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

ma anche come viene fatto parlare: l'accento che accompagna un corpo sullo schermo può essere il risultato di una scelta compiuta nella versione italiana e non una proprietà vocale dell'attore visibile.²² Questa distinzione sarà essenziale nei casi successivi, perché impedisce di attribuire automaticamente all'interprete originale una marcatura che potrebbe essere stata mantenuta, modificata o prodotta nel processo di adattamento.

Il doppiaggio ricostruisce inoltre non soltanto il contenuto lessicale, ma anche aspetti prosodici della performance. Sánchez-Mompeán mostra che direzione intonativa, estensione tonale, intensità e tempo partecipano al significato pragmatico dell'enunciato e che la resa viene realizzata sotto la supervisione del direttore del doppiaggio, tenendo conto anche della traccia originale, delle espressioni facciali, dei gesti e di altri elementi del canale visivo. La voce doppiata può quindi essere considerata una nuova performance, in relazione con quella originale e con il corpo visibile, ma ricostruita attraverso un diverso interprete e attraverso le decisioni che accompagnano traduzione, adattamento e direzione.²³ La marcatezza udibile nella versione italiana non deve quindi coincidere formalmente con quella di partenza: alcuni elementi possono essere conservati, altri attenuati o ricostruiti attraverso risorse disponibili nella lingua d'arrivo.

La ricostruzione della voce nella lingua d'arrivo non conduce però necessariamente a una maggiore marcatezza. Raffaelli descrive, per una lunga fase della storia del doppiaggio italiano, il ricorso a un italiano grammaticalmente sorvegliato, di livello medio e sufficientemente uniforme da poter annullare il plurilinguismo presente nel testo straniero e attenuarne le modulazioni stilistiche.²⁴ Il doppiaggio può quindi intervenire sulla differenza anche attraverso la sua riduzione: una varietà socialmente o geograficamente marcata nella versione originale non deve necessariamente conservare nella lingua d'arrivo lo stesso grado o lo stesso tipo di caratterizzazione.

La questione diventa particolarmente evidente quando la varietà di partenza svolge una funzione sociale per la quale non esiste un equivalente diretto nella lingua d'arrivo. Nello studio di Serenella Zanotti sull'*African American English* doppiato in italiano, la differenziazione viene costruita soprattutto attraverso marcatori di oralità e lessico gergale, ai quali possono affiancarsi occasionali caratteristiche di pronuncia, evitando una corrispondenza sistematica

²² Cfr. RANZATO e ZANOTTI, "The Dubbing Revolution"..., cit., p. 1; CHIARO, "To Europe with Love...", cit., p. 176.

²³ Sofia SÁNCHEZ-MOMPEÁN, "More than Words Can Say: Exploring Prosodic Variation in Dubbing", in Irene RANZATO e Serenella ZANOTTI (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 191–195.

²⁴ Sergio RAFFAELLI, "Il parlato cinematografico e televisivo"..., cit., pp. 284–285.

con un dialetto o con una varietà substandard italiana. Il caso mostra che la funzione sociale della marcatezza può essere ricostruita senza trasferire formalmente gli stessi tratti della varietà originale.²⁵ Per l'analisi che segue, ciò impone di distinguere tre livelli: la performance vocale della versione originale, le scelte operate nel processo di localizzazione e la configurazione effettivamente udibile nella versione italiana. Un tratto può essere già presente nell'interpretazione di partenza, essere conservato o trasformato nell'adattamento oppure emergere specificamente dalla nuova performance vocale.²⁶

Il percorso svolto in questa sezione permette quindi di precisare in quale senso l'Italia costituisca uno spazio di localizzazione rilevante per la ricerca. Da una parte, la storia spettacolare e cinematografica documenta pratiche nelle quali la variazione linguistica può partecipare alla costruzione di tipi, persone sceniche e forme di comicità; dall'altra, la lunga centralità del doppiaggio ha reso possibile ricostruire localmente le voci dei personaggi provenienti da produzioni straniere, intervenendo anche sulla loro marcatezza linguistica e prosodica.²⁷ Queste condizioni non vengono assunte come origine degli stereotipi dell'asiaticità, ma come un contesto nel quale la differenza vocale può essere selezionata, stilizzata e riorganizzata. Stabilite tali condizioni, il paragrafo successivo restringerà l'osservazione ai repertori storicamente associati all'Asia, interrogandone disponibilità, persistenza e trasformazione nei prodotti circolati in Italia.

3.2. Genealogie italiane dell'asiaticità mediale: repertori sonori, persistenze e trasformazioni

Il passaggio all'analisi dei casi contemporanei richiede una ricostruzione preliminare delle risorse attraverso cui l'asiaticità e, più specificamente, la giapponesità sono state rese riconoscibili e udibili nei prodotti circolati nel sistema mediale italiano. Come osservato da Miyake, il giapponismo italiano si sviluppa attraverso fasi differenti e attraverso processi di selezione e rielaborazione di codici provenienti anche da circuiti transnazionali. Le configurazioni più recenti verranno quindi collocate entro una storia fatta non soltanto di

²⁵ Serenella ZANOTTI, "You Got to Git Realistic': The Dubbing of African American English into Italian", in Gabriella DI MARTINO, Linda LOMBARDO e Stefania NUCCORINI (a cura di), *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, vol. II, *Language Studies*, Roma, Edizioni Q, 2011, pp. 129-139, qui pp. 137-138.

²⁶ Cfr. RAFFAELLI, "Il parlato cinematografico e televisivo"..., cit., pp. 284-285; ZANOTTI, "You Got to Git Realistic'...", cit., pp. 137-138; SÁNCHEZ-MOMPEÁN, "More than Words Can Say...", cit., pp. 192, 194-195.

²⁷ Cfr. TRIFONE, "L'italiano a teatro"..., cit., pp. 117-125; DE ROSSI, "Quando e come il cinema parla dialetto"..., cit., pp. 98-99; RAFFAELLI, "Il parlato cinematografico e televisivo"..., cit., pp. 279-285; MEREU KEATING, "Locked into Dubbing...", cit., pp. 63-64.

sostituzioni, ma anche di sedimentazioni, riusi e ricontestualizzazioni.²⁸ La genealogia proposta nelle pagine seguenti non mira a individuare l'origine di un'unica "voce asiatica" né a ricostruire una linea causale continua fra occorrenze separate da decenni, generi e dispositivi differenti. La nozione di *enregisterment* consente piuttosto di considerare la formazione dei repertori come un processo socio-storico non omogeneo né unidirezionale, distribuito in maniera diseguale fra domini sociali differenti.²⁹ Le singole occorrenze verranno pertanto trattate come documentazione situata della disponibilità e della ricorrenza di determinate risorse, non come prova di un repertorio uniformemente condiviso.

Le risorse considerate non appartengono necessariamente allo stesso canale semiotico: possono comprendere nomi e pseudo-parole, pronunce marcate, semplificazioni morfosintattiche, formule musicali ed effetti sonori, ma anche costume, gesto, ambientazione e riferimenti culturali che rendono determinate sonorità congruenti con il corpo o il personaggio a cui vengono associate.³⁰ Non verranno trattate come intrinsecamente "asiatiche": l'analisi partirà da ciò che è concretamente presente nel testo per osservare attraverso quali associazioni tali segni vengano fatti funzionare come cinesi, giapponesi o più genericamente asiatici. La specificazione nazionale e la pan-asiaticità non verranno inoltre considerate alternative: un prodotto può nominare precisamente il Giappone e ricorrere contemporaneamente a risorse già utilizzate per la Cina o per una più ampia alterità asiatica. La questione riguarda quindi quali differenze vengano rese pertinenti o secondarie nella singola configurazione mediale. Il corpus storico è quindi selettivo: la sua funzione non è ricostruire una storia completa della rappresentazione dell'Asia in Italia, ma mettere in relazione alcuni momenti nei quali musica, lingua e voce diventano particolarmente osservabili come risorse di classificazione. La ricostruzione parte dal teatro musicale e dall'opera, passa attraverso pubblicità, cinema, animazione e doppiaggio e raggiunge quelle forme di performance vocale che diventeranno centrali negli anni Ottanta e Novanta.

3.2.1. Dall'opera alla cultura di massa: costruire sonoramente l'Asia e il Giappone

Un precedente particolarmente rilevante per una genealogia italiana della giapponesità sonora è offerto da *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini. Nella composizione dell'opera, Puccini consultò raccolte di melodie giapponesi e utilizzò materiali come *Sakura*, *Sakura* e *Miyasan*, ricorrendo quindi anche a fonti che egli poteva identificare come appartenenti alla musica

²⁸ MIYAKE, "Il Giappone made in Italy...", cit., pp. 610-613.

²⁹ Asif AGHA, "Enregisterment", *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 2024, pp. 1, 6-7.

³⁰ Cfr. AGHA, "Enregisterment"..., cit., pp. 6-7.

giapponese.³¹ L'impiego di questi materiali contribuisce a distinguere musicalmente i personaggi giapponesi dal contesto prevalentemente tardo-romantico italiano della partitura.³² La costruzione musicale del Giappone non coincide tuttavia con la semplice trasposizione di una tradizione nazionale preesistente. Anthony Sheppard ha ricostruito la provenienza di due temi centrali dell'opera, che definisce rispettivamente "Butterfly's theme" e "Patrimony theme": il primo è associato direttamente alla protagonista, mentre il secondo richiama il padre defunto e, più in generale, il retaggio giapponese di Butterfly. Lo studioso mostra che la loro fonte non era giapponese, come a lungo ipotizzato, ma una *music box* prodotta in Svizzera che riproduceva versioni occidentalizzate di melodie cinesi.³³ Lo stesso studioso osserva che il timbro preciso, brillante e meccanico delle *music box* risulta in alcuni passaggi più evidente di caratteristiche riconducibili a una specifica tradizione musicale est-asiatica.³⁴

Il dato non rende *Madama Butterfly* semplicemente "cinese", ma mostra che la riconoscibilità sonora di un Giappone narrativamente specificato viene costruita attraverso materiali dalle traiettorie differenti: melodie giapponesi raccolte e trascritte, melodie cinesi trasformate da un dispositivo musicale svizzero e convenzioni compositive dell'opera italiana.³⁵ La specificazione nazionale del referente può quindi coesistere con l'eterogeneità delle risorse attraverso cui viene reso udibile. Per la genealogia che segue, il punto non è assumere Puccini come origine delle formule sonore successive, ma registrare la disponibilità, già all'inizio del Novecento, di pratiche di selezione e ricombinazione capaci di costruire musicalmente la differenza.

Una diversa forma di costruzione fonica dell'Est asiatico emerge nell'intrattenimento musicale degli anni Venti. Marco Ladd colloca l'operetta *Cin-ci-là*, di Carlo Lombardo e Virgilio Ranzato, rappresentata nel 1925 al Teatro Dal Verme di Milano, entro una più ampia tradizione di spettacolo orientalista. Il referente geografico appare già instabile nella ricezione coeva: l'opera viene ambientata nella Macao contemporanea da Ladd, nella "Cina delle leggende" dal *Corriere della Sera* e in Corea da *L'opera comica*.³⁶ Sul piano fonico, Ladd ipotizza con cautela che il titolo *Cin-ci-là* possa sfruttare la somiglianza fra la prima sillaba della parola cincilla e il nome Cina, insieme alla ripetizione sillabica e alla pronuncia francesizzante, accostandolo poi

³¹ W. Anthony SHEPPARD, "Puccini and the Music Boxes", *Journal of the Royal Musical Association*, 140, 1, 2015, pp. 41-42.

³² Ivi, p. 42.

³³ Ivi, pp. 42-44, 91-92.

³⁴ Ivi, pp. 44-45.

³⁵ Cfr. SHEPPARD, "Puccini and the Music Boxes"..., cit., pp. 42-44, 91-92.

³⁶ Marco LADD, "The Magician and the Showgirl: Carlo Lombardo and the Crisis of Italian Operetta, c. 1920-30", *Cambridge Opera Journal*, 36, 2, 2024, pp. 206-207.

alla precedente pseudo-onomastica di Cio-Cio-San. Nell'operetta compare inoltre la forma *ciun-ki-sin*, mentre nello stesso ambiente musicale circolano titoli come *Si chiamava Pi-Ci-Ci*. Questi esempi non documentano ancora una pseudo-lingua asiatica stabilizzata, ma mostrano la disponibilità di una strategia fonestetica nella quale sequenze sillabiche non necessariamente riconducibili alla lingua rappresentata possono acquisire una funzione classificatoria all'interno di una cornice già orientalizzata.³⁷

Negli anni Sessanta il problema emerge in dispositivi mediali differenti. Nel filmato pubblicitario *La giapponese*, trasmesso all'interno di *Carosello*, contenitore televisivo di brevi spettacoli seguiti da messaggi promozionali, interpretato dal Quartetto Cetra nel 1962 per i tessuti Hélion di Chatillon, la protagonista viene costruita attraverso un'accumulazione di riferimenti al Giappone, fra cui Nagasaki, Yokohama, *sayōnara*, Cio-Cio-San, Butterfly e il samurai, accompagnati da musica ed effetti sonori.³⁸ Il riuso di Cio-Cio-San e Butterfly mostra come alcuni elementi dell'opera pucciniana possano diventare disponibili all'interno di una condensazione televisivo-pubblicitaria del Giappone, senza che ciò richieda una ripresa integrale della sua costruzione musicale.³⁹

Nello stesso 1962, *Due samurai per cento geishe*, diretto da Giorgio Simonelli, offre un esempio ancora più esplicito di costruzione linguistica e vocale della giapponesità all'interno della commedia italiana.⁴⁰ Il film accumula riferimenti nazionalmente specifici come samurai, geishe, kendō, jūdō, karate, stuoie, ciliegi e *sayōnara*, ma li inserisce contemporaneamente in un lessico più ampio nel quale i personaggi parlano di sé come "orientali".⁴¹ Sul piano del parlato, la caratterizzazione non dipende da un unico tratto. Il notaio giapponese ricorre frequentemente all'aggettivo "onorevole", produce costruzioni morfosintattiche ridotte e formula proverbi presentati come saggezze tradizionali; in una sequenza afferma inoltre che "noi orientali" riposiamo sulle stuoie e collega la presenza delle geishe a un ulteriore proverbio.⁴² Il gong viene esplicitamente definito "antica tradizione per chiamare" e, in un'altra battuta, il personaggio produce una sequenza semanticamente opaca che gli interlocutori italiani

³⁷ Ivi, pp. 207, 210.

³⁸ "Quartetto Cetra", in "Il mito di Carosello", s.d., <https://carosello.tv/serie/quartetto-cetra/>, consultato il 22 settembre 2026; *Carosello*, "La giapponese", Quartetto Cetra, campagna Chatillon per i tessuti Hélion, 1962, trascrizione e analisi diretta della traccia audiovisiva.

³⁹ Cfr. *Carosello*, "La giapponese"..., cit.; SHEPPARD, "Puccini and the Music Boxes"..., cit., pp. 41-44.

⁴⁰ *Due samurai per cento geishe*, regia di Giorgio C. Simonelli, Alpi Cinematografica, 1962; "Due samurai per cento geishe (1962)", in "Archivio del Cinema Italiano", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG+930>, consultato il 22 settembre 2026.

⁴¹ *Due samurai per cento geishe*, cit.; cfr. "Due samurai per cento geishe (1962)", *Archivio del Cinema Italiano*, cit.

⁴² Ibidem.

interpretano comicamente come linguaggio giapponese.⁴³ *Sayōnara* compare ripetutamente e viene inserito nello stesso insieme di formule ritualizzate attraverso cui il film rende linguisticamente marcati i personaggi.⁴⁴

Il caso permette di separare con maggiore precisione specificazione nazionale e repertorio sovraordinato. Il Giappone è continuamente nominato e reso pertinente attraverso arti marziali, samurai, geishe e lessico giapponese; contemporaneamente, la formula "noi orientali" colloca quegli stessi personaggi entro una categoria più ampia.⁴⁵ La pan-asiaticità non consiste quindi necessariamente nell'assenza completa di differenziazione nazionale: può emergere anche quando un referente specifico viene reso leggibile attraverso una categoria che ne eccede i confini. *Due samurai per cento geishe* documenta quindi, già all'inizio degli anni Sessanta, una costruzione della giapponesità che affida parte della propria riconoscibilità alla performance linguistica: sintassi ridotta, formularità, pseudo-lingua e lessico orientalizzante vengono applicati a personaggi esplicitamente giapponesi.⁴⁶

Un regime sonoro molto diverso compare nello stesso anno in *Mondo cane*, diretto da Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi e accompagnato nella versione italiana dalla voce narrante di Stefano Sibaldi.⁴⁷ Nella sequenza ambientata in un *onsen* di Tōkyō, la voce fuori campo presenta il bagno e il massaggio come pratiche antiche della civiltà giapponese e descrive l'insieme come una sorta di "stazione di servizio" destinata a rimettere in sesto gli uomini dopo una notte movimentata.⁴⁸ La narrazione sposta quindi l'attenzione sulle giovani donne che li assistono, generalizzandone le azioni attraverso una serie che comprende festeggiare, ammirare, servire e massaggiare gli uomini di Tōkyō.⁴⁹ In questa sequenza la giapponesità non viene prodotta principalmente attraverso una voce attribuita alle donne mostrate sullo schermo. È una voce maschile italiana fuori campo a selezionare le azioni, organizzarle discorsivamente e attribuire loro il valore di comportamento culturale, mentre i corpi femminili rimangono prevalentemente oggetto della spiegazione.⁵⁰ La distinzione fra suono prodotto dal soggetto e suono associato al soggetto diventa qui particolarmente evidente:

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ *Mondo cane*, regia di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi, Italia, Cineriz, 1962, voce narrante di Stefano Sibaldi; cfr. "Mondo cane", in *Cinematografo*, Fondazione Ente dello Spettacolo, <https://www.cinematografo.it/film/mondo-cane-m9lgrv3p>, consultato il 22 settembre 2026.

⁴⁸ *Mondo cane*..., cit., 01:02:41-01:05:05, trascrizione e analisi diretta della versione italiana.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

la rappresentazione sonora della donna giapponese dipende in larga misura da una voce che parla su di lei, non da una sua specifica performance linguistica.

La centralità della voce fuori campo è coerente con l'analisi dei *mondo movies* proposta da Gaia Giuliani, che individua in *voice-over*, selezione delle immagini, montaggio e colonna sonora elementi strutturali della posizione autoriale di questi prodotti.⁵¹ La sua lettura consente quindi di trattare il commento non come accompagnamento neutro, ma come parte del dispositivo che organizza le immagini e ne orienta la lettura. La rilevanza di *Mondo cane* non risiede quindi nella semplice presenza di una voce narrante, strutturale al dispositivo dei *mondo movies*, ma nel modo in cui quella voce italiana seleziona e organizza ad esempio le immagini dell'*onsen* come conoscenza sul Giappone. In questo caso la costruzione sonora dell'alterità non passa attraverso una parlata giapponese simulata, ma attraverso un commento esterno che attribuisce significato culturale ai corpi e alle pratiche mostrate.⁵²

Una configurazione ancora diversa compare nel 1969 con *Cin-Ciu-È*, presentata all'undicesima edizione dello *Zecchino d'Oro*, rassegna televisiva di canzoni interpretate da bambini, con testo di Laura Zanin e musica di Giordano Bruno Martelli e Giuseppe Perotti.⁵³ La protagonista è una gattina esplicitamente "nata nella Cina" e viene caratterizzata attraverso un insieme ristretto di riferimenti comprendenti riso, tè, un mandarino, un "gattino orientale" e il suono del gong.⁵⁴ La componente fonica più evidente è già incorporata nel nome. *Cin-Ciu-È* non riproduce l'italiano L2 di un personaggio umano e non richiede la presenza di un accento: la sequenza sillabica *cin-ciu* viene associata alla Cina perché ricorre all'interno di una configurazione che ha già nominato e rafforzato quel referente attraverso testo e suono.⁵⁵ Il caso mostra quindi che la riconoscibilità linguistica dell'alterità può precedere la costruzione di una vera persona vocale. La somiglianza con *Cin-ci-là* non documenta una discendenza diretta fra i due prodotti, ma rende osservabile la ricorrenza formale di combinazioni sillabiche costruite intorno a *cin*, *ci* e *ciu* all'interno di testi che le associano esplicitamente alla Cina.⁵⁶ Il confronto riguarda quindi la disponibilità della strategia, non la ricostruzione di un'origine comune.

All'inizio degli anni Settanta la stessa questione diventa particolarmente leggibile in un prodotto straniero localizzato per il pubblico italiano. Nella sequenza musicale di Shun Gon in

⁵¹ Gaia GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", *Modern Italy*, 23, 4, 2018, pp. 432-433.

⁵² Cfr. *Due samurai per cento geishe...*, cit.; *Mondo cane...*, cit., 01:02:41-01:05:05.

⁵³ Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È", in "Zecchino d'Oro", 1969, <https://zecchinodoro.org/canzone/cinciue>, consultato il 22 settembre 2026.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È", cit.

⁵⁶ Cfr. LADD, "The Magician and the Showgirl...", cit., pp. 206-210; Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È"..., cit.

Gli Aristogatti di Wolfgang Reitherman, uscito negli Stati Uniti nel 1970, compare una variante dell'*Oriental riff*, breve formula melodica ricorrente usata convenzionalmente per evocare l'Asia orientale, che Richard Elliott ricostruisce come una delle scorciatoie musicali più diffuse nella rappresentazione euro-americana dell'Asia.⁵⁷ Elliott sottolinea inoltre come la storia del riff abbia attraversato referenti cinesi e giapponesi differenti, senza mantenere una corrispondenza nazionale stabile.⁵⁸ Nella versione originale, Shun Gon è un gatto siamese e la sequenza accumula riferimenti a Shanghai, Hong Kong e alla cucina cinese.⁵⁹ Nell'edizione italiana la scena aggiunge un elemento ulteriore: alcune parole vengono pronunciate con sostituzione di /r/ con /l/, mentre Hong Kong viene associata verbalmente al suono del gong.⁶⁰ La mediazione italiana è qui particolarmente osservabile. Il riferimento musicale non nasce nella localizzazione, ma il doppiaggio può aggiungere un nuovo marcatore fonetico attraverso il modo in cui il personaggio viene fatto parlare in italiano.⁶¹ Non siamo quindi davanti al semplice trasferimento di una rappresentazione statunitense: la versione italiana conserva alcuni segni, ne traduce altri e introduce una risorsa linguistica che modifica la configurazione effettivamente udibile dal pubblico della versione doppiata. La ricorrenza di questa sostituzione viene qui considerata come una convenzione della caratterizzazione mediale e va distinta dalle caratteristiche fonologiche delle lingue chiamate in causa.⁶²

Il caso consente anche di precisare che un repertorio non richiede la ripetizione integrale dello stesso insieme di caratteristiche. Pseudo-nomi, alterazioni fonetiche, brevi formule opache, gong, cliché musicali, oggetti e gesti possono comparire in combinazioni differenti e acquisire valore in relazione agli altri elementi presenti nella scena. Ciò che può persistere nel tempo non è necessariamente una formula identica, ma la possibilità di estrarre e ricombinare risorse relativamente modulari.

⁵⁷ Richard ELLIOTT, "Aneka, 'Japanese Boy' (1981)", in Sarah HILL (a cura di), *One-Hit Wonders: An Oblique History of Popular Music*, New York-London, Bloomsbury Academic, 2022, p. 133.

⁵⁸ ELLIOTT, "Aneka, 'Japanese Boy'...", cit., p. 133.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ *Gli Aristogatti*, regia di Wolfgang Reitherman, Walt Disney Productions, 1970, edizione italiana, sequenza "Tutti quanti voglion fare il jazz", ca. 01:56 della sequenza musicale, analisi diretta della traccia audiovisiva.

⁶¹ Cfr. ELLIOTT, "Aneka, 'Japanese Boy'...", cit., p. 133; *Gli Aristogatti...*, cit., edizione italiana.

⁶² Il giapponese non presenta un'opposizione fonologica fra /r/ e /l/ analoga a quella dell'inglese. Gli studi sull'apprendimento dell'inglese da parte di parlanti giapponesi mostrano processi di assimilazione percettiva delle due liquide a una categoria della prima lingua, con esiti variabili secondo esperienza e apprendimento. Non ne deriva una regola generale secondo cui i giapponesi sostituirebbero ogni /r/ con /l/, né questi risultati possono essere estesi indistintamente ai parlanti cinesi o alle performance in italiano. Cfr. Katsura AOYAMA, James Emil FLEGE, Susan G. GUION, Reiko AKAHANE-YAMADA, Tsuneo YAMADA, "Perceived phonetic dissimilarity and L2 speech learning: the case of Japanese /r/ and English /l/ and /r/", *Journal of Phonetics*, 32, 2004, pp. 233–250, in particolare pp. 234–235, [https://doi.org/10.1016/S0095-4470\(03\)00036-6](https://doi.org/10.1016/S0095-4470(03)00036-6).

Nel cinema comico italiano questa combinazione diventa particolarmente esplicita in *Delitto al ristorante cinese*, diretto da Bruno Corbucci nel 1981.⁶³ Tomas Milian interpreta sia l'ispettore Nico Giraldi sia Ciu Ci Ciao, personaggio cinese che lavora nel ristorante attorno al quale si sviluppa l'intreccio.⁶⁴ Il nome del personaggio ripropone una sequenza pseudo-onomastica costruita attraverso sillabe brevi, mentre la performance vocale aggiunge la sostituzione di /r/ con /l/ e forme morfosintattiche semplificate.⁶⁵ Nel confronto con *Cin-Ciu-È*, la differenza riguarda il livello su cui interviene la marcatura: in *Delitto al ristorante cinese*, alla pseudo-onomastica si aggiunge una caratterizzazione del modo di parlare del personaggio.⁶⁶ Pseudo-onomastica, pronuncia e morfosintassi convergono così nella stessa performance, affidata allo stesso interprete che nel film veste anche i panni dell'ispettore Nico Giraldi.⁶⁷ L'interesse analitico riguarda quindi la selezione e la reiterazione dei tratti attraverso cui il film differenzia linguisticamente il personaggio e lo riconduce alla cinesità.

Considerati nel loro insieme, questi casi non descrivono una progressione lineare da forme genericamente orientaliste a rappresentazioni nazionalmente sempre più precise. Rendono piuttosto osservabile la disponibilità e la ricorrenza di risorse differenti: materiali musicali di provenienza eterogenea, pseudo-onomastica, formule fonestetiche, *voice-over*, marcature fonetiche, semplificazioni morfosintattiche e pseudo-lingua possono essere selezionati e ricombinati in dispositivi mediali diversi. Nel passaggio agli anni Ottanta, il problema diventa quindi osservare non soltanto la persistenza di singole risorse, ma la loro reiterazione all'interno di personaggi seriali, localizzazioni, pubblicità e nuove forme di comicità televisiva.

3.2.2. Televisione, comicità e localizzazione: i repertori degli anni Ottanta e Novanta

Nel passaggio agli anni Ottanta e Novanta, la crescente familiarità con manga, anime, videogiochi e altri prodotti della cultura popolare giapponese amplia le risorse attraverso cui il Giappone può essere reso riconoscibile nei media circolati in Italia. Miyake colloca questo processo in una fase più recente del giapponismo, caratterizzata da una presenza più continua del Giappone nei consumi culturali e giovanili.⁶⁸ L'ampliamento non sostituisce però i repertori già disponibili: nel corpus convivono l'italiano pseudo-cinese della pubblicità e della comicità,

⁶³ *Delitto al ristorante cinese*, regia di Bruno Corbucci, Intercapital, 1981; "Delitto al ristorante cinese (1981)", in "Archivio del Cinema Italiano", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG4649>, consultato il 22 settembre 2026.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ *Delitto al ristorante cinese...*, cit., analisi diretta della versione italiana.

⁶⁶ Cfr. Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È"..., cit.; *Delitto al ristorante cinese...*, cit.

⁶⁷ "Delitto al ristorante cinese (1981)"..., cit.; *Delitto al ristorante cinese...*, cit.

⁶⁸ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy...", cit., pp. 611-613.

la localizzazione italiana di giapponesità mediate da produzioni statunitensi e la rielaborazione televisiva di materiali originariamente giapponesi.

Una prima continuità con il repertorio discusso nel 3.2.1 emerge negli spot della Baby Records dedicati alle compilation *Mixage*. Fra il 1984 e il 1986, il personaggio animato Cin Ciao Lin compare ripetutamente in campagne successive; la scheda relativa allo spot del 1985 ne documenta inoltre la presenza nel *Baby Records Show* trasmesso da Junior TV.⁶⁹ Nel filmato del 1985 il personaggio conclude la propria gag con la formula "finito tempo di liso, ola tempo di...", mentre quello del 1986 presenta esplicitamente una gag come "schelzo cinese". La sostituzione di /r/ con /l/ opera quindi insieme a una morfosintassi ridotta e a una caratterizzazione visiva caricaturale.⁷⁰ Il confronto con *Delitto al ristorante cinese* mette in evidenza una diversa modalità di ripetizione dei tratti caricaturali. Nel film del 1981, la sostituzione di /r/ con /l/ e la semplificazione morfosintattica caratterizzano Ciu Ci Ciao all'interno del racconto; negli spot Baby Records, risorse analoghe ricorrono nella voce dello stesso personaggio pubblicitario, Cin Ciao Lin, in filmati di anni diversi. La ricorrenza⁷¹ documenta la stabilità di questa caratterizzazione nei materiali analizzati, senza permettere di stabilire quanto sia stata ricordata dai pubblici. Il caso mostra come pochi tratti di pronuncia e morfosintassi possano essere selezionati e ripetuti per costruire un tipo comico esplicitamente identificato come cinese.

Negli stessi anni diventa disponibile in Italia una configurazione molto diversa della giapponesità maschile attraverso la localizzazione di *The Karate Kid*. Nel film di John G. Avildsen del 1984, Mr. Miyagi viene costruito attraverso pratica marziale, economia della parola, parlato accentato, forme sentenziose e posizione pedagogica. Hiramoto colloca il personaggio entro una più ampia mediatizzazione della mascolinità marziale asiatica, nella quale comunicazione ridotta, accento e forme indirette o filosofiche di espressione possono concorrere alla costruzione dell'autorità.⁷² La marcatura vocale non deriva semplicemente dalla storia linguistica dell'interprete: Morita era un parlante nativo di inglese originario della California e Hiramoto descrive il *Japanese-accented English* di Miyagi come una scelta

⁶⁹ "Baby Records Mixage Estate 84 Compilation (1984)", in "Spot 80", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/baby-records-mixage-estate-84-compilation>; "Baby Records Mixage Compilation (1985)", in "Spot 80", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/baby-records-mixage-compilation>; "Compilation Mixage (1986)", in "Spot 80", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/compilation-mixage>, consultati il 22 settembre 2026.

⁷⁰ Baby Records, spot *Mixage*, 1984-1986, analisi diretta dei filmati sopra citati.

⁷¹ Cfr. *Delitto al ristorante cinese...*, cit.; Baby Records, spot *Mixage...*, cit.

⁷² Mie HIRAMOTO, "Wax on, wax off: Mediatized Asian Masculinity through Hollywood Martial Arts Films", *Text & Talk*, 35, 1, 2015, pp. 5-7.

deliberata nella costruzione del personaggio.⁷³ Lo stesso Morita distingue inoltre la "Miyagi voice" dalla propria voce ordinaria, ricordandola come parte della progressiva elaborazione del ruolo.⁷⁴ Questa performance opera insieme a una configurazione audiovisiva più ampia: Bowman richiama il bonsai, le bacchette, il linguaggio ellittico e l'immaginario spiritualizzato e zen accumulato attorno al personaggio.⁷⁵

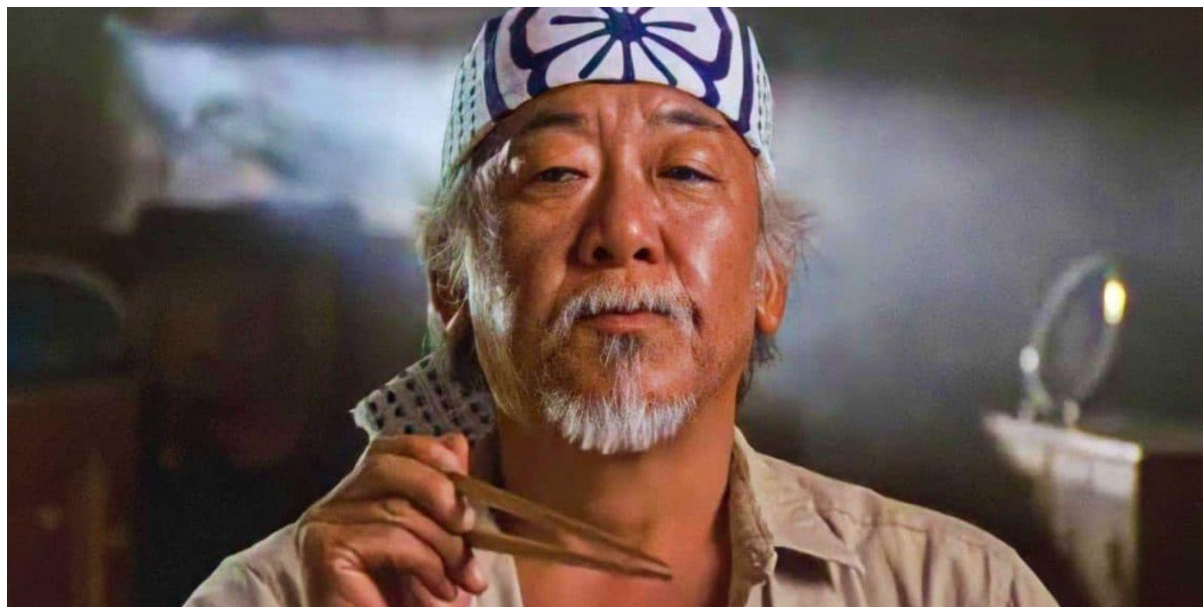


Figura 5. Mr. Miyagi (Pat Morita) in *The Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984), ca. 01:09:00.

Per il presente lavoro è soprattutto la versione italiana a rendere *The Karate Kid* pertinente a una genealogia dei media circolati in Italia. Giorgio Lopez, attore e doppiatore che presta la voce italiana a Pat Morita nel ruolo di Miyagi, attribuisce al personaggio una parlata chiaramente marcata come non nativa, nella quale compaiono strutture sintattiche ellittiche e frequenti omissioni dell'articolo.⁷⁶ Nella prima lezione, per esempio, Miyagi formula il rapporto maestro-allievo attraverso enunciati come "io dico, tu fai" e "nessuna domanda", mentre altre sequenze comprendono formule quali "Daniel-san tu troppa fantasia" e "natura insegna, non uomini".⁷⁷ La marcatura non consiste però in una lentezza costante: nelle scene

⁷³ Ivi, p. 6.

⁷⁴ Pat MORITA, *Karate Kid (1984) - The Way of the Karate Kid Featurette Pt. 1*, YouTube, ca. 03:25, <https://www.youtube.com/watch?v=Nx3ZudNDZqQ>, consultato il 22 settembre 2026.

⁷⁵ Paul BOWMAN, *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy and Popular Culture*, London-New York, Wallflower Press, 2013, pp. 154-155.

⁷⁶ *The Karate Kid*, regia di John G. Avildsen, Columbia Pictures, 1984, edizione italiana, sequenze a ca. 00:53:30, 01:06:30 e 01:20:00; cfr. "Karate Kid - Per vincere domani", in "Il mondo dei doppiatori", s.d., <https://www.antonioigena.net/doppiaggio/film/karatekid1.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

⁷⁷ *The Karate Kid...*, cit., edizione italiana, ca. 00:53:30, 01:06:30 e 01:20:00, analisi diretta della traccia audiovisiva.

analizzate, Lopez alterna enunciati brevi, pause, formulazioni sentenziose e momenti più rapidi o bruschi, in relazione alla situazione narrativa.⁷⁸

Una testimonianza dello stesso Lopez rende particolarmente chiaro il carattere graduabile di questa costruzione. Ripercorrendo nel 2012 il lavoro sui diversi capitoli della saga, il doppiatore racconta che nei film successivi dovette "far finta che il personaggio avesse imparato un po' meglio a parlare, sennò era troppo giapponesizzato".⁷⁹ La formulazione è significativa perché nomina esplicitamente la "giapponesizzazione" della parlata come una qualità che può essere aumentata o attenuata nel corso della localizzazione.⁸⁰ Il dato non consente di attribuire a Lopez l'origine di ogni caratteristica vocale di Miyagi, poiché la versione originale possiede già una marcatura costruita da Morita; mostra però che l'edizione italiana interviene sul grado di differenziazione linguistica reso udibile.⁸¹ La configurazione di Miyagi mostra inoltre che marcatezza vocale e valutazione negativa non coincidono. Hiramoto osserva che il parlato marcato partecipa alla costruzione della "mystical authority" del maestro; nel film, reticenza, sintassi ridotta e accento convergono con disciplina marziale e controllo della parola.⁸² La differenza rispetto a *Cin Ciao Lin* riguarda quindi non la presenza della marcatura, ma il valore sociale e narrativo attribuito ai tratti selezionati.

Un caso italiano quasi contemporaneo permette di osservare una relazione differente fra specificazione nazionale e categoria sovraordinata. In *7 chili in 7 giorni* di Luca Verdone, uscito nel 1986, Hal Yamanouchi interpreta il custode della clinica nella quale si svolge parte dell'azione.⁸³ Al suo ingresso il personaggio parla in giapponese e viene immediatamente identificato da due pazienti come "il giapponese"; la sua presenza induce inoltre una delle donne a supporre che nella struttura vengano utilizzati "metodi orientali per dimagrire".⁸⁴ Più avanti, senza che il film abbia introdotto una trasformazione della nazionalità o del corpo del personaggio, gli uomini italiani lo definiscono invece "cinese", commentando anche la decisione di aver inserito nella clinica una "nota esotica".⁸⁵ Yamanouchi continua a occupare la stessa funzione narrativa e produce soltanto pochissime parole in italiano, fra cui "aspetta" e

⁷⁸ *The Karate Kid...*, cit., edizione italiana, ca. 00:53:30, 01:06:30 e 01:20:00, analisi diretta della traccia audiovisiva.

⁷⁹ Giorgio LOPEZ, "Intervista a GIORGIO LOPEZ (2012) | enciclopediaaldoppiaggio.it", in "YouTube", 2012, ca. 43:00-44:39, <https://www.youtube.com/watch?v=Gf8K6NYk5Ds>, consultato il 22 settembre 2026.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Cfr. HIRAMOTO, "Wax on, wax off...", cit., pp. 6-7; LOPEZ, Intervista a GIORGIO LOPEZ..., cit., 43:00-44:39.

⁸² Cfr. HIRAMOTO, "Wax on, wax off...", cit., pp. 5-7; BOWMAN, *Beyond Bruce Lee...*, cit., pp. 154-155.

⁸³ *7 chili in 7 giorni*, regia di Luca Verdone, Italia, 1986, ca. 00:48:00 e 01:05:00.

⁸⁴ *7 chili in 7 giorni...*, cit., ca. 00:48:00.

⁸⁵ *7 chili in 7 giorni...*, cit., ca. 01:05:00.

"grazie".⁸⁶ La sequenza mostra quindi che l'identificazione inizialmente specifica come giapponese può essere resa secondaria rispetto a una categoria più ampia di estraneità asiatica: il passaggio a "cinese" non deriva da una nuova informazione linguistica fornita dal personaggio, ma viene prodotto dagli interlocutori italiani.

In questo caso l'operazione può essere messa in relazione con ciò che Gal e Irvine descrivono come *erasure*: alcune differenze diventano irrilevanti rispetto allo schema classificatorio che organizza la rappresentazione.⁸⁷ Non è necessario sostenere che il film presenti Cina e Giappone come culturalmente identici. Il dato più circoscritto è che, nella seconda sequenza, la precedente specificazione giapponese può essere cancellata dal dialogo senza che ciò comprometta la funzione attribuita al personaggio come "nota esotica". Il caso documenta quindi una forma di pan-asiatizzazione, ma non richiede ancora l'impiego della categoria di "voce gialla": ciò che viene reso intercambiabile è soprattutto il referente nazionale attribuito al corpo, mentre la voce del personaggio rimane prevalentemente giapponese.⁸⁸

Se *7 chili in 7 giorni* mette in scena questa mobilità attraverso un personaggio secondario, *Mai dire Banzai* la affronta attraverso un dispositivo televisivo fondato direttamente sulla rielaborazione italiana di materiale giapponese. Nel 1989 Marco Santin, Giorgio Gherarducci e Carlo Taranto furono chiamati a commentare per Italia 1 immagini provenienti da *Takeshi's Castle* e *The Gaman*, programmi giapponesi di cui Mediaset aveva acquisito i diritti.⁸⁹ *Mai dire Banzai* non costituisce quindi un doppiaggio in senso stretto: il materiale audiovisivo di partenza viene rimontato e sovrapposto a un commento comico italiano che attribuisce nuovi nomi, significati e interpretazioni alle immagini.⁹⁰

La mediazione italiana non si limita infatti a tradurre ciò che i partecipanti giapponesi stanno dicendo. Nel frammento denominato *Gioco delle paure*, i commentatori aprono la sequenza con la pseudo-formula "Chioto Sabaranga", presentata come saluto; durante la prova un uomo che aziona le botole viene definito prima "tipico pistolero giapponese" e poi "un samurai di antica data", mentre la resistenza fisica dei concorrenti viene ricondotta all'affermazione secondo cui

⁸⁶ *7 chili in 7 giorni*..., cit., ca. 01:05:00.

⁸⁷ GAL e IRVINE, *Signs of Difference*..., cit., pp. 20-21.

⁸⁸ Cfr. *7 chili in 7 giorni*..., cit., ca. 00:48:00 e 01:05:00.

⁸⁹ Arianna ASCIONE, "Gialappa's Band: gli inizi a Radio Popolare, perché si chiamano così, la vita privata riservata, 7 segreti", in *"Corriere della Sera"*, 30 marzo 2026, <https://www.corriere.it/spettacoli/cards/gialappa-s-band-gli-inizi-a-radio-popolare-perche-si-chiamano-cosi-la-vita-privata-riservata-7-segreti/mai-dire-banzai.shtml>, consultato il 22 settembre 2026.

⁹⁰ Cfr. ASCIONE, "Gialappa's Band...", cit.; *Mai dire Banzai*, "Gioco delle paure", Italia 1, 1989, clip disponibile su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=30cKZpMhGDg>, consultato il 22 settembre 2026.

"il dolore è la prima virtù dei giapponesi".⁹¹ Il commento costruisce così una pseudo-spiegazione nazionale nella quale azioni contingenti vengono trasformate comicamente in presunte caratteristiche "giapponesi".

Il caso è analiticamente rilevante perché modifica la posizione della voce rispetto al materiale rappresentato. In *Mondo cane* una voce narrante italiana presentava immagini del Giappone come documentazione di costumi culturali; in *Mai dire Banzai* la natura comica e inventata del commento è manifesta, ma anche qui è una voce italiana esterna a stabilire continuamente che cosa le immagini debbano significare in quanto "giapponesi". La ripetizione di *Giappone, giapponese, samurai* e delle pseudo-spiegazioni rende la nazionalità una risorsa comica costantemente disponibile, pur in presenza di materiale audiovisivo realmente prodotto dalla televisione giapponese. La mediazione italiana assume quindi una forma diversa da quella osservata nel doppiaggio di Miyagi. In *The Karate Kid*, la voce italiana sostituisce quella inglese cercando contemporaneamente di restare ancorata al corpo e alla performance di Morita; in *Mai dire Banzai*, il commento può invece attribuire alle immagini significati che non pretendono di corrispondere alla traccia linguistica originale. Il Giappone visibile rimane quello del materiale televisivo di partenza, mentre una parte consistente della sua intelligibilità comica viene prodotta attraverso un nuovo livello sonoro realizzato in Italia.

All'inizio degli anni Novanta, la pubblicità offre una configurazione femminile differente sia dal cinese caricaturale di Cin Ciao Lin sia dall'autorità maschile di Miyagi. Nel 1991 il primo spot della campagna Philadelphia presenta Kaori, interpretata da Kelly Hu, attraverso la frase "questa è Kaori, viene dal Giappone per studiare"; alla domanda "parli italiano?", il personaggio risponde "poco poco", formula che viene successivamente riutilizzata fino a diventare uno degli elementi verbali ricorrenti della sua persona pubblicitaria.⁹² Il confronto con Miyagi mostra come una quantità ridotta di parola possa assumere valori mediali differenti. Nel maestro di *The Karate Kid*, economia verbale, forme ellittiche e reticenza convergono con disciplina e sapere marziale; in Kaori, invece, la competenza linguistica limitata viene esplicitamente tematizzata dalla domanda sull'italiano e condensata nella formula "poco poco".⁹³ La riduzione del parlato non possiede quindi un significato sociale autonomo, ma acquista valore nella configurazione complessiva del personaggio. Anche il casting contribuisce a questa costruzione: la studentessa

⁹¹ *Mai dire Banzai*, "Gioco delle paure" ..., cit., trascrizione e analisi diretta del frammento.

⁹² "Kraft Philadelphia Con Kelly Hu (1991)", in "Spot 80 - Gli anni ruggenti della pubblicità", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/kraft-philadelphia-con-kelly-hu/>, consultato il 22 settembre 2026; Kraft Philadelphia, spot con Kaori, 1991, analisi diretta del filmato.

⁹³ Cfr. HIRAMOTO, "Wax on, wax off...", cit., pp. 5-7; *The Karate Kid*..., cit., edizione italiana; Kraft Philadelphia, spot con Kaori, 1991, cit.

giapponese è interpretata da Kelly Hu, attrice statunitense di ascendenza cinese, hawaiana e inglese. La corrispondenza fra biografia dell'interprete e appartenenza del personaggio non è dunque il criterio che rende Kaori riconoscibile come giapponese: questa specificazione viene organizzata dalla presentazione verbale, dalla caratterizzazione e dal parlato dello spot. Il dato permette di distinguere ulteriormente il corpo selezionato dalla produzione, la voce associata al personaggio e la nazionalità dichiarata nella finzione pubblicitaria.⁹⁴

Verso la fine del decennio, *Banzai* di Carlo Vanzina offre un caso particolarmente utile per osservare nello stesso testo la compresenza fra riferimenti nazionali specifici e risorse vocali altamente portabili. Il film del 1997 segue Sergio Colombo, interpretato da Paolo Villaggio, in un viaggio che attraversa prima la Thailandia e successivamente il Giappone; nel cast compare anche Hal Yamanouchi nel ruolo di un commissario di polizia giapponese.⁹⁵ La componente sonora non assegna tuttavia a ciascun contesto nazionale una configurazione vocale nettamente distinta.⁹⁶

All'aeroporto di Bangkok, una hostess thailandese parla italiano sostituendo in maniera evidente /r/ con /l/; poco dopo, un altro personaggio thailandese passa dall'inglese all'italiano mantenendo una marcatura che utilizza risorse analoghe.⁹⁷

Intorno al minuto 50:07, quando Sergio utilizza un terminale informativo in Giappone e seleziona la lingua italiana, sullo schermo compare una figura caricaturale esplicitamente giapponese che intona *'O sole mio*. La scelta della canzone produce un primo cortocircuito fra un riferimento sonoro fortemente associato all'Italia e il corpo che lo esegue; per questa ricerca è tuttavia soprattutto la modalità dell'esecuzione a risultare significativa. L'italiano viene infatti cantato attraverso una marcatura caricaturale che richiama la parlata pseudo-cinese già osservata negli spot Baby Records di Cin Ciao Lin, dove la sostituzione di /r/ con /l/ e la riduzione morfosintattica partecipavano alla costruzione comica della cinesità. Il confronto è rafforzato dalla somiglianza visiva fra le due figure, entrambe costruite attraverso una fisionomia caricaturale fortemente stilizzata. In assenza di fonti produttive non è possibile stabilire se *Banzai* citi intenzionalmente le pubblicità Baby Records; ciò che il confronto permette di osservare è piuttosto la disponibilità, a distanza di oltre un decennio, di una

⁹⁴ Per il profilo biografico dell'attrice, cfr. Lynda LIN, "Tracking Through Hollywood", *Pacific Citizen*, 144, 4, 2-15 marzo 2007, p. 9, archivio digitale di Pacific Citizen, consultato il 25 settembre 2026. Il riferimento alla campagna Philadelphia è documentato nella nota relativa allo spot nel presente paragrafo.

⁹⁵ *Banzai*, regia di Carlo Vanzina, Italia, 1997; "Banzai (1997)", in "Archivio del Cinema Italiano", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=MN0179>, consultato il 22 settembre 2026.

⁹⁶ *Banzai*..., cit., ca. 00:24:32, 00:26:37 e 00:50:07, analisi comparativa della traccia audiovisiva.

⁹⁷ *Banzai*..., cit., ca. 00:24:32 e 00:26:37.

configurazione audiovisiva nella quale tratti già associati alla cinesità possono essere riutilizzati per rendere riconoscibile un referente esplicitamente giapponese.⁹⁸

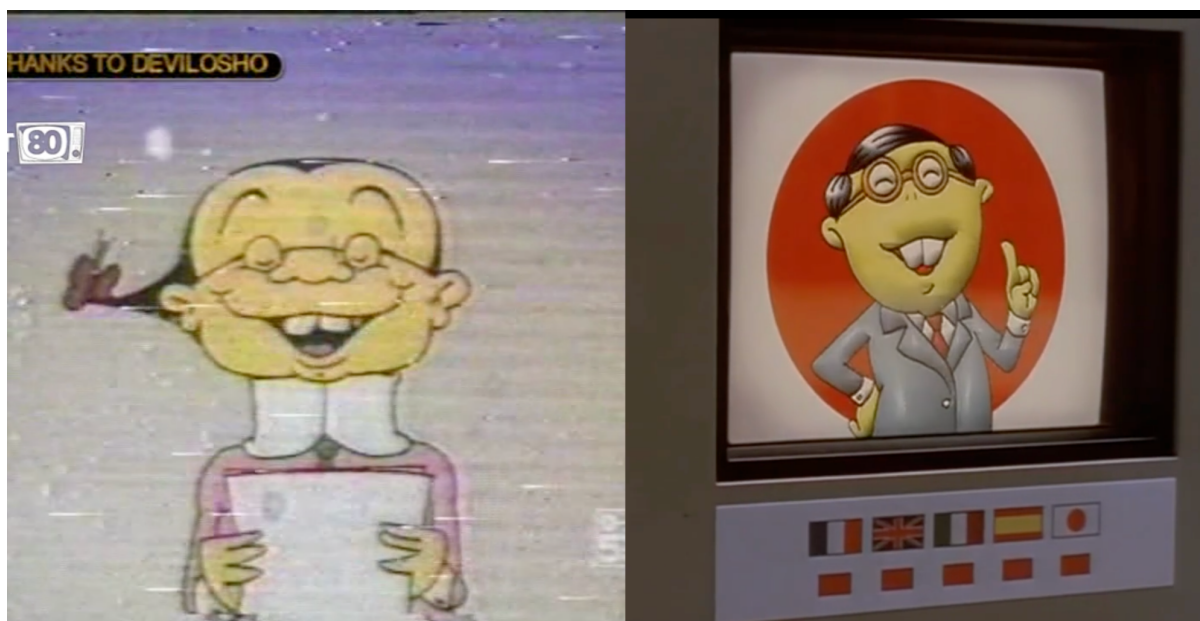


Figura 6. Confronto visivo fra Cin Ciao Lin nello spot *Baby Records Mixage Compilation* (1985) sulla sinistra e la figura del terminale informativo in *Banzai* (Carlo Vanzina, 1997, ca. 00:50:07) sulla destra. La somiglianza iconografica è qui utilizzata come elemento di confronto; non è documentato un rapporto diretto di derivazione fra le due rappresentazioni.

Rispetto a *7 chili in 7 giorni*, l'*erasure* opera qui su un livello ulteriore: non viene resa secondaria soltanto l'etichetta nazionale attribuita a un corpo, ma una stessa risorsa vocale diventa trasferibile fra referenti thailandesi e giapponesi.⁹⁹ È in questa portabilità che "voce gialla" diventa una categoria analiticamente utile: non come sinonimo di qualsiasi voce associata all'Asia, ma per descrivere configurazioni nelle quali la differenza fra specifiche provenienze nazionali perde pertinenza nel funzionamento del segno vocale.

Il film rende questa tensione ancora più evidente attraverso la comparsa di Hal Yamanouchi. Intorno a 52:41, pochi minuti dopo il terminale caricaturale, Yamanouchi interpreta un poliziotto giapponese che tenta di comunicare con Sergio; quando il protagonista mima una katana, il personaggio gli domanda "ti samurai?", mentre la scena prosegue con battute e grida in giapponese.¹⁰⁰ In questo caso la voce appartiene allo stesso Yamanouchi, interprete giapponese del commissario, e si distingue dalla vocalità caricaturale associata pochi minuti prima alla figura del terminale.¹⁰¹ La presenza dell'interprete non determina tuttavia la scomparsa delle convenzioni circostanti. Sergio interpreta la situazione attraverso il gesto della

⁹⁸ *Banzai...*, cit., ca. 00:50:07.

⁹⁹ Cfr. GAL e IRVINE, *Signs of Difference...*, cit., pp. 20-21; *Banzai...*, cit., ca. 00:24:32, 00:26:37 e 00:50:07.

¹⁰⁰ *Banzai...*, cit., ca. 00:52:41.

¹⁰¹ Cfr. *Banzai...*, cit., ca. 00:50:07 e 00:52:41; "Banzai (1997)"..., cit.

katana, il poliziotto risponde evocando il samurai e, nelle sequenze immediatamente successive, il film continua a costruire il Giappone attraverso musiche, sumō, kabuki, kimono e una serie di parole o nomi giapponesi pronunciati dal protagonista italiano.¹⁰² A circa 01:03:29, per esempio, Sergio sale su un palcoscenico kabuki travestito con kimono e ventaglio e produce una sequenza che combina parole come *sushi* e *sashimi*, cognomi giapponesi e nomi di aziende quali Toyota, Suzuki, Kawasaki e Honda.¹⁰³

Il confronto interno a *Banzai* è quindi più utile di una semplice opposizione fra "voce falsa" e "voce autentica". Il film rende disponibili, a pochissima distanza, una caricatura vocale associata a un'immagine giapponese, la voce di un interprete giapponese e la pseudo-lingua prodotta dal protagonista italiano; a questi livelli si aggiungono musica, gesto, costume e riferimenti culturali. Non emerge un'unica modalità di "far suonare il Giappone", ma una coesistenza di dispositivi differenti, alcuni dei quali specificano la nazionalità mentre altri rendono portabili risorse più genericamente asiatiche.

Lo stesso 1997 offre un controcampo utile. Alla quarantesima edizione dello *Zecchino d'Oro*, Yumiko Ashikawa, bambina di Tōkyō, interpreta *La pioggia*, adattamento italiano del brano giapponese *Ame*: la scheda ufficiale attribuisce il testo originale ad Ashikawa, la traduzione italiana a Sergio Menegale e la musica a Minoru Kainuma, mentre l'esecuzione alterna il testo italiano a una strofa interamente in giapponese.¹⁰⁴ Nello stesso anno, *Banzai* e *La pioggia* rendono quindi disponibili in circuiti italiani modalità molto differenti di rapportarsi sonoramente al Giappone: il primo ricombina accenti, pseudo-lingua e riferimenti multimodali all'interno della comicità cinematografica; il secondo conserva una porzione della lingua di partenza all'interno di un adattamento italiano. La differenza riguarda il dispositivo e il rapporto fra soggetto e materiale sonoro, non una gerarchia fra rappresentazione "falsa" e "autentica".

Considerati insieme, i casi degli anni Ottanta e Novanta mostrano non la sostituzione di un repertorio con un altro, ma la moltiplicazione delle modalità attraverso cui l'asiaticità e la giapponesità possono essere rese udibili e reiterabili. La serializzazione di una persona vocale, la rilocalizzazione di una performance già marcata, la sovrapposizione di un nuovo livello sonoro italiano a materiali giapponesi e la portabilità di alcuni tratti fra referenti nazionali differenti costituiscono processi distinti che possono coesistere nello stesso periodo. La

¹⁰² *Banzai*..., cit., ca. 00:52:41-01:05:00.

¹⁰³ *Banzai*..., cit., ca. 01:03:29.

¹⁰⁴ Zecchino d'Oro, "La pioggia", in "Zecchino d'Oro", 40ª edizione, 1997, <https://zecchinodoro.org/canzone/lapioggia>; Zecchino d'Oro, "Yumiko Ashikawa", in "Zecchino d'Oro", s.d., <https://zecchinodoro.org/artista/ashikawa-yumiko>, consultati il 22 settembre 2026; analisi diretta dell'esecuzione.

maggiore disponibilità di riferimenti specificamente giapponesi non rende quindi indisponibili repertori pseudo-asiatici o pseudo-cinesi; è questa compresenza, più che una progressione verso forme sempre più "corrette", a costituire il punto di partenza per i primi Duemila.

3.2.3. Primi Duemila: specificazione nazionale e repertori concorrenti

Nei primi Duemila la compresenza osservata nei decenni precedenti diventa leggibile attraverso dispositivi differenti. Da una parte, alcune produzioni rendono più pertinente la specificità nazionale giapponese, anche sul piano della selezione delle voci e dell'adattamento; dall'altra, repertori pseudo-asiatici e pseudo-cinesi continuano a essere disponibili nella comicità televisiva. Il periodo permette quindi di osservare non una successione fra forme più o meno "precise", ma la concorrenza fra modalità differenti di costruire sonoramente l'appartenenza.

Un primo snodo è rappresentato dall'edizione italiana di *The Last Samurai*, diretto da Edward Zwick nel 2003.¹⁰⁵ Il confronto con Miyagi mostra tuttavia che l'associazione fra giapponesità maschile, disciplina, arti marziali, controllo della parola e autorevolezza era già disponibile nel corpus italiano attraverso la localizzazione di *The Karate Kid*.¹⁰⁶ La specificità di *The Last Samurai* riguarda quindi soprattutto le condizioni produttive della localizzazione italiana. In particolare, Marco Mete, responsabile dei dialoghi e della direzione del doppiaggio, ha ricordato che la supervisor Claudia Gvirtzman richiese esplicitamente di cercare parlanti madrelingua giapponesi per alcuni personaggi, con l'obiettivo da lui descritto come il tentativo di mantenere il più possibile le caratteristiche della versione originale.¹⁰⁷ La richiesta non dimostra che l'edizione italiana perseguisse una nozione univoca di "autenticità" vocale né permette di attribuire ogni caratteristica della versione doppiata alla provenienza linguistica degli interpreti. Indica però che, in questa specifica lavorazione, l'appartenenza linguistica giapponese venne considerata un criterio pertinente nella selezione di alcune voci.¹⁰⁸ La differenza rispetto a casi come Cin Ciao Lin o Ciu Ci Ciao è quindi strutturale: la marcatura non viene affidata esclusivamente a un attore italiano che performa una parlata classificata

¹⁰⁵ *The Last Samurai*, regia di Edward Zwick, Warner Bros. Pictures, 2003.

¹⁰⁶ Cfr. Mie HIRAMOTO, "Wax on, wax off: Mediatized Asian Masculinity through Hollywood Martial Arts Films", *Text & Talk*, 35, 1, 2015, pp. 3-7, 12-13; Paul BOWMAN, *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy and Popular Culture*, London-New York, Wallflower Press, 2013, pp. 150-155.

¹⁰⁷ "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS, DODICESIMO DOTTORE e DAFFY DUCK, Live Talks #219", *The Man under the Hood*, YouTube, 7 aprile 2023, circa 01:40:40-01:43:09, <https://www.youtube.com/watch?v=ASeaMnRJWBM>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁰⁸ Ibidem.

come asiatica, ma la produzione cerca anche interpreti la cui biografia linguistica corrisponda a quella attribuita ai personaggi.¹⁰⁹

È all'interno di questa ricerca che Hal Yamanouchi viene scelto per doppiare Katsumoto, interpretato da Ken Watanabe.¹¹⁰ In un'intervista del 2013, Yamanouchi definisce Katsumoto "il primo ruolo importante" della propria esperienza di doppiatore e collega quella lavorazione ai successivi incarichi su attori cinesi e giapponesi.¹¹¹ La dichiarazione attribuisce quindi a Katsumoto una particolare rilevanza nella sua traiettoria professionale, senza consentire di inferire da sola una corrispondente stabilizzazione della sua voce presso il pubblico italiano. Per la genealogia di questo capitolo *The Last Samurai* va pertanto trattato come uno snodo, non come un'origine: in questa specifica lavorazione italiana dei primi Duemila, la provenienza linguistica giapponese diventa esplicitamente pertinente alla selezione di alcune voci.¹¹² L'analisi comparativa fra Watanabe e Yamanouchi verrà sviluppata nel Capitolo 4, distinguendo performance originale, vincoli di sincronizzazione, direzione e scelte del doppiatore.

Un diverso processo di specificazione nazionale può essere osservato due anni più tardi all'interno dello stesso circuito televisivo infantile che, nel 1969, aveva presentato *Cin-Ciu-È* e, nel 1997, *La pioggia*. Alla quarantottesima edizione dello *Zecchino d'Oro* del 2005 viene presentato *Il mio amico samurai*, adattamento italiano del brano giapponese *Bu-shi-do*, interpretato da Shiori Kitada, bambina di otto anni proveniente da Tōkyō.¹¹³ La scheda ufficiale attribuisce il testo originale a Mina Hiramatsu, la traduzione italiana a Roberto Piumini e la musica a Minoru Kainuma.¹¹⁴ Il testo costruisce il personaggio attraverso un insieme di riferimenti specificamente giapponesi. Il protagonista è un samurai associato a coraggio e fedeltà, pratica jūdō e karate e, nel corso della canzone, vengono nominati katana, *shamisen*, *taiko* e *shakuhachi*.¹¹⁵ Una strofa viene inoltre mantenuta in lingua giapponese, inserendo direttamente la lingua di partenza all'interno dell'esecuzione destinata alla televisione italiana.¹¹⁶

¹⁰⁹ Cfr. *Delitto al ristorante cinese*, regia di Bruno Corbucci, 1981; spot Baby Records *Mixage*, 1984-1986; "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS...", cit.

¹¹⁰ *The Last Samurai*..., cit., edizione italiana; "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS...", cit.

¹¹¹ Marco Lucio PAPALEO, "Intervista Wolverine: Hal Yamanouchi", *Everyeye Cinema*, 1 agosto 2013, <https://cinema.everyeye.it/articoli/intervista-wolverine-hal-yamanouchi-20182.html>, consultato il 22 settembre 2026.

¹¹² "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS...", cit.

¹¹³ Zecchino d'Oro, "Il mio amico samurai", 48ª edizione, 2005, <https://zecchinodoro.org/canzone/ilmioamicosamurai>, consultato il 22 settembre 2026.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

La configurazione è quindi molto diversa da quella osservata in *Cin-Ciu-È*. Nel brano del 1969, la protagonista cinese veniva costruita attraverso pseudo-onomastica, riso, tè, mandarino e gong; nel 2005, il referente nazionale viene invece stabilito attraverso un testo di origine giapponese, un'interprete proveniente da Tōkyō, una porzione in lingua giapponese e un lessico che accumula pratiche, oggetti e strumenti nominati come giapponesi.¹¹⁷ La continuità dell'istituzione televisiva rende il confronto particolarmente utile perché mostra che, all'interno dello stesso spazio mediale, possono succedersi modalità molto differenti di rendere udibile l'Asia orientale senza che ciò implichi necessariamente la cancellazione delle precedenti. La configurazione che raggiunge la televisione italiana non nasce integralmente nel contesto italiano. Il brano è di origine giapponese, viene interpretato da una bambina giapponese e viene successivamente adattato linguisticamente per lo *Zecchino d'Oro* da Roberto Piumini.¹¹⁸ Il caso documenta quindi una traiettoria transnazionale nella quale materiali prodotti in Giappone e adattamento italiano concorrono alla costruzione del personaggio.

Il confronto interno alla storia dello *Zecchino d'Oro* non descrive tuttavia un passaggio da una rappresentazione convenzionale a forme progressivamente più "autentiche". *Cin-Ciu-È* nel 1969, *La pioggia* nel 1997 e *Il mio amico samurai* nel 2005 organizzano in maniera differente il rapporto fra lingua, musica e appartenenza nazionale, ma la provenienza giapponese dell'interprete o del materiale di partenza non determina da sola il funzionamento della rappresentazione.¹¹⁹ Nel primo caso, la Cina viene resa riconoscibile attraverso pseudo-onomastica, riferimenti testuali e marcatori sonori espliciti; nei due casi successivi entrano invece nel circuito italiano materiali e interpreti effettivamente giapponesi, insieme a porzioni della lingua originale e a riferimenti nazionalmente più specifici. Ciò non impedisce tuttavia alla configurazione musicale di ricorrere a sonorità che possono risultare compatibili con convenzioni già disponibili per rendere udibile l'Asia orientale. L'ascolto comparativo di *Il mio amico samurai*, in particolare, mostra brevi formule melodiche e timbriche che richiamano la stessa famiglia di scorciatoie sonore osservata nei casi precedenti, senza che sia possibile stabilire una derivazione diretta o identificarle automaticamente con l'*Oriental riff*. La trasformazione riguarda quindi l'organizzazione e la specificazione dei repertori, non una progressiva sostituzione della convenzione con l'autenticità.

¹¹⁷ Cfr. Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È", 1969; Zecchino d'Oro, "Il mio amico samurai", 2005.

¹¹⁸ Zecchino d'Oro, "Il mio amico samurai"..., cit.

¹¹⁹ Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È", 1969; Zecchino d'Oro, "La pioggia", 1997; Zecchino d'Oro, "Il mio amico samurai", 2005.

La crescente specificazione del referente giapponese non impedisce, nello stesso periodo, la permanenza di forme vicine al repertorio pseudo-cinese ricostruito nei decenni precedenti. Un caso particolarmente esplicito è Zun Zun Pai, personaggio creato dal comico e illusionista Luca Elias e portato per più stagioni nel circuito di *Zelig Off*, programma televisivo di cabaret. Una presentazione professionale lo definisce "un improbabile cinese fortemente caratterizzato", mentre una fonte Mediaset del 2007 identifica analogamente Zunzunpai con Elias e descrive i suoi numeri attraverso l'espressione "magiche cineserie".¹²⁰ La cinesità del personaggio viene costruita attraverso la convergenza di più risorse. Nelle esibizioni analizzate, Elias combina la sostituzione di /r/ con /l/, omissioni di articoli e preposizioni, costruzioni sintattiche ridotte, parole deformate o opache e un ritmo di parlato rapido e frammentato; a questi elementi si aggiungono costume, postura e caratterizzazione facciale.¹²¹ Formule come "io fare esperimento" o costruzioni analogamente ridotte non costituiscono semplicemente errori isolati all'interno di un italiano L2, ma vengono reiterate all'interno della stessa persona comica insieme alla sostituzione fonetica e alla pseudo-lessicalità.¹²²

Il caso ricombina diverse risorse già osservate in Cin Ciao Lin e in *Delitto al ristorante cinese*. Nel 1981 Ciu Ci Ciao combinava pseudo-onomastica, /r/→/l/ e morfosintassi semplificata; negli spot Baby Records degli anni Ottanta la stessa sostituzione entrava in una persona pubblicitaria seriale; Zun Zun Pai, più di vent'anni dopo, riattiva risorse comparabili all'interno del cabaret televisivo.¹²³ La successione documenta quindi la perdurante disponibilità di alcuni elementi della caricatura pseudo-cinese in dispositivi mediali differenti. Nel personaggio di Elias, inoltre, la voce non lavora isolatamente dal corpo. La marcatura fonetica, le costruzioni grammaticali ridotte e le pseudo-parole vengono prodotte contemporaneamente a una caratterizzazione visiva esplicitamente codificata come cinese.¹²⁴ In questo caso l'uso della categoria di corpo-sonoro risulta pertinente proprio perché la leggibilità della persona comica dipende dalla co-occorrenza fra performance vocale, costume, mimica e denominazione del personaggio, anziché da un solo tratto linguistico.¹²⁵

¹²⁰ Cfr. "Luca Elias", presentazione professionale, Moroni in Scena, p. 1, <https://www.giuliomoroni.com/wp-content/uploads/2014/10/Presentazione-di-LUCA-ELIAS.pdf>; TGcom24, "Zelig Off: ora va in tour", 7 maggio 2007, <https://www.tgcom24.mediaset.it/televisione/articoli/360775/zelig-off-ora-va-in-tour.shtml>, consultati il 22 settembre 2026..

¹²¹ Luca ELIAS, "Zun Zun Pai (Luca Elias)", video dell'esibizione indicata nella descrizione come appartenente a *Zelig Off* (2007), pubblicato sul canale YouTube ziOpOtter il 14 gennaio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=VZ2r9kSesk>, consultato il 22 settembre 2026.

¹²² Ibidem.

¹²³ Cfr. *Delitto al ristorante cinese...*, cit.; spot Baby Records *Mixage...*, cit.; *Zelig Off*, Zun Zun Pai, cit.

¹²⁴ *Zelig Off*, Zun Zun Pai, cit.; per la caratterizzazione ufficiale del personaggio, "Luca Elias", presentazione professionale, cit.

¹²⁵ Cfr. la definizione metodologica di "corpo-sonoro" nel Capitolo 2.

La differenza rispetto a *The Last Samurai* è particolarmente istruttiva. Nel doppiaggio del film di Zwick, la produzione italiana rende pertinente la corrispondenza fra biografia linguistica del doppiatore e nazionalità del personaggio; nella comicità di Zun Zun Pai, invece, la cinesità viene costruita attraverso la selezione e l'intensificazione di un insieme ristretto di tratti da parte di un performer italiano.¹²⁶ I due dispositivi circolano a pochi anni di distanza e mostrano che la maggiore attenzione alla specificità nazionale in un ambito non determina l'abbandono dei repertori caricaturali in un altro.

Collocato fra questi due poli, *Il mio amico samurai* rende ancora più evidente la compresenza di regimi differenti. Nei primi Duemila risultano contemporaneamente disponibili una localizzazione cinematografica nella quale la provenienza linguistica giapponese diventa pertinente alla selezione delle voci, un adattamento televisivo di origine giapponese che conserva lingua e riferimenti nazionalmente specifici e una persona comica italiana che continua a rendere riconoscibile la Cina attraverso /r/→/l/, morfosintassi ridotta, pseudo-parole e caratterizzazione corporea.¹²⁷ Le tre configurazioni appartengono a dispositivi e funzioni differenti, ma proprio la loro prossimità cronologica impedisce di interpretare la genealogia come una successione evolutiva. I primi Duemila chiudono quindi la ricostruzione storica non con la scomparsa di un repertorio, ma con la convivenza fra modalità concorrenti di specificazione e pan-asiatizzazione. Il passaggio al corpus contemporaneo permetterà ora di spostare l'attenzione dalla disponibilità storica di queste risorse al modo in cui vengono effettivamente mobilitate nella classificazione di corpi, voci e appartenenze differenti.

3.3. Pan-asiaticità contemporanea: voce, corpo e aspettative d'ascolto

Il passaggio al corpus contemporaneo sposta l'attenzione dalla disponibilità storica dei repertori al loro funzionamento nella classificazione di corpi, voci e appartenenze. Il problema diventa quindi osservare quali elementi risultino sufficienti perché una voce, una lingua o una sonorità vengano ricondotte a un'appartenenza asiatica e fino a che punto tali elementi possano essere trasferiti fra referenti nazionali differenti conservando una funzione classificatoria. Il termine "pan-asiaticità" viene utilizzato qui per descrivere precisamente questa possibilità di circolazione e intercambiabilità dei segni fra configurazioni nazionali differenti. Non indica quindi l'esistenza di una comune sonorità asiatica né presuppone che Cina, Giappone, Corea o altre appartenenze siano necessariamente confuse fra loro. La categoria diventa pertinente

¹²⁶ Intervista a Marco Mete, cit.; *Zelig Off*, Zun Zun Pai, cit.

¹²⁷ Cfr. intervista a Marco Mete, cit.; Zecchino d'Oro, "Il mio amico samurai"..., cit.; *Zelig Off*, Zun Zun Pai, cit.

quando, nella singola configurazione analizzata, una differenza nazionale viene resa secondaria rispetto alla possibilità che lo stesso segno venga associato a referenti asiatici diversi.

La nozione di indessicalità consente di precisare questo funzionamento. Agha descrive i *social indexicals* come segni percepibili interpretati in relazione a ruoli, pratiche e categorie sociali.¹²⁸

Una sequenza sonora non deve quindi riprodurre in modo completo il lessico, la grammatica o la fonologia della lingua rappresentata per acquisire una funzione classificatoria: nei casi di pseudo-lingua osservati nel 3.2, la sua leggibilità come "cinese", "giapponese" o più genericamente "asiatica" dipende dalla relazione con altri elementi simultaneamente disponibili, quali corpo, nome, costume, gesto, musica, ambientazione o attribuzione nazionale.

La classificazione sonora può inoltre precedere l'emissione stessa della voce. Il *listening ear* di Stoeveer descrive pratiche d'ascolto storicamente formate attraverso cui il suono viene organizzato in rapporto a categorie razzializzate, mentre Eidsheim, attraverso la nozione di *figure of sound*, critica il presupposto che una voce possa essere riconosciuta e classificata misurandone la corrispondenza a un riferimento stabile già immaginato dall'ascoltatore.¹²⁹ Nel corpus qui analizzato, questi strumenti permettono di osservare come la classificazione preventiva di un corpo possa orientare anche le aspettative relative alla lingua, all'accento o alla competenza linguistica del soggetto prima che questi abbia effettivamente parlato.

Un episodio raccontato da Lala Hu nel gennaio 2020 rende osservabile questo meccanismo in una situazione quotidiana. Dopo avere tenuto una lezione ad Ancona, Hu si trovava su un Frecciarossa e, mentre attraversava la carrozza per scendere, due passeggeri iniziarono a ridacchiare e a fare commenti "alla [sua] vista"; quando Hu rispose, le due donne si mostrarono sorprese dal fatto che potesse comprenderle e ribattere.¹³⁰ L'ordine degli eventi è analiticamente rilevante: i commenti precedono la voce di Hu, e la risposta rende osservabile un'aspettativa linguistica che altrimenti sarebbe rimasta implicita. L'episodio viene riportato da *Wired Italia* nei primi giorni della diffusione internazionale del COVID-19, all'interno di un articolo dedicato all'aumento della sinofobia collegata alla paura del contagio.¹³¹ Questa dimensione verrà ripresa nel 3.3.2; qui interessa distinguere, senza separarle completamente, classificazione

¹²⁸ AGHA, "Enregisterment" ..., cit., pp. 1-2.

¹²⁹ Cfr. Jennifer Lynn STOEVEER, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 7-14; Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham-London, Duke University Press, 2019, pp. 50-52.

¹³⁰ Lala HU, post pubblicato su Twitter il 27 gennaio 2020, cit. in Alessio FODERI, "Come il coronavirus sta alimentando il razzismo contro i cinesi", in *Wired Italia*, 29 gennaio 2020, <https://www.wired.it/attualita/politica/2020/01/29/coronavirus-sinofobia-razzismo-cinesi/>, consultato il 22 settembre 2026.

¹³¹ Alessio FODERI, "Come il coronavirus sta alimentando il razzismo contro i cinesi" ..., cit.

del corpo e classificazione della voce. Il corpo rende disponibile una previsione sulla posizione linguistica del soggetto, mentre la voce interviene successivamente e può confermarla oppure disattenderla.

Una testimonianza dell'attore Yoon C. Joyce rende questa relazione ancora più esplicita. Nel gennaio 2025, durante un'intervista a BergamoTV, Joyce racconta che, incontrando qualcuno per la prima volta, gli capita ancora di sentirsi dire "ammazza, parli bene l'italiano"; alla sua risposta "eh, ma io sono nato qua", può seguire la replica "sì, però lo parli bene l'italiano".¹³² La frase "sono nato qua" funziona qui come condensazione colloquiale della propria appartenenza linguistica e sociale italiana: Joyce è nato in Corea del Sud, è stato adottato a tre mesi ed è cresciuto a Bergamo.¹³³ Il punto analitico non è valutare il complimento, ma osservare che la padronanza dell'italiano viene tematizzata come informazione inattesa. Anche l'informazione biografica che dovrebbe ricollocare il parlante entro una socializzazione italiana non elimina necessariamente lo stupore: la classificazione precedente continua a intervenire nel modo in cui la voce viene valutata.

La testimonianza di Joyce collega inoltre questa esperienza quotidiana alla sua attività professionale. In un'intervista del 2019, l'attore affermava di avere ricevuto frequentemente proposte per personaggi asiatici stereotipati, citando fra gli esempi mafiosi, killer e camerieri che "spesso non parlano correttamente l'italiano".¹³⁴ Nella stessa intervista descriveva come segnale di cambiamento il fatto di avere iniziato a interpretare personaggi professionalmente e socialmente più diversificati, fra cui un neurochirurgo, uno scienziato e un uomo d'affari, specificando: "Nessun accento straniero o cadenze strane".¹³⁵

Le due testimonianze permettono di mettere in relazione, senza renderli equivalenti, due livelli dello stesso problema. Nell'interazione quotidiana, la classificazione del corpo può rendere inattesa una voce pienamente compatibile con la socializzazione italiana del parlante; nel sistema mediale, la relazione fra corpo e appartenenza può invece contribuire alla costruzione di personaggi ai quali viene attribuita una vocalità straniera o linguisticamente ridotta. L'aspettativa d'ascolto può quindi emergere tanto nelle reazioni degli interlocutori quanto nelle convenzioni attraverso cui una produzione costruisce la voce di un personaggio. Questo non

¹³² BergamoTV, "EXSILIUM - Cortometraggio di e con Yoon C. Joyce", YouTube, live streaming dell'8 gennaio 2025, ca. 04:10, https://www.youtube.com/live/S-GEmcet_qc, consultato il 22 settembre 2026.

¹³³ Cfr. "Yoon, attore orobico noto a Hollywood. Testimonial del Festival dell'integrazione", in *L'Eco di Bergamo*, 11 marzo 2019, <https://www.ecodibergamo.it/stories/cultura-e-spettacoli/yoon-attore-orobico-noto-a-hollywoodtestimonial-del-festival-dellintegrazione-1305037-11/>; "Girotondi", in *Michelangelo Film*, s.d., <https://www.michelangelofilm.it/en/girotondi/>, consultati il 22 settembre 2026.

¹³⁴ "Yoon, attore orobico noto a Hollywood. Testimonial del Festival dell'integrazione"..., cit.

¹³⁵ Ibidem.

implica che tutti gli ascoltatori anticipino la stessa configurazione linguistica. Come ricorda Agha, la competenza relativa ai registri e ai loro valori indessicali è socialmente distribuita.¹³⁶ La questione riguarda piuttosto la possibilità che, in specifici domini sociali e mediali, alcune combinazioni fra corpo, lingua e accento risultino più disponibili o più plausibili di altre.

3.3.1. Costruire la cinesità contemporanea: voce, comicità e potere

Se i casi di Hu e Joyce hanno mostrato il momento in cui una voce effettivamente prodotta disattende una posizione linguistica anticipata a partire dal corpo, alcuni prodotti audiovisivi consentono di osservare il movimento inverso: la costruzione di una performance vocale resa congruente con la cinesità attribuita al personaggio. Nella sesta stagione (2017) di *Camera Café*, sitcom italiana ambientata nell'area relax di un'azienda, questo problema emerge in più episodi nei quali personaggi e riferimenti cinesi vengono messi in relazione con lingua, corpo, gestualità e posizione economica.¹³⁷ Nel corpus selezionato, la Cina non occupa infatti soltanto la posizione dell'interlocutore linguisticamente differente, ma compare anche attraverso la "casa madre cinese", la proprietà dell'azienda e una tecnologia immaginata come capace di sostituire i lavoratori italiani.¹³⁸

Il rapporto fra corpo percepito e competenza linguistica viene tematizzato in maniera particolarmente esplicita in "Il cinese misterioso". Di fronte al ragazzo delle consegne di un ristorante cinese, Paolo Bitta, uno dei due impiegati protagonisti della serie, manifesta sorpresa per la sua padronanza dell'italiano attraverso la frase "ma lo sai che parli benissimo italiano? Se io nascevo in Cina non so se parlavo il cinese come tu l'italiano".¹³⁹ Quando il giovane precisa di essere cinese "ma di terza generazione", Paolo risponde definendolo "il modello più avanzato".¹⁴⁰ La sequenza riproduce, all'interno di una costruzione comica, una dinamica vicina a quella resa esplicita dalla testimonianza di Yoon C. Joyce nel paragrafo precedente. L'italiano fluente non viene trattato come una possibilità neutra, ma come una caratteristica sufficientemente inattesa da richiedere una spiegazione. L'informazione biografica fornita dal ragazzo non elimina inoltre la classificazione, ma la riorganizza attraverso la metafora

¹³⁶ Asif AGHA, "Enregisterment"..., cit., pp. 1, 6-7.

¹³⁷ Cfr. *Camera Café*, "Il cinese misterioso", sesta stagione, 2017; *Camera Café*, "Lezione di cinesi", sesta stagione, 2017; *Camera Café*, "I replicanti", sesta stagione, 2017.

¹³⁸ Cfr. *Camera Café*, "I replicanti", 2017, clip pubblicata dal canale Rai su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iQXvFFwDSwI>, consultato il 22 settembre 2026, ca. 00:29-00:51 e 02:22-03:39, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹³⁹ *Camera Café*, "Il cinese misterioso", 2017, clip pubblicata su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Hf3JXCRx2Z4>, consultato il 22 settembre 2026, ca. 00:00-00:30, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹⁴⁰ Ibidem.

tecnologica del "modello più avanzato". La voce che non corrisponde all'aspettativa non annulla quindi la cinesità attribuita al corpo: modifica il modo in cui essa viene interpretata.

Lo stesso episodio rende ancora più evidente il carattere anticipatorio di questa relazione. Intorno al minuto 02:30 entra nell'area relax un altro uomo cinese, che i due protagonisti, Luca Nervi e Paolo Bitta, credono collegato alla società proprietaria dell'azienda; prima che la sua voce fornisca informazioni sulla sua competenza in italiano, Luca modifica il proprio parlato e gli si rivolge con formule come "questo essele caffè italiano" e "io essere Luca e offlo caffè italiano".¹⁴¹ Nell'ascolto della sequenza, alla riduzione morfosintattica si accompagna anche la sostituzione di /r/ con /l/ in forme come "essele" e "offlo".¹⁴² La performance non nasce quindi dalla riproduzione di una voce appena ascoltata. È sufficiente che l'interlocutore venga classificato come cinese perché Luca selezioni preventivamente un italiano che considera compatibile con quella posizione. La scena non mette in circolazione soltanto un modello di "come parla un cinese", ma anche un modello di come un italiano possa immaginare di dover parlare a una persona percepita come cinese. La voce attribuita all'altro viene così prodotta dal personaggio italiano prima ancora che l'altro abbia avuto la possibilità di confermarla o smentirla.

Una configurazione differente compare in "Lezione di cinesi". Nell'episodio, i rappresentanti della Feidan Chou e Fang vengono affidati a Luca e Paolo affinché venga mostrata loro l'azienda; la dirigente sintetizza il compito nella formula "sorrisci, inchini, un bel giro a caso e ciao", mentre i due protagonisti deformano ripetutamente i nomi degli ospiti fino a concludere con un generico "va beh, insomma".¹⁴³ La cinesità sonora viene quindi costruita soprattutto dagli interlocutori italiani attraverso nomi deformati, formule di interazione e aspettative sul comportamento, mentre i personaggi cinesi occupano uno spazio vocale relativamente limitato.

La produzione interviene inoltre direttamente sul piano musicale. Durante l'interruzione interna all'episodio, il consueto bicchiere associato al programma viene accompagnato da caratteri cinesi e da una variazione del jingle che, nell'ascolto qui proposto, introduce una marcatura musicalmente orientalizzante.¹⁴⁴

¹⁴¹ *Camera Café*, "Il cinese misterioso" ..., cit., ca. 02:30, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Camera Café*, "Lezione di cinesi" ..., cit., ca. 00:31-04:40, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹⁴⁴ *Camera Café*, "Lezione di cinesi" ..., cit., ca. 04:40, analisi percettiva della traccia audiovisiva.



Figura 7. *Camera Café*, "Lezione di cinesi", break commerciale.

Il suono non è prodotto dai personaggi presenti nella scena, ma viene associato a loro dal dispositivo audiovisivo. La distinzione formulata nel Capitolo 2 fra suono prodotto dal soggetto e suono associato al soggetto diventa quindi pertinente: la classificazione può essere rafforzata da elementi sonori sui quali il personaggio rappresentato non esercita alcun controllo.

"I replicanti" porta questa configurazione ancora più avanti, perché mette esplicitamente in relazione il repertorio caricaturale con una nuova posizione di potere attribuita alla Cina. All'inizio dell'episodio viene annunciato l'arrivo di una delegazione dalla "casa madre cinese", nei confronti della quale viene richiesto a Luca e Paolo il massimo rispetto e cordialità.¹⁴⁵ Paolo sintetizza immediatamente la nuova gerarchia con la formula "ora comandano loro".¹⁴⁶

La subordinazione aziendale non impedisce però il riemergere di risorse già osservate nella genealogia precedente. Nel tentativo di ricordare come si dica "benvenuti" in cinese, Luca richiama ciò che sostiene di avere sentito in un ristorante e produce "cin cin cin, quanti siete, vi porto subito il menù", accompagnando la frase con una voce caricaturale e con il gesto di tirare gli angoli degli occhi.¹⁴⁷ Poco dopo produce una nuova sequenza pseudo-linguistica e la accompagna con ripetuti inchini.¹⁴⁸ Qui voce e corpo concorrono effettivamente alla stessa classificazione. La marcatura fonica, la pseudo-lingua, il gesto degli occhi e gli inchini non

¹⁴⁵ *Camera Café*, "I replicanti", 2017, clip pubblicata dal canale Rai su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iQXvFFwDSwI>, consultato il 22 settembre 2026, ca. 00:29-00:43, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹⁴⁶ *Camera Café*, "I replicanti"..., cit., ca. 01:26.

¹⁴⁷ Ivi, ca. 01:08-01:26.

¹⁴⁸ Ivi, ca. 01:30 e 01:49.

appartengono a canali indipendenti, ma vengono fatti co-occorrere nella stessa performance. È quindi uno dei casi nei quali la categoria di corpo-sonoro può essere impiegata in senso preciso: non perché qualsiasi personaggio audiovisivo possieda un corpo e una voce, ma perché la leggibilità comica della cinesità viene costruita attraverso la loro azione congiunta.

Il dialogo rende inoltre esplicita la consapevolezza interna della convenzione. Quando Luca afferma che "si somigliano tutti questi cinesi, sono tutti uguali", Paolo replica che "questa cosa è razzista"; pochi secondi dopo, tuttavia, pseudo-lingua, inchini e somiglianza fisica vengono nuovamente mobilitati nella gag.¹⁴⁹ Il testo può quindi nominare come razzista una generalizzazione e continuare simultaneamente a utilizzare il repertorio che la rende comicamente disponibile.

La parte successiva dell'episodio modifica però la posizione narrativa attribuita ai personaggi cinesi. Luca e Paolo interpretano i colleghi come "replicanti", affermano che "la tecnologia cinese è più avanti di quanto pensassi" e arrivano a temere che possano sostituirli perché "costano meno di noi".¹⁵⁰ La stessa sequenza estende poi la minaccia alla possibilità che i colleghi cinesi prendano "il nostro lavoro", "il bar" e "la cultura".¹⁵¹ Nel dispositivo comico convivono quindi due configurazioni che non appartengono necessariamente alla stessa genealogia storica. Da una parte riemergono pseudo-lingua, riduzione della competenza linguistica attribuita, indifferenziazione dei corpi e gestualità orientalizzante; dall'altra la Cina viene costruita come proprietaria, tecnologicamente avanzata e potenzialmente capace di sostituire economicamente il lavoratore italiano. La seconda configurazione non cancella la prima. Il cambiamento della posizione narrativa attribuita alla Cina può essere organizzato attraverso repertori rappresentativi già disponibili.

Un meccanismo comparabile appare nello stesso anno nella pubblicità Lavazza. In uno spot natalizio con Maurizio Crozza, il dottor Ping viene presentato dal proprio avvocato come un uomo d'affari intenzionato a "rilevare tutta la Lavazza".¹⁵² Una recensione di Aldo Grasso lo definisce dapprima "misterioso uomo d'affari asiatico" e successivamente riconduce la negoziazione alla "grana" dei "cinesi", documentando un passaggio situato fra categoria sovraordinata e specificazione nazionale.¹⁵³ Nello spot, alla posizione economica di Ping non

¹⁴⁹ *Camera Café*, "I replicanti" ..., cit., ca. 01:37-01:55.

¹⁵⁰ *Camera Café*, "I replicanti" ..., cit., ca. 02:22-02:54.

¹⁵¹ Ivi, ca. 03:28-03:39.

¹⁵² Lavazza, "Maurizio Crozza, l'Avvocato e Tiny", campagna pubblicitaria, 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=LwmRLhzyUfM>, consultato il 22 settembre 2026..

¹⁵³ Aldo GRASSO, "Lavazza, scrive Grasso: sotto l'albero, Crozza porta risate e macchine per il caffè", in *"Comunicaffè"*, 5 dicembre 2017, <https://www.comunicaffe.it/lavazza-spot-crozza/>, consultato il 22 settembre 2026.

corrisponde un'analoga centralità verbale: è soprattutto l'avvocato a parlare per lui, mentre il personaggio interviene attraverso la breve formula "cin bun grana", pronunciata con una marcatura caricaturale.¹⁵⁴ La riduzione del parlato non coincide però con una subordinazione narrativa: Ping parla pochissimo e occupa contemporaneamente la posizione di potenziale acquirente dell'azienda. Anche in questo caso, quindi, una marcatura vocale già disponibile può coesistere con una posizione di potere economico.

Considerati insieme, i casi del 2017 mostrano che capitale, proprietà e tecnologia possono coesistere con pseudo-lingua, riduzione morfosintattica, deformazione fonica, gestualità e aspettative di incompetenza linguistica.¹⁵⁵ La trasformazione osservabile nel corpus riguarda quindi la ricombinazione dei repertori, non la loro semplice sostituzione. I casi permettono inoltre di precisare dove venga prodotta la cinesità sonora. Essa non coincide necessariamente con la voce del personaggio cinese: può essere costruita dagli interlocutori italiani che deformano nomi e parlato, rafforzata da musica e jingle presenti nella configurazione audiovisiva oppure concentrata in poche sillabe pronunciate dal personaggio stesso. Il repertorio risulta così distribuito fra soggetti e livelli produttivi differenti. Dal 2020, questa distribuzione verrà osservata all'interno di una nuova situazione sociale, nella quale il referente "Cina" può estendersi verso corpi classificati più genericamente come est-asiatici e associarsi temporaneamente al rischio epidemiologico.

3.3.2. COVID-19: riattivazione della categoria pan-asiatica

La pandemia di COVID-19 costituisce un passaggio particolarmente utile per osservare come una classificazione inizialmente riferita alla Cina possa estendersi, in determinate circostanze, a soggetti ricondotti a una più ampia asiaticità. Il problema non consiste nel sostenere che l'emergenza sanitaria abbia prodotto *ex novo* una categoria pan-asiatica, ma nel verificare quali differenze nazionali possano diventare secondarie quando il corpo viene interpretato attraverso una categoria di rischio.

Daniele Brigadoi Cologna documenta la presenza di discriminazioni e violenze contro cittadini cinesi in Italia già prima della pandemia, richiamando il database di Lunaria relativo agli episodi di razzismo registrati fra il 2008 e il marzo 2020. Dei 107 episodi aventi come vittime cittadini cinesi, circa quaranta risultano concentrati fra gennaio e marzo 2020 e vengono ricondotti alla "psicosi da coronavirus". Il dato indica un'intensificazione congiunturale di dinamiche

¹⁵⁴ Lavazza, "Maurizio Crozza, l'Avvocato e Tiny"..., cit.

¹⁵⁵ Cfr. *Camera Café*, "I replicanti"..., cit.; *Camera Café*, "Il cinese misterioso"..., cit.; *Camera Café*, "Lezione di cinesi"..., cit.; Lavazza, "Maurizio Crozza, l'Avvocato e Tiny"..., cit.

precedenti, non la comparsa di un fenomeno privo di storia.¹⁵⁶ L'autore osserva inoltre come l'espressione "virus cinese" abbia contribuito ad associare il rischio patogeno a un'identità culturale, riattivando immagini della Cina legate a sporcizia, malattia, pratiche alimentari e "pericolo giallo". La pandemia costituisce quindi un contesto nel quale rappresentazioni già disponibili acquistano una nuova salienza.¹⁵⁷

Una dinamica analoga emerge dallo studio di Maria Paola Pofi e Wing-Fai Leung, che esaminano il periodo dal 1° gennaio al 31 marzo 2020 attraverso 230 articoli di cinque quotidiani italiani e materiali circolati su Facebook e Twitter.¹⁵⁸ Le autrici documentano il ricorso all'etichetta "Chinese virus", l'associazione della Cina a pratiche alimentari e igieniche rappresentate come estranee alla società "civilizzata" e, successivamente, una caratterizzazione del governo cinese attraverso segretezza, censura e sospetto, ricondotta dalle autrici a precedenti configurazioni del Pericolo Giallo.¹⁵⁹ Per il presente lavoro, il dato decisivo è che l'attribuzione del rischio non rimane circoscritta al referente nazionale "Cina". Pofi e Leung documentano episodi di discriminazione rivolti sia a persone cinesi sia a soggetti di origine est-asiatica, compresi cittadini italiani, e osservano che anche negozi, ristoranti e quartieri associati alla Cina o più genericamente all'Asia potevano essere classificati come luoghi potenzialmente pericolosi.¹⁶⁰ La pan-asiaticità assume qui una funzione precisa: il referente epidemiologico rimane inizialmente localizzato in Cina, ma la classificazione sociale può estendersi attraverso caratteristiche corporee percepite come est-asiatiche, rendendo secondarie, nelle situazioni documentate, cittadinanza, provenienza e appartenenza nazionale.

Il concetto di *yellowness* elaborato da Toshio Miyake permette di precisare questo slittamento: marcatori somatici, culturali e civilizzazionali possono convergere nella costruzione storica di un'alterità attribuita a soggetti ricondotti a differenti appartenenze asiatiche.¹⁶¹ Nel contesto del COVID-19, Miyake osserva una convergenza fra patologizzazione della *yellowness* e razzializzazione della malattia, nella quale l'espressione "Chinese virus" riattiva anche associazioni precedenti legate al Pericolo Giallo.¹⁶²

¹⁵⁶ Daniele BRIGADOI COLOGNA, "Le tentazioni sinofobiche italiane dopo un anno di pandemia globale", *OrizzonteCina*, 11, 3, 2020, pp. 76-80, qui pp. 77-78, <https://doi.org/10.13135/2280-8035/5606>.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 78-79.

¹⁵⁸ Maria Paola POFI e Wing-Fai LEUNG, "Responses to Health Risk and Suffering: 'China' in the Italian Media Discourses during the Early Stage of the Covid-19 Pandemic", *Media, Culture & Society*, 44, 4, 2022, pp. 824-825.

¹⁵⁹ POFI e LEUNG, "Responses to Health Risk and Suffering...", cit., pp. 825-827.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 828-829.

¹⁶¹ Toshio MIYAKE, "'Cin ciun cian' (ching chong): Yellowness and Neo-Orientalism in Italy at the Time of COVID-19", *Philosophy & Social Criticism*, 47, 4, 2021, pp. 486-511, qui p. 488, <https://doi.org/10.1177/01914537211011719>.

¹⁶² Ibidem.

Un episodio dei primi giorni dell'emergenza rende particolarmente esplicito come le differenze nazionali possano essere conosciute e nominate, ma rese secondarie rispetto a una categoria sovraordinata: la comunicazione del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Il 29 gennaio 2020 il direttore del Conservatorio inviò ai docenti una comunicazione nella quale, "a causa delle ben note vicende legate all'epidemia cinese", venivano sospese le lezioni degli "studenti orientali (cinesi, coreani, giapponesi ecc.)", oltre che di altri studenti provenienti dai paesi interessati.¹⁶³ La stessa comunicazione prevedeva una visita medica il 5 febbraio e stabiliva che soltanto gli studenti che l'avessero superata potessero essere riammessi alle lezioni.¹⁶⁴ Miyake riprende il caso sottolineando che la misura coinvolgeva studenti cinesi, coreani e giapponesi e osserva come, in quella fase, l'ansia legata al contagio potesse estendersi a soggetti percepiti come "Oriental" o "Chinese" indipendentemente da un'effettiva provenienza dalla Cina continentale o da Wuhan.¹⁶⁵

La comunicazione definisce l'epidemia "cinese", ma denomina il gruppo sottoposto alla misura "studenti orientali", nominando nella parentesi le singole appartenenze nazionali e ricomprendendole contemporaneamente in una categoria più ampia. La pan-asiaticità non consiste quindi nell'incapacità di distinguere cinesi, coreani e giapponesi: la distinzione è presente nel testo, ma diventa secondaria rispetto alla classificazione che determina l'applicazione della misura. Pur non essendo un caso sonoro, Santa Cecilia documenta esplicitamente una categoria sovranazionale entro la quale, in altri dispositivi, possono essere rese trasferibili anche risorse vocali e musicali.

L'episodio di Lala Hu discusso nell'apertura del 3.3 viene riportato da *Wired Italia* il 29 gennaio 2020 all'interno di un articolo dedicato alla sinofobia connessa al coronavirus.¹⁶⁶ Se in precedenza il caso era servito a osservare come la classificazione del corpo possa anticipare aspettative linguistiche, qui interessa la sua circolazione nel contesto pandemico. Il racconto non permette di attribuire alle due passeggere una specifica associazione fra Hu e il contagio, ma documenta una situazione che viene resa pubblica all'interno di quel discorso sulla sinofobia.

¹⁶³ Simona CASALINI, "Roma, psicosi coronavirus. Il Conservatorio di Santa Cecilia impone: 'Visita obbligatoria per tutti gli allievi orientali'", in *la Repubblica*, 29 gennaio 2020, https://roma.repubblica.it/cronaca/2020/01/29/news/roma_conservatorio_di_santa_cecilia-247107490/, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Cfr. MIYAKE, "Cin ciun cian'...", cit., p. 492; CASALINI, "Roma, psicosi coronavirus...", cit.

¹⁶⁶ Alessio FODERI, "Come il coronavirus sta alimentando il razzismo contro i cinesi"..., cit.

La specificità sonora riemerge più chiaramente l'anno successivo in un contesto differente. Il 12 aprile 2021 *Striscia la notizia*, telegiornale satirico di Canale 5, trasmise un servizio dedicato alla sede RAI di Pechino, rimasta senza corrispondente dopo il rientro in Italia di Giovanna Botteri.¹⁶⁷ Nel lancio del servizio, Gerry Scotti e Michelle Hunziker trasformarono "RAI" in "LAI" e accompagnarono la battuta tirando con le dita gli angoli degli occhi.¹⁶⁸ Il referente della gag è esplicitamente cinese, poiché la sequenza introduce un servizio sulla sede RAI di Pechino. La cinesità non viene tuttavia costruita attraverso la sola sostituzione occasionale di un fonema. Hunziker introduce il servizio adottando una voce più acuta e una parlata caricaturalmente marcata, nella quale la sostituzione di /r/ con /l/ compare non soltanto nella trasformazione di "RAI" in "LAI", ma all'interno di una sequenza più ampia di italiano pseudo-cinese. La convenzione viene quindi resa esplicita dal dialogo stesso: alla domanda di Scotti "perché Lai?", Hunziker richiama la sede di Pechino; Scotti risponde ripetendo "Lai" e invitandola ironicamente a pronunciarlo "bene". I due conduttori accompagnano infine la ripetizione tirandosi gli angoli degli occhi. La marcatura vocale viene così isolata, reiterata e fatta convergere con il gesto corporeo all'interno della stessa performance.

Miyake analizza proprio l'accostamento fra marcatura linguistica e gesto degli occhi allungati come una delle configurazioni attraverso cui la *yellowness* può essere performata nell'Italia contemporanea; nel suo studio, la formula "cin ciun cian" e la *slit-eyes pose* vengono trattate come risorse capaci di far convergere classificazione linguistica e corporea.¹⁶⁹ Il caso di *Striscia* non replica necessariamente la formula "cin ciun cian", ma presenta una struttura comparabile: la sostituzione /r/→/l/ e il gesto degli occhi vengono prodotti simultaneamente all'interno della stessa performance. È quindi appropriato parlare qui di corpo-sonoro. La voce e il gesto non vengono semplicemente affiancati dal montaggio, ma sono prodotti dai medesimi performer nello stesso momento e orientati verso lo stesso referente nazionale. L'efficacia della gag non dipende da una riproduzione complessa della lingua cinese: "RAI"/"LAI" rende sufficiente una modificazione fonetica minima perché la caratterizzazione diventi leggibile quando il contesto nazionale e il segno corporeo sono già disponibili.

¹⁶⁷ *Striscia la notizia*, "Il mistero della sede Rai in Cina e il permesso negato", Canale 5, 12 aprile 2021, https://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/il-mistero-della-sede-rai-in-cina-e-il-permesso-negato_72217, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁶⁸ "Michelle Hunziker chiede scusa ai cinesi: 'Non era mia intenzione offendere'", in *la Repubblica*, 14 aprile 2021, https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2021/04/14/news/striscia_la_notizia_nella_bufera_per_l_imitazione_razzista_sui_cinesi-296426294/, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁶⁹ MIYAKE, "Cin ciun cian...", cit., pp. 496-497.

La sequenza consente inoltre di distinguere disponibilità e accettabilità sociale del repertorio. Nei giorni successivi, Hunziker e Scotti si scusarono pubblicamente per la gag, mentre la trasmissione diffuse una nota nella quale difendeva il carattere satirico del programma e dichiarava di non chiedere scusa.¹⁷⁰ Le diverse prese di posizione documentano un conflitto pubblico sulla legittimità della performance, senza permettere di generalizzare le reazioni all'intero pubblico televisivo.

Non è possibile stabilire un rapporto causale diretto fra pandemia e gag di *Striscia la notizia*: il servizio riguarda la sede RAI a Pechino, non il COVID-19. La sua collocazione in questa sezione permette però di osservare, nello stesso contesto storico, il funzionamento di due operazioni differenti. Nel caso di Santa Cecilia, una categoria di rischio riferita alla Cina viene estesa esplicitamente a cinesi, coreani e giapponesi; in *Striscia*, il referente rimane cinese e la sua riconoscibilità viene costruita attraverso la convergenza di pronuncia e gesto. Il confronto non documenta quindi la nascita di una nuova "voce asiatica" durante la pandemia. Mostra piuttosto la compresenza fra classificazioni nazionali e sovranazionali, precisando che la pan-asiatizzazione osservata nel primo caso non deve essere automaticamente attribuita a ogni performance sonora riferita alla Cina. Resta ora da interrogare una diversa possibilità: la circolazione di risorse fra appartenenze nazionali che vengono riconosciute e mantenute distinte.

3.3.3. Classificare il suono: appartenenza e portabilità

Il caso di Santa Cecilia ha mostrato che appartenenze nazionali esplicitamente riconosciute possono essere ricondotte a una categoria sovraordinata. Sul piano sonoro, occorre ora verificare come questa possibilità intervenga nella selezione dei materiali: un riferimento identificato come appartenente a uno specifico contesto nazionale può essere considerato pertinente anche a una categoria più ampia, senza che la sua provenienza venga ignorata. La selezione o la riduzione del materiale sonoro non bastano, da sole, a identificare un processo di stereotipizzazione. Occorre osservare chi seleziona il materiale, quale referente gli attribuisce e quale funzione assume la stilizzazione nel contesto considerato.

¹⁷⁰ Chiara MAFFIOLETTI, "Michelle Hunziker e Gerry Scotti: 'Ci scusiamo per la gag sui cinesi. Ma non ci aspettavamo le minacce di morte'", *Corriere della Sera*, 15 aprile 2021, https://www.corriere.it/spettacoli/21_aprile_15/michelle-hunziker-gerry-scotti-ci-scusiamo-la-gag-cinesi-ma-non-ci-aspettavamo-minacce-morte-6900d34e-9d26-11eb-85f1-679fe940a2d0.shtml, consultato il 22 settembre 2026; "Striscia la notizia", niente scuse per la gag sui cinesi: 'Facciamo satira', *TGcom24*, 15 aprile 2021, https://www.tgcom24.mediaset.it/televisione/striscia-la-notizia-niente-scuse-per-la-gag-sui-cinesi-facciamo-satira_31028002-202102k.shtml, consultato il 22 settembre 2026.

Un caso di controllo utile, esterno al corpus italiano, è offerto dalla musicista e compositrice cinese Gao Hong in un segmento di *This Is Minnesota Orchestra* dedicato alla *pipa*.¹⁷¹ Dopo avere mostrato come lo strumento possa imitare diversi eventi sonori, fra cui acqua corrente, vento, colpi di cannone e fuochi d'artificio, Gao introduce un ulteriore esempio con la formula "Chinese people talking".¹⁷² Pronuncia quindi un breve scambio in cinese, ne fornisce in inglese il significato approssimativo, "How are you? Nice to meet you?", e successivamente ne riproduce l'andamento attraverso la *pipa*.¹⁷³

Il referente viene nominato dalla musicista prima della dimostrazione, anziché essere attribuito a posteriori dall'analisi. Gao seleziona alcuni aspetti di un breve scambio linguistico e ne riproduce l'andamento attraverso un altro mezzo sonoro. La conversazione viene così condensata in una configurazione strumentale, ma questa riduzione non basta a qualificare l'operazione come caricatura. Musicista cinese e interprete di *pipa*, Gao colloca infatti l'esempio all'interno di una dimostrazione delle possibilità narrative e mimetiche dello strumento.¹⁷⁴ Il caso permette di distinguere la trasformazione del materiale dalla funzione che essa assume: il rapporto della performer con la pratica rappresentata va considerato insieme al referente dichiarato e al contesto della dimostrazione, senza assumere la sua appartenenza nazionale come garanzia di autenticità.

Il caso di Gao permette di tornare al corpus italiano distinguendo il referente dichiarato dalla funzione della selezione sonora. Che cosa accade quando un compositore italiano identifica un proprio riferimento d'ascolto come giapponese e ne descrive alcune sonorità come "asiatiche", discutendo la lavorazione di un film il cui referente asiatico è principalmente cinese? Le dichiarazioni di Fabio Amurri sulla lavorazione della colonna sonora di *La città proibita* (2025), film di Gabriele Mainetti, consentono di osservare come il compositore descriva la scelta dei propri riferimenti musicali.¹⁷⁵ Amurri spiega che lui e Mainetti non volevano "giocare troppo sul discorso etnico-cinese", pur mantenendo alcuni elementi di colore associati alla protagonista Mei.¹⁷⁶ Nella presentazione pubblicata da *ColonneSonore.net*, descrive inoltre la combinazione

¹⁷¹ *This Is Minnesota Orchestra*, "Lunar New Year", stagione 4, episodio 1, PBS/Twin Cities PBS, 26 gennaio 2022, <https://www.pbs.org/video/lunar-new-year-7jaczf/>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ *This Is Minnesota Orchestra*, "Lunar New Year...", cit.

¹⁷⁵ Antonio CUOMO, "La città proibita, da ascoltare: la musica del film raccontata da Fabio Amurri", in "Movieplayer.it", 22 marzo 2025, https://movieplayer.it/articoli/la-citta-proibita-colonna-sonora-fabio-amurri_35075/, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁷⁶ Chiara DI TOMMASO, "Fabio Amurri, compositore della colonna sonora del film 'La città proibita': 'Sentirete mistero, azione e dramma'", in "SuperGuidaTV", 17 marzo 2025, <https://www.superguidatv.it/fabio-amurri-compositore-della-colonna-sonora-del-film-la-citta-proibita-sentirete-mistero-azione-e-dramma/>, consultato il 22 settembre 2026.

di "elementi tradizionali ed etnici" e attribuisce alle percussioni stratificate la funzione di unire i mondi dei protagonisti e sostenere le sequenze d'azione.¹⁷⁷ I riferimenti sonori vengono quindi discussi in relazione alle esigenze narrative e compositive del film.

Particolarmente rilevante è il modo in cui Amurri descrive i propri riferimenti d'ascolto. Nell'intervista a *Movieplayer.it* afferma di avere ascoltato molto Takashi Yoshimatsu e precisa immediatamente che il compositore è giapponese.¹⁷⁸ Amurri aggiunge che nella musica di Yoshimatsu riconosce "sonorità sicuramente che io personalmente interpreto come asiatiche", specificando allo stesso tempo di tenere presente la sua origine e "le differenze culturali che possono esserci rispetto alla Cina".¹⁷⁹ Amurri mantiene distinti due livelli: identifica Yoshimatsu come giapponese e descrive alcune sonorità della sua musica come "asiatiche" in base al proprio ascolto. La provenienza nazionale rimane esplicita, mentre il riferimento viene discusso nel contesto della composizione per un film il cui universo asiatico è principalmente cinese. È in questo senso circoscritto che il caso documenta una portabilità pan-asiatica: un riferimento d'ascolto può essere considerato pertinente a un progetto riferito a un'altra appartenenza nazionale attraverso una somiglianza attribuita dal compositore, senza che Cina e Giappone vengano confusi.

La precisazione "io personalmente interpreto" rende osservabile il carattere situato di questa classificazione.¹⁸⁰ L'asiaticità viene formulata come esito dell'ascolto di Amurri, anziché come proprietà intrinseca della musica di Yoshimatsu. L'intervista documenta quindi i riferimenti dichiarati e il modo in cui il compositore li organizza; da sola non consente di identificare nella colonna sonora finale una specifica configurazione musicale derivata da Yoshimatsu, né di ricostruire come venga interpretata dagli spettatori.

Il confronto con Gao Hong chiarisce la differenza fra le due operazioni. Gao nomina una pratica linguistica cinese e ne mostra una possibile stilizzazione attraverso la *pipa*.¹⁸¹ Amurri identifica come giapponese un proprio riferimento d'ascolto e ne descrive alcune sonorità attraverso la categoria più ampia dell'"asiatico", nel contesto della lavorazione di un film.¹⁸² Nel primo caso è osservabile il passaggio da uno scambio linguistico a una dimostrazione strumentale; nel secondo è documentata la classificazione con cui un compositore italiano presenta i propri

¹⁷⁷ "In uscita la colonna sonora di 'La città proibita' di Fabio Amurri", in "ColonneSonore.net", 6 marzo 2025, <https://www.colonnesonore.net/news/novita-discografiche/10687-in-uscita-la-colonna-sonora-di-la-citta-proibita-di-fabio-amurri.html>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁷⁸ CUOMO, "La città proibita, da ascoltare...", cit.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ CUOMO, "La città proibita, da ascoltare...", cit.

¹⁸¹ *This Is Minnesota Orchestra*, "Lunar New Year"..., cit.

¹⁸² Cfr. CUOMO, "La città proibita, da ascoltare...", cit.; DI TOMMASO, "Fabio Amurri...", cit.

riferimenti. Il confronto riguarda dunque il rapporto fra selezione, referente e funzione, tenendo distinta una trasformazione eseguita nella performance da un riferimento discusso nel discorso sulla lavorazione.

Il richiamo a Santa Cecilia consente infine di precisare il rapporto fra specificazione nazionale e categoria sovraordinata. In entrambi i casi, appartenenze esplicitamente riconosciute vengono ricondotte a un livello classificatorio più ampio; cambiano però gli oggetti e le conseguenze dell'operazione. A Santa Cecilia la classificazione riguarda persone sottoposte a una misura discriminatoria, mentre nelle dichiarazioni di Amurri riguarda riferimenti musicali discussi in relazione a una pratica compositiva. La somiglianza classificatoria non implica quindi un'equivalenza sociale fra i due casi.

La pan-asiaticità emerge dunque nel corpus non come repertorio unitario dotato di un significato stabile, ma come possibilità di rendere alcune differenze meno pertinenti di altre all'interno di una specifica configurazione. Gli stessi processi di selezione, condensazione e portabilità possono partecipare a una caricatura, a una classificazione discriminatoria oppure a una scelta estetica dichiarata; il loro significato non può essere stabilito indipendentemente dal dispositivo nel quale operano. Il paragrafo successivo sposterà l'attenzione dalla portabilità pan-asiatica alle operazioni attraverso cui il Giappone viene reso specificamente riconoscibile. L'analisi considererà la combinazione dei repertori, la graduazione della marcatezza e il rapporto fra i segni associati al performer dal dispositivo audiovisivo e quelli prodotti o negoziati dall'interprete stesso.

3.4. Specificare e performare la giapponesità: voce, marcatezza e negoziazione

La sezione precedente ha mostrato come la classificazione pan-asiatica possa funzionare anche quando le differenze nazionali non vengono completamente cancellate. Il problema che si pone ora è in parte inverso: attraverso quali operazioni un personaggio, una performance o un corpo vengono resi riconoscibili non soltanto come asiatici, ma specificamente come giapponesi? La specificazione nazionale non coincide necessariamente con una maggiore accuratezza della rappresentazione. Un prodotto può nominare esplicitamente il Giappone e continuare a mobilitare risorse già disponibili per una più ampia asiaticità; allo stesso modo, un tratto effettivamente appartenente alla lingua o alla cultura giapponese non è stereotipico per il solo fatto di essere riconoscibile. Occorre piuttosto osservare come venga selezionato, intensificato e reiterato all'interno della specifica configurazione mediale.

Nei casi seguenti l'analisi si concentrerà quindi su tre problemi distinti. Il primo riguarda il grado di marcatezza: quali elementi della voce, della lingua, della musica e della gestualità vengono resi pertinenti affinché la giapponesità risulti leggibile? Il secondo riguarda la distribuzione del controllo: quali suoni vengono prodotti dal performer e quali vengono invece associati al suo corpo attraverso musica, montaggio, commento o intervento degli altri partecipanti? Il terzo riguarda la valutazione sociale attribuita alla performance: comicità, estraneità, autorevolezza, competenza o altre qualità non verranno trattate come proprietà intrinseche di una determinata voce, ma come effetti della specifica configurazione mediale. Questa impostazione evita di assumere l'appartenenza biografica del performer o la marcatezza volontaria della performance come criteri sufficienti per stabilirne l'"autenticità" o la caricaturalità. L'analisi riguarderà invece chi produce il segno, come viene inserito nella scena e quale funzione assume.

Il primo caso permette di osservare immediatamente questa distribuzione dei segni. In *Avanti un Altro!*, quiz televisivo di Canale 5 che combina domande e gag comiche, Yasko Fujii viene identificata ripetutamente come giapponese, mentre attorno alla sua presenza il programma organizza musiche, pseudo-lingue, deformazioni fonetiche e gestualità prodotte a livelli differenti della performance televisiva. Il caso è quindi utile non perché proponga una rappresentazione unitaria del "Giappone", ma perché consente di distinguere fra ciò che viene prodotto dalla performer e ciò che viene costruito intorno a lei da conduttori e dispositivo audiovisivo, mostrando contemporaneamente la coesistenza fra specificazione nazionale e repertori sonori più mobili.

3.4.1. Tra specificazione e pan-asiaticità: *Avanti un Altro!*

La presenza di Yasko Fujii in *Avanti un Altro!* è documentata dall'archivio Mediaset in più stagioni comprese almeno fra il 2017 e il 2024.¹⁸³ La continuità della sua presenza nel

¹⁸³ Cfr. *Avanti un Altro!*, "Le canzoni di Yasko", Canale 5, 22 aprile 2017, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/le-canzone-di-yasko_F307885201096C01, consultato il 22 settembre 2026; *Avanti un Altro!*, "Fabio sceglie Yasko", Canale 5, 12 gennaio 2019, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/fabio-sceglie-yasko_F309121501006C01, consultato il 22 settembre 2026; *Avanti un altro! Pure di sera*, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese", Canale 5, 16 maggio 2021, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltropuredisera/yasko-lessenza-della-canzone-giapponese_F310906101006C15, consultato il 22 settembre 2026; *Avanti un Altro!*, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese", Canale 5, 1 marzo 2023, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/sebastiano-e-la-sua-passione-per-la-lingua-giapponese_F311233201042C01, consultato il 22 settembre 2026; *Avanti un Altro!*, "Yasko dal Giappone", Canale 5, 12 febbraio 2024, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/yasko-dal-giappone_F312787301034C01, consultato il 22 settembre 2026.

programma permette di confrontare non una singola gag isolata, ma diverse configurazioni nelle quali la sua appartenenza giapponese viene nominata e sonorizzata attraverso risorse differenti.

In diverse di queste apparizioni, l'ingresso di Fujii viene accompagnato da *Cin-Ciu-È*, già analizzata nel 3.2.1. L'associazione è osservabile, fra gli altri, in "Le canzoni di Yasko" del 2017, "Fabio sceglie Yasko" del 2019, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese" del 2021, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese" del 2023 e "Yasko dal Giappone" del 2024.¹⁸⁴ Il riuso è significativo perché il referente originario del brano è esplicitamente cinese. La protagonista di *Cin-Ciu-È* è "nata nella Cina" e la canzone combina il nome pseudo-asiatico con riferimenti al riso, al tè, al "mandarino", al "gattino orientale" e al suono del gong.¹⁸⁵ Nelle apparizioni di Fujii, dunque, un artefatto sonoro costruito intorno alla Cina viene ricontestualizzato come accompagnamento di una performer esplicitamente associata al Giappone. Non è necessario ipotizzare che la produzione confonda consapevolmente Cina e Giappone, perché non possediamo una dichiarazione sulle ragioni della scelta musicale. Il dato osservabile è più circoscritto: la differenza nazionale inscritta nella storia del brano non impedisce il suo riuso come segnale d'ingresso di Yasko.

È precisamente a questo livello che il riuso assume una funzione pan-asiatica. Affinché *Cin-Ciu-È* possa accompagnare una performer giapponese, la specificità cinese che organizza il testo originario deve diventare almeno temporaneamente secondaria rispetto a una più ampia compatibilità sonora con l'asiaticità. Il processo non elimina la giapponesità di Fujii, che continua a essere esplicitamente nominata dal programma, ma sovrappone una classificazione nazionale precisa a un repertorio sonoro più mobile.

È importante distinguere, in questo caso, il suono prodotto dalla performer dal suono associato al suo corpo. Fujii non produce *Cin-Ciu-È*: il brano accompagna il suo ingresso in scena.¹⁸⁶ La componente pan-asiatica del segmento non può quindi essere attribuita alla sua voce individuale, ma alla configurazione audiovisiva che collega quel materiale musicale alla sua presenza. La distinzione diventa ancora più importante perché, nelle stesse apparizioni, Fujii interviene anche attraverso la propria voce, cantando e interagendo verbalmente con i

¹⁸⁴ *Avanti un Altro!*, "Le canzoni di Yasko" ..., cit.; *Avanti un Altro!*, "Fabio sceglie Yasko" ..., cit.; *Avanti un altro! Pure di sera*, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese" ..., cit., ca. 00:10; *Avanti un Altro!*, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese" ..., cit., ca. 02:01; *Avanti un Altro!*, "Yasko dal Giappone" ..., cit., analisi diretta delle tracce sonore.

¹⁸⁵ Zecchino d'Oro, "Cin-Ciu-È" ..., cit., <https://zecchinodoro.org/canzone/cinciue>.

¹⁸⁶ Cfr. *Avanti un Altro!*, "Le canzoni di Yasko" ..., cit.; "Fabio sceglie Yasko" ..., cit.; *Avanti un altro! Pure di sera*, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese" ..., cit.; "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese" ..., cit.; "Yasko dal Giappone" ..., cit., analisi diretta delle sequenze.

conduttori.¹⁸⁷ Non tutto ciò che "suona giapponese" intorno al suo personaggio è quindi prodotto da lei e, inversamente, non ogni suono che produce viene utilizzato dal programma come marcatore di giapponesità. Questa distribuzione del controllo distingue due livelli della rappresentazione. Da una parte esiste una performer con una propria voce, competenza musicale e presenza scenica; dall'altra, il programma dispone intorno a lei ulteriori segnali sonori e culturali che ne intensificano la classificazione nazionale. La giapponesità mediale non coincide quindi integralmente né con la biografia della performer né con la sua voce.

Un secondo livello emerge quando la giapponesità viene performata direttamente da Paolo Bonolis e Luca Laurenti. Nella clip "Un giapponese originale", trasmessa il 21 marzo 2019, i conduttori producono una parlata pseudo-giapponese nella quale l'ascolto evidenzia sequenze semanticamente opache e deformazioni fonetiche che comprendono anche la sostituzione di /r/ con /l/.¹⁸⁸ La presenza della sostituzione /r/→/l/ è significativa non perché tale tratto debba essere considerato intrinsecamente "cinese" o "giapponese", ma perché nel corpus precedente era già stato mobilitato in configurazioni riferite a personaggi cinesi, thailandesi e genericamente asiatici. Quando ricompare in una gag esplicitamente denominata giapponese, la risorsa mostra una portabilità che eccede la singola appartenenza nazionale. In questo caso è quindi pertinente parlare di una componente di "voce gialla". La categoria non descrive l'intera performance giapponese, ma il punto specifico nel quale un tratto vocale già reso disponibile per asiaticità differenti viene riutilizzato senza che la sua precedente specificazione nazionale risulti necessaria. Il Giappone rimane il referente esplicito della gag, mentre la sostituzione di /r/ con /l/ vi viene impiegata come risorsa caricaturale già osservata, nel corpus, in rappresentazioni riferite ad altre appartenenze asiatiche.

La stessa dinamica è ancora più evidente nella clip "Dal Giappone con furore", trasmessa il 26 febbraio 2023. Bonolis e Laurenti indossano parrucche e protesi dentarie e accompagnano il travestimento con una parlata pseudo-giapponese nella quale ricorre nuovamente la sostituzione di /r/ con /l/.¹⁸⁹ Bonolis esplicita inoltre il referente della performance affermando: "dovremmo essere due giapponesi".¹⁹⁰ Qui l'uso della categoria di corpo-sonoro è più preciso che nel caso

¹⁸⁷ Cfr. *Avanti un Altro!*, "Le canzoni di Yasko"..., cit.; *Avanti un altro! Pure di sera*, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese"..., cit., analisi diretta delle performance di Fujii.

¹⁸⁸ *Avanti un Altro!*, "Un giapponese originale", Canale 5, 21 marzo 2019, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/un-giapponese-originale_F309121501074C02, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁸⁹ *Avanti un Altro!*, "Dal Giappone con furore", Canale 5, 26 febbraio 2023, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/dal-giappone-con-furore_F312418801010C04, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁹⁰ Ibidem.

dell'ingresso di Yasko. Nei conduttori, infatti, trasformazione della voce, travestimento, mimica facciale e gesto vengono prodotti congiuntamente dagli stessi performer e concorrono alla medesima caratterizzazione. La giapponesità comica non viene affidata a un unico tratto fonetico, ma alla convergenza fra ciò che si vede e ciò che si sente. La funzione sociale della marcatura è chiaramente comica, ma ciò non significa che tutti i tratti impiegati abbiano lo stesso statuto. Il riferimento esplicito al Giappone specifica il referente nazionale, mentre /r/→/l/, pseudo-lingua e deformazione corporea appartengono a un repertorio più trasferibile. Specificazione e pan-asiatizzazione possono quindi essere attivate simultaneamente nella stessa gag.

La sovrapposizione diventa particolarmente densa in "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese", trasmesso il 1 marzo 2023. Il concorrente pronuncia *kawaii* con un'intonazione molto acuta e racconta il proprio interesse per la lingua giapponese; Bonolis risponde poco dopo producendo a sua volta vocalizzazioni semanticamente opache con un registro altrettanto acuto e accompagnandole con una gestualità enfatica.¹⁹¹ Quando Fujii entra in scena, intorno a 02:01, viene nuovamente riprodotta *Cin-Ciu-È*.¹⁹² Poco dopo Bonolis interrompe l'interazione fra Yasko e il concorrente ricorrendo esplicitamente alla figura della "geisha".¹⁹³

Nella stessa sequenza convivono quindi almeno tre livelli differenti. *Kawaii* costituisce un elemento linguistico effettivamente giapponese prodotto dal concorrente; le vocalizzazioni di Bonolis costituiscono invece una stilizzazione pseudo-linguistica; *Cin-Ciu-È* è infine un suono presente nella traccia audiovisiva e proveniente da un artefatto originariamente riferito alla Cina. Il fatto che i tre livelli concorrano alla stessa scena mostra perché la specificazione nazionale non possa essere trattata come semplice eliminazione dei repertori pan-asiatici precedenti. Anche il riferimento alla geisha opera su un piano differente. Non trasforma la voce di Fujii e non permette di inferire nulla sul modo in cui il pubblico percepisce la performer; introduce però una figura culturale esplicitamente giapponese attraverso la quale il programma rilegge momentaneamente la sua interazione con il concorrente. In questo segmento, quindi, la specificazione del Giappone viene intensificata non attraverso una sola voce, ma attraverso l'accumulo di lingua effettiva, pseudo-lingua, musica, gesto e riferimento culturale.

¹⁹¹ *Avanti un Altro!*, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese"..., cit., ca. 00:00-02:00, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

¹⁹² *Avanti un Altro!*, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese"..., cit., ca. 02:01, analisi diretta della traccia sonora.

¹⁹³ Ivi, ca. 02:01-04:00.

È importante, tuttavia, non attribuire automaticamente tutti questi segnali a Fujii. *Cin-Ciu-È*, le imitazioni dei conduttori e il riferimento alla geisha non sono prodotti dalla performance di Fujii nella sequenza analizzata. La sua presenza costituisce il punto intorno al quale il programma organizza elementi prodotti da soggetti e livelli differenti. Questa distinzione modifica anche la valutazione della stereotipizzazione vocale. La voce individuale di Yasko non viene qui necessariamente semplificata fino a diventare un tipo; sono soprattutto i conduttori e il dispositivo musicale a produrre risorse tipizzate intorno alla sua presenza. La razzializzazione sonora, dove pertinente, non coincide quindi con "l'accento di Yasko", ma con il modo in cui il programma rende congruenti con il suo corpo specifiche aspettative musicali, linguistiche e gestuali.

Il caso di *Avanti un Altro!* mostra così che la maggiore precisione del referente non comporta necessariamente una maggiore precisione delle risorse utilizzate per rappresentarlo. Il programma può nominare esplicitamente il Giappone, utilizzare parole giapponesi e ospitare una performer giapponese, continuando nello stesso momento a ricontestualizzare una canzone nata intorno alla Cina e una pseudo-lingua costruita attraverso tratti già mobilitati per asiaticità differenti. La "voce gialla" non coincide pertanto con Yasko Fujii né con qualunque voce presente nel segmento. Diventa pertinente solo nei punti in cui le risorse sonore dimostrano concretamente la propria trasferibilità fra referenti nazionali diversi: *Cin-Ciu-È* quando passa dalla Cina alla giapponesità televisiva di Yasko e la sostituzione /ɾ/→/l/ quando viene riutilizzata all'interno della pseudo-parlata giapponese dopo essere comparsa, nel corpus precedente, in altre configurazioni asiatiche. In questi passaggi, la specificità nazionale non scompare completamente, ma una parte delle differenze necessarie a mantenere separati i repertori viene resa irrilevante.

La ricorrenza delle stesse risorse fra il 2017 e il 2024 non è sufficiente per dimostrare l'esistenza di un registro della giapponesità uniformemente condiviso dal pubblico italiano. Documenta però che, all'interno di uno specifico circuito televisivo, determinati segni rimangono disponibili e possono essere reiterati, ricombinati e nuovamente associati al Giappone nel corso di più stagioni.¹⁹⁴ Il valore del caso consiste proprio nella compresenza di repertori concorrenti. La giapponesità può essere specificata attraverso una nazionalità esplicitamente dichiarata, una parola giapponese o una figura culturale riconoscibile e, contemporaneamente, può essere resa comicamente udibile attraverso materiali la cui circolazione eccede il Giappone. Non si tratta

¹⁹⁴ Cfr. *Avanti un Altro!*, "Le canzoni di Yasko"..., cit.; "Fabio sceglie Yasko"..., cit.; "Un giapponese originale"..., cit.; "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese"..., cit.; "Dal Giappone con furore"..., cit.; "Yasko dal Giappone"..., cit.

quindi di scegliere fra "giapponese autentico" e "stereotipo asiatico", ma di osservare come i due livelli vengano organizzati e distribuiti fra performer, conduttori e produzione.

Il passaggio successivo modifica uno degli elementi della configurazione. Con Taiyo Yamanouchi, attore italo-giapponese e interprete di Kenzaburō nell'episodio qui analizzato, non sarà più sufficiente osservare quali segni vengano associati dall'esterno a un corpo giapponese: diventerà possibile interrogare direttamente un performer sulla misura in cui modifica, intensifica o riduce alcuni aspetti della propria voce quando deve "suonare giapponese" all'interno di una produzione italiana. È proprio il passaggio dal segno associato al soggetto alla negoziazione performativa del segno a costituire il problema del 3.4.2.

3.4.2. Il "grado di giapponesità": Taiyo Yamanouchi tra specificazione e repertori concorrenti
L'episodio "Yakuza" de *L'Ispettore Coliandro*, serie poliziesca con elementi comici incentrata su un ispettore della questura di Bologna, permette di spostare l'analisi dalla giapponesità costruita prevalentemente intorno al soggetto alla negoziazione della specificazione nazionale all'interno della finzione. L'episodio, appartenente alla settima stagione della serie, ruota intorno a Kayo, giovane dottoranda giapponese testimone di un omicidio, e a suo fratello Kenzaburō, arrivato dal Giappone per proteggerla e presentato come ex appartenente alla yakuza.¹⁹⁵ La nazionalità dei personaggi viene esplicitata più volte, ma la precisione referenziale convive fin dalle prime scene con associazioni provenienti da un archivio asiatico più ampio. Di fronte a Kayo, Coliandro la apostrofa come "Karate Kid"; poco dopo domanda "come si dice scusa in cinese?", ricevendo immediatamente la correzione "a parte che è giapponese".¹⁹⁶ La scena introduce così una dinamica che ricorrerà nell'episodio: la differenza nazionale viene verbalizzata e corretta all'interno della finzione, senza rendere indisponibili associazioni asiatiche di provenienza differente.

Con l'ingresso di Kenzaburō, la specificazione nazionale viene costruita anche attraverso la messa in scena audiovisiva. Intorno a 00:34:21 il personaggio viene mostrato di spalle mentre pratica *shodō*, indossa un kimono ed è circondato da *kanji*, una katana, un piccolo gong, un paravento e un servizio da tè; la scena è inoltre accompagnata da una musica di suspense con marcatura orientalizzante.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *L'Ispettore Coliandro*, s. 7, "Yakuza", Rai 2, 2018, RaiPlay, <https://www.raipley.it/video/2018/11/L-ispettore-Coliandro-S7E1-Yakuza-399c8c45-117b-4645-a86f-5a9a0850cf7b.html>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁹⁶ *L'Ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit., ca. 00:05:46 e 00:08:44, trascrizione e analisi diretta delle sequenze.

¹⁹⁷ *L'Ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit., ca. 00:34:21, analisi diretta della sequenza audiovisiva.



Figura 8. Fotogramma da *L'ispettore Coliandro*, Rai 2, 2018, 00:34:21.

La giapponesità di Kenzaburō non dipende quindi da un unico indizio vocale. Corpo, abbigliamento, oggetti, pratica calligrafica, ruolo narrativo e suono convergono nella stessa configurazione. La musica costituisce, in questo caso, suono associato al soggetto e non prodotto da Kenzaburō: una parte della marcatura viene quindi costruita dalla messa in scena audiovisiva, indipendentemente dalla performance vocale di Taiyo Yamanouchi. Questa accumulazione può essere messa in relazione con quanto osservato nel 3.2.2 a proposito di Miyagi, la cui caratterizzazione non dipendeva soltanto dall'accento, ma dalla convergenza di più risorse linguistiche, corporee e culturali.¹⁹⁸

Il richiamo diventa particolarmente pertinente perché lo stesso Miyagi viene successivamente nominato all'interno di "Yakuza". Intorno a 00:46:54, dopo avere visto Kenzaburō neutralizzare due uomini armati, Coliandro gli domanda "ma chi sei? Bruce Lee?"; poco dopo, Kenzaburō corregge il riferimento con la frase "Bruce Lee cinese, io giapponese", alla quale Coliandro risponde spostando immediatamente l'associazione su "Maestro Miyagi" e "metti la cera, toglila cera".¹⁹⁹ La sequenza condensa il problema della specificazione nazionale in poche battute: Kenzaburō respinge un'associazione e introduce una distinzione esplicita fra "cinese" e "giapponese", mentre Coliandro sostituisce Bruce Lee con un riferimento esplicitamente legato al Giappone. La correzione nazionale non cancella quindi il repertorio mediale attraverso cui il

¹⁹⁸ Cfr. Mie HIRAMOTO, "Wax on, wax off: Mediatized Asian Masculinity through Hollywood Martial Arts Films"..., cit., pp. 5-7; Paul BOWMAN, *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy and Popular Culture*..., cit., pp. 154-155.

¹⁹⁹ *L'ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit., a partire da ca. 00:46:54, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

personaggio viene interpretato, ma ne riorienta il referente. Miyagi non viene presentato come equivalente di Kenzaburō, ma come un nuovo riferimento interpretativo disponibile per Coliandro dopo che il precedente è stato dichiarato incongruo. La genealogia ricostruita nel 3.2.2 acquista così una funzione intertestuale concreta: all'interno di una produzione italiana, Miyagi può essere mobilitato per riorientare verso il Giappone una classificazione inizialmente riferita a Bruce Lee.

La mobilità dei riferimenti non si esaurisce in questa sequenza. Kenzaburō viene chiamato "*Banzai*" intorno a 00:49:52, "Kenshiro" intorno a 01:13:37 e "Jackie Chan" intorno a 01:30:30; nello stesso episodio compare inoltre il riferimento a "Sandokan", mentre Kayo viene ricondotta al manga.²⁰⁰ Questi riferimenti non appartengono allo stesso contesto nazionale, storico o mediale, ma vengono resi disponibili come risorse per interpretare i personaggi asiatici dell'episodio. La distinzione fra Cina e Giappone non viene per questo cancellata: "Bruce Lee cinese, io giapponese" la rende esplicita, mentre Miyagi, Kenshiro, Jackie Chan e gli altri richiami mostrano che tale specificazione continua a convivere con un repertorio di associazioni più mobile.

La caratterizzazione di Kenzaburō coinvolge anche una dimensione morale e comportamentale. In una sequenza successiva il personaggio attribuisce la propria capacità di intervenire con precisione al "controllo di mente e controllo di corpo"; verso 01:26:15 sviluppa inoltre un discorso incentrato sulla necessità di liberare la mente e credere nella possibilità dell'azione.²⁰¹ Disciplina, autocontrollo e abilità marziale ricevono qui una valutazione diversa dalla comicità della pseudo-lingua osservata in *Avanti un Altro!*. Non si tratta per questo di una rappresentazione più "autentica" del Giappone: anche in questo caso alcune qualità vengono selezionate e organizzate nella caratterizzazione del personaggio. Il passaggio dal comico all'autorevole modifica quindi la valutazione sociale della giapponesità senza eliminare la possibilità della tipizzazione.

È inoltre necessario distinguere i segni attribuiti a Kenzaburō dagli interlocutori da quelli prodotti nella performance del personaggio. Le denominazioni "Bruce Lee", "Miyagi", "*Banzai*", "Kenshiro" e "Jackie Chan" appartengono alle voci degli interlocutori italiani; la correzione "Bruce Lee cinese, io giapponese" e il parlato di Kenzaburō appartengono invece alla performance di Taiyo Yamanouchi. Questa distribuzione dei segni prepara il passaggio

²⁰⁰ *L'Ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit., ca. 00:49:52, 01:13:37, 01:16:15 e 01:30:30, trascrizione e analisi diretta dell'episodio.

²⁰¹ *L'Ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit., ca. 01:16:15-01:26:15, trascrizione e analisi diretta dell'episodio.

dall'analisi della caratterizzazione audiovisiva alla prospettiva dell'interprete sulla propria pratica vocale.

Nell'intervista realizzata per questa ricerca, Yamanouchi osserva che, nell'ambito della recitazione, la sua asiaticità ha avuto un peso notevole e che gli sono stati offerti ruoli nei quali essa costituiva "una caratteristica fondante del personaggio".²⁰² Per la questione affrontata in questa tesi, il passaggio decisivo riguarda la voce. Alla domanda se gli sia stato chiesto di modificare pronuncia o accento per "suonare" più giapponese, asiatico o straniero, Yamanouchi risponde "certamente" e afferma che "ogni ruolo richiede una sfumatura differente".²⁰³ La formulazione più significativa è quella del "grado di giapponesità"; Yamanouchi contrappone l'esempio di un personaggio appena arrivato in Italia, capace magari di pronunciare soltanto poche parole con un accento molto marcato, a quello di un manager giapponese che lavora con l'Italia da vent'anni e conserva un accento meno evidente insieme a una maggiore proprietà linguistica.²⁰⁴ Yamanouchi conclude che "l'uso della voce e la misura dell'accento sono asserviti alla narrazione", collocando la marcatura vocale accanto all'uso del corpo, dell'espressione e delle altre informazioni trasmesse dal personaggio.²⁰⁵

La testimonianza introduce così un livello ulteriore nell'analisi. Yamanouchi non descrive la marcatura dell'accento come una quantità fissa derivante automaticamente dall'origine del performer, ma come una variabile sulla quale dichiara di poter intervenire in funzione del personaggio. L'intervista documenta questa pratica professionale in termini generali e non permette, da sola, di stabilire quale specifica modulazione dell'accento sia stata adottata per Kenzaburō in "Yakuza". Per attribuire specifiche pause, scelte prosodiche o caratteristiche fonetiche a una strategia deliberata sarebbe necessario un confronto sistematico fra questa performance e altri ruoli dello stesso attore.

La risposta di Yamanouchi sulla distinzione fra appartenenze asiatiche introduce un'ulteriore cautela. Alla domanda se cinema, televisione e comunicazione italiani distinguano sufficientemente fra giapponesi, cinesi, coreani e altre appartenenze, risponde: "No, non viene fatta una distinzione molto accurata"; aggiunge però che il grado di precisione dipende dalle esigenze narrative e che in alcune produzioni la distinzione è fondamentale, mentre in altre può essere trattata in modo più elastico.²⁰⁶ La risposta è particolarmente coerente con ciò che

²⁰² Intervista a Taiyo Yamanouchi, intervista di Francesca Masu, 20 luglio 2026, testo scritto, risposta 1, Appendice C.

²⁰³ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 4.

²⁰⁴ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 4.

²⁰⁵ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 4.

²⁰⁶ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 8.

"Yakuza" rende osservabile. La puntata non elimina la distinzione fra Cina e Giappone: la mette esplicitamente in scena, la sbaglia, la corregge e contemporaneamente continua a mobilitare riferimenti più ampi. La precisione nazionale diventa così una variabile interna alla narrazione invece di costituire il semplice opposto della pan-asiaticità. È importante, però, non trasformare la posizione di Yamanouchi in una teoria generale della rappresentazione. La sua risposta documenta il modo in cui un professionista interpreta le convenzioni con cui lavora; non stabilisce quali distinzioni il pubblico effettivamente riconosca né dimostra che tutte le produzioni italiane operino secondo lo stesso criterio.

Il valore del caso consiste piuttosto nel rendere visibili tre livelli distinti. Nel testo televisivo, Kenzaburō viene specificato come giapponese attraverso narrazione, oggetti, musica, lingua e riferimenti culturali, mentre gli interlocutori continuano a interpretarlo attraverso un repertorio asiatico più mobile. L'intervista aggiunge un dato di natura differente: Yamanouchi descrive la marcatura dell'accento come una risorsa professionale graduabile in funzione del personaggio. I due materiali mostrano così livelli complementari della costruzione della giapponesità sonora, senza permettere di ricondurre automaticamente la specifica performance di Kenzaburō alle modalità generali descritte dall'attore. Il caso conferma inoltre che marcatura vocale, tipizzazione e valutazione sociale non coincidono automaticamente. Un accento può contribuire a rendere pertinente un'appartenenza, mentre la caratterizzazione complessiva può attribuire al personaggio valori comici, minacciosi, autorevoli o competenti.

La formula "grado di giapponesità" sintetizza efficacemente questa modulabilità. Non indica una scala oggettiva fra una voce "meno" e una voce "più" autenticamente giapponese, ma il modo in cui Yamanouchi descrive la possibilità di graduare la marcatura vocale rispetto alle esigenze narrative del personaggio. Il caso successivo permetterà di osservare più concretamente questa modulabilità. Yoko Yamada, comica italiana di origine giapponese da parte paterna, descrive infatti la costruzione deliberata di una voce più marcata rispetto a quella del proprio referente familiare; l'analisi di *LOL: Chi ride è fuori*, programma di Prime Video nel quale i comici cercano di far ridere gli altri concorrenti senza ridere a propria volta, consentirà inoltre di distinguere questa scelta performativa dai suoni che il programma associa alla sua presenza.

3.4.3. Stilizzazione e suono associato: Yoko Yamada e *LOL 6*

La testimonianza di Yoko Yamada permette di osservare in una pratica performativa concreta quella modulazione della marcatezza vocale che Taiyo Yamanouchi descrive in termini professionali più generali. Yamada distingue esplicitamente la voce del padre portata sulla

scena dal modo in cui egli parla nella vita quotidiana: precisa che il padre "non parla così" e che, in alcuni contesti, presenta anzi una cadenza "più bresciana che giapponese"; afferma inoltre di avere preferito nella performance una cadenza giapponese più marcata perché risultava per lei comicamente più efficace.²⁰⁷ La voce scenica non viene però descritta come un'invenzione priva di riferimenti linguistici. Yamada racconta di averla costruita a partire dalle "tantissime voci di giapponesi che hanno studiato in Italia", comprendendo fra i propri riferimenti insegnanti, professoresse universitarie e altri parlanti giapponesi impegnati nell'uso di lingue diverse dalla propria. Nella stessa risposta richiama quella che percepisce come struttura sillabica del giapponese e descrive informalmente alcuni adattamenti attraverso l'immagine della necessità di "inserire una micro-lettera".²⁰⁸ La formulazione interessa qui non come descrizione fonetica sistematica, ma come verbalizzazione del materiale sonoro che Yamada dichiara di selezionare nella costruzione della propria performance.

La relazione fra referente e performance non assume quindi la forma di una semplice imitazione individuale. Il padre fornisce la cornice narrativa del personaggio, ma la voce messa in scena raccoglie tratti che Yamada riconduce a una pluralità di esperienze d'ascolto e li riorganizza all'interno di una persona vocale nuova. Il passaggio alla comicità comporta inoltre una selezione e un'intensificazione: la cadenza viene resa deliberatamente più marcata di quella del referente familiare perché, secondo la stessa performer, quella configurazione "funzionava". In questo senso il caso può essere descritto come un'operazione di stilizzazione: un insieme di caratteristiche disponibili viene selezionato, ricombinato e reso più saliente per costruire una persona scenica.²⁰⁹ Yamada parte da materiali che riconduce alla propria esperienza familiare e a una pluralità di esperienze d'ascolto, ma li seleziona e ne intensifica alcuni tratti per una funzione comica. La stilizzazione riguarda precisamente questo scarto fra il materiale assunto come riferimento e la configurazione vocale prodotta sulla scena.

La stessa Yamada riflette retrospettivamente sui limiti di questa costruzione. Nell'intervista racconta di essersi progressivamente allontanata dai monologhi centrati sulle proprie origini anche per il timore di rimanere confinata nella "macchietta" della "nippo-bresciana"; rispetto al padre, riconosce analogamente il rischio di fissarlo nella figura del personaggio "saggio, severo, giapponese".²¹⁰ La stilizzazione non emerge quindi soltanto come una risorsa che il performer

²⁰⁷ Intervista a Yoko Yamada, intervista di Francesca Masu, 1 luglio 2026, messaggi vocali (audio), risposta 4, Appendice B.

²⁰⁸ Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposta 5.

²⁰⁹ Cfr. Nikolas COUPLAND, "Dialect Stylization in Radio Talk"..., cit., pp. 349-350; Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposte 4-5.

²¹⁰ Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposte 3-4.

può attivare, ma anche come un repertorio dal quale può decidere progressivamente di prendere le distanze. Questa rinegoziazione riguarda anche il modo in cui Yamada interpreta la posizione di chi produce la rappresentazione. La performer osserva che il significato di una battuta non dipende esclusivamente dal contenuto, ma anche da "chi la pronuncia, da dove la pronuncia e con quale consapevolezza".²¹¹ La dichiarazione documenta quindi la sua riflessione sul rapporto fra repertorio, posizione del performer e uso comico, senza essere assunta qui come criterio generale per stabilire la legittimità di una performance.

Il confronto con Taiyo Yamanouchi rende visibili due livelli complementari della modulazione vocale. Yamanouchi descrive in termini professionali generali la "misura dell'accento" come una variabile subordinata alla funzione narrativa del personaggio; Yamada racconta invece una scelta concreta, dichiarando di avere accentuato una cadenza rispetto al proprio referente perché risultasse più efficace nella performance.²¹² In entrambi i casi, gli interpreti descrivono quindi la marcatura vocale come una risorsa sulla quale è possibile intervenire, ma la testimonianza di Yamada permette di ricostruire più direttamente una specifica operazione di stilizzazione. Il dato documentabile, a questo livello, riguarda quindi anzitutto la stilizzazione vocale. La selezione e l'intensificazione deliberata di una cadenza non sono sufficienti, da sole, per far coincidere la performance con un processo di razzializzazione sonora. Il problema cambia quando la marcatura non dipende soltanto dalla voce prodotta da Yamada, ma comprende suoni che il dispositivo audiovisivo associa alla sua presenza.

La sesta stagione di *LOL: Chi ride è fuori* permette di osservare questa seconda configurazione. Negli episodi considerati, la presenza di Yamada viene accompagnata in più occasioni da brevi formule musicali, flauti e altri effetti sonori: alcuni intervengono durante le performance nelle quali il Giappone è esplicitamente tematizzato, altri in momenti nei quali Yamada non sta producendo una marcatura vocale giapponese.²¹³ Il confronto consente quindi di distinguere ciò che la performer produce vocalmente dai materiali sonori presenti nel programma in relazione alla sua apparizione.

La convergenza fra performance e accompagnamento audiovisivo è particolarmente chiara nello sketch di ventriloquismo dell'episodio 5. Intorno a 00:11:57 Yamada presenta il pupazzo dichiarando "lui è Hiroshi", gli fa compiere un inchino e specifica immediatamente "è

²¹¹ Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposte 5 e 8.

²¹² Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 4; Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposte 4-5.

²¹³ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, 2026, analisi diretta degli episodi selezionati.

giapponese"; durante la presentazione compare inoltre una breve formula musicale affidata ai flauti.²¹⁴



Figura 9. Yoko Yamada presenta il pupazzo Hiroshi in *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, 00:11:57. La specificazione giapponese del personaggio si costruisce attraverso presentazione verbale, gesto e performance vocale. Fonte: <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2026/04/24/lol-6-chi-ride-e-fuori-pagelle-comici-cast-chi-vincera/>.

La specificazione nazionale è quindi già interna alla performance: nome, dichiarazione verbale e gesto rendono esplicitamente pertinente il Giappone indipendentemente dall'interpretazione che verrà attribuita all'accompagnamento musicale. Poco dopo interviene la marcatura vocale. Intorno a 00:12:48 Yamada passa dalla voce con cui parla come sé stessa a quella attribuita a Hiroshi pronunciando "ho cambiato impostazioni, adesso riesci a sentirmi?".²¹⁵ La voce del pupazzo si distingue da quella utilizzata immediatamente prima dalla performer, anche attraverso un abbassamento del registro e una maggiore marcatezza complessiva del parlato. Il confronto interno alla stessa sequenza permette quindi di osservare l'attivazione di una persona vocale distinta senza trattarla come caratteristica stabile della voce di Yamada.

Alla performance vocale si aggiunge un ulteriore livello sonoro. Durante la prosecuzione della videochiamata, i sottotitoli per non udenti della versione analizzata identificano esplicitamente l'accompagnamento come "musica giapponese"; alla conclusione dello sketch compare inoltre un gong seguito nuovamente da un accompagnamento affidato ai flauti.²¹⁶ Il dato è particolarmente utile perché, almeno in questa sequenza, la classificazione nazionale

²¹⁴ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, ca. 00:11:50-00:12:00, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

²¹⁵ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, ca. 00:12:48, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

²¹⁶ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, ca. 00:12:53 e conclusione dello sketch, analisi diretta della traccia audiovisiva.

dell'accompagnamento non dipende soltanto dall'interpretazione proposta nell'analisi, ma compare nella traccia dei sottotitoli associata alla versione del programma presa in esame. Nello sketch di Hiroshi, i segni prodotti dalla performer e quelli presenti nella configurazione audiovisiva convergono quindi verso una specificazione esplicita del Giappone. Yamada nomina la nazionalità del personaggio, ne modifica la voce e ne muove il corpo attraverso il pupazzo; musica, gong e sottotitoli aggiungono ulteriori elementi sonori e testuali alla sequenza. La costruzione della giapponesità risulta così distribuita fra livelli differenti, che è necessario mantenere distinti perché non derivano tutti dalla stessa fonte.

Altre apparizioni mostrano configurazioni meno convergenti. Nell'episodio 1, intorno a 00:09:03, l'ingresso di Yamada viene accompagnato da una breve musica di flauto mentre i conduttori commentano gli inchini fra i concorrenti facendo riferimento al fatto che "quando entra un giapponese" vi sarebbe una diversa educazione.²¹⁷ Poco dopo, durante la presentazione della performer nel backstage, ricompare una formula musicale riconducibile allo stesso insieme di sonorità.²¹⁸ In questo caso l'appartenenza giapponese viene resa esplicita soprattutto dal discorso dei conduttori, mentre Yamada non sta producendo una specifica marcatura vocale giapponese. Nell'episodio 2 la relazione è ancora più indiretta. Intorno a 00:22:58 Yamada viene mostrata seduta nel backstage con il pupazzo da ventriloquo e la sua comparsa è accompagnata da una breve formula di flauto, senza che in quel momento produca la voce di Hiroshi o verbalizzi un riferimento al Giappone.²¹⁹ La sequenza documenta quindi la presenza di un accompagnamento analogo anche in assenza di una specificazione nazionale prodotta in quel momento dalla performer.

Un confronto interno all'episodio 6 consente di precisare ulteriormente il rapporto fra performance e accompagnamento. Intorno a 00:10:11 Yamada cita esplicitamente il proverbio giapponese *nanakorobi yaoki*, "cadere sette volte, rialzarsi otto", e lo riadatta scherzosamente alle regole del programma; durante il passaggio compaiono nuovamente sonorità affidate ai flauti.²²⁰ Qui il Giappone è già reso pertinente dalla performer attraverso la lingua e la presentazione esplicita del proverbio: l'accompagnamento interviene quindi all'interno di una configurazione nazionalmente specificata. Poco prima, intorno a 00:09:07, la situazione è differente. Yamada si siede su una sedia, si accorge che della cera rimasta sulla superficie le tira i capelli, ride e viene ammonita; anche questa breve azione è accompagnata da una formula

²¹⁷ LOL: *Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 1, ca. 00:09:03, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

²¹⁸ LOL: *Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 1, ca. 00:09:17, analisi diretta della traccia audiovisiva.

²¹⁹ LOL: *Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 2, ca. 00:22:58, analisi diretta della traccia audiovisiva.

²²⁰ LOL: *Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 6, ca. 00:10:11, trascrizione e analisi diretta della sequenza.

di flauto con funzione di tensione.²²¹ Considerata isolatamente, la gag non contiene un riferimento verbale al Giappone né una marcatura vocale prodotta da Yamada.

Il dato produttivo più forte emerge dalla testimonianza di Yamada sul montaggio di *LOL*. Riferendosi allo sketch dello squalo dell'episodio 4, una gag costruita attorno a una coreografia accompagnata da musica, la performer racconta che le era stato chiesto di scegliere una musica dalla libreria messa a disposizione dal programma e che aveva costruito una coreografia su quella traccia; nella versione montata, secondo il suo racconto, parte dello sketch e la musica scelta vennero tagliati e sostituiti da un accompagnamento che lei stessa definisce "orientalizzante".²²² La testimonianza documenta quindi una divergenza dichiarata fra la configurazione sonora sulla quale Yamada afferma di avere costruito la performance e quella presente nel montaggio finale. Yamada precisa inoltre che il montaggio finale era "completamente fuori dalla [sua] portata, fuori dal [suo] controllo" e, riferendosi alla sostituzione musicale, domanda: "cosa c'entrava in quel momento la mia eventuale giapponesità? Niente. Assolutamente niente".²²³ La dichiarazione non permette di ricostruire le intenzioni di chi ha effettuato il montaggio né di stabilire per quale ragione sia stata scelta la musica presente nella versione finale. Consente però di documentare un dato più circoscritto: secondo la performer, quell'accompagnamento non proveniva dalla sua scelta e non corrispondeva alla funzione che lei attribuiva allo sketch.²²⁴

È in questa gag coreografica che la distinzione fra suono prodotto dal soggetto e suono associato al soggetto acquista il maggiore valore operativo. Nella costruzione della voce del padre e di Hiroshi, Yamada dichiara o mostra di intervenire direttamente sulla marcatura vocale; nello sketch dello squalo, invece, afferma che la configurazione musicale presente nel montaggio finale non corrispondeva alla propria scelta. Il caso rende quindi osservabile, attraverso la testimonianza della performer, uno scarto fra controllo sulla performance e controllo sulla configurazione audiovisiva finale. Questa configurazione rende più direttamente pertinente anche il problema della razzializzazione sonora. Non perché un flauto o una musica definita "orientalizzante" possiedano intrinsecamente un significato razziale o nazionale, ma perché un accompagnamento può concorrere alla classificazione di un corpo già reso riconoscibile come giapponese anche quando la performer non sta producendo una corrispondente marcatura vocale. Nel caso dello squalo, la testimonianza di Yamada rende particolarmente rilevante

²²¹ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 6, ca. 00:09:07, analisi diretta della sequenza.

²²² Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposta 13.

²²³ Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposta 13; cfr. *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 4, sketch dello squalo, ca. 00:12:29.

²²⁴ Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposta 13.

questa domanda proprio perché la performer dichiara che la propria eventuale giapponesità non era pertinente alla funzione che attribuiva allo sketch.

Le diverse occorrenze non autorizzano tuttavia a trattare tutte le formule di flauto come segni nazionali univoci: nelle sequenze considerate esse possono svolgere anche funzioni di tensione o comicità. Le prove non hanno quindi tutte lo stesso peso. Nello sketch di Hiroshi, i sottotitoli identificano esplicitamente un accompagnamento come "musica giapponese"; nello sketch dello squalo, Yamada dichiara invece che una musica da lei percepita come "orientalizzante" fu introdotta nel montaggio al posto della traccia sulla quale aveva costruito la performance. Gli altri episodi documentano soprattutto la ricorrenza di sonorità comparabili e servono come termini di confronto.²²⁵ Il caso mostra quindi soprattutto che la costruzione sonora della giapponesità dipende anche dalla distribuzione del controllo. La stilizzazione vocale può essere prodotta deliberatamente dalla performer, mentre altri elementi sonori possono entrare nella configurazione audiovisiva finale attraverso processi sui quali, nel caso documentato dello squalo, Yamada dichiara di non avere avuto controllo.

Il caso di Yamada consente infine di ricomporre il percorso del 3.4. In *Avanti un Altro!* i segni della giapponesità vengono distribuiti fra la performance di Yasko Fujii, gli interventi dei conduttori e la configurazione audiovisiva del programma; in *L'Ispettore Coliandro* la specificazione nazionale convive con riferimenti più mobili, mentre Taiyo Yamanouchi descrive professionalmente la possibilità di graduare la marcatura dell'accento; con Yamada, infine, è possibile osservare sia una stilizzazione vocale dichiaratamente prodotta dalla performer sia, nello sketch dello squalo, una configurazione musicale finale che ella dichiara di non avere scelto.²²⁶ La giapponesità sonora non emerge quindi come proprietà naturalmente contenuta nella voce o nel corpo del soggetto, ma come risultato di operazioni distribuite fra performance, interazione e configurazione audiovisiva. Può essere intensificata o attenuata dall'interprete, attribuita dagli interlocutori oppure rafforzata da musica ed effetti; varia, insieme a queste operazioni, anche il margine di controllo dichiarato dal performer sulla configurazione finale.

²²⁵ *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, ca. 00:12:53; cfr. episodi 1, 2, 5 e 6, analisi comparativa della traccia audiovisiva.

²²⁶ Cfr. *Avanti un Altro!*, clip citate nel 3.4.1; *L'Ispettore Coliandro*, "Yakuza"..., cit.; Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, risposta 4; Intervista a Yoko Yamada, 2026, risposte 4-5 e 13.

3.5. Conclusioni

Il confronto fra i casi consente di formulare tre risultati. Anzitutto, la specificazione nazionale e la pan-asiaticità possono coesistere: un personaggio esplicitamente giapponese può essere costruito attraverso risorse impiegate altrove per referenti cinesi o più genericamente asiatici. In secondo luogo, la marcatura sonora è distribuita fra soggetti e operazioni differenti: voce dell'interprete, doppiaggio, commento, musica e montaggio non vanno ricondotti a un'unica intenzione. Infine, la ripetizione riguarda spesso singoli elementi estraibili, come una sostituzione fonetica, una formula musicale o una pseudo-parola, e non la riproduzione integrale di uno stesso modello. La tabella seguente riunisce alcuni snodi del percorso secondo i tre interrogativi iniziali; indica le operazioni documentate nei materiali, senza dedurre una ricezione uniforme da parte del pubblico.

Tabella 3.1. Sinossi di alcuni snodi analitici del capitolo.

Caso / sezione	Rendere riconoscibile	Rendere udibile	Rendere ripetibile
<i>Gli Aristogatti</i> (3.2.1)	Personaggio e riferimenti verbali alla Cina.	Formula musicale e marcatura /r/→/l/ nella localizzazione italiana.	Conservazione e ricombinazione di segni fra originale e doppiaggio.
Baby Records e <i>Banzai</i> (3.2.2)	Caricatura cinese negli spot; referente giapponese nel terminale del film.	Sostituzione /r/→/l/ e parlato ridotto.	Ricorrenza di risorse comparabili; non è provata una derivazione diretta.
Miyagi e <i>The Last Samurai</i> (3.2.2–3.2.3)	Maestro e guerriero specificati come giapponesi.	Localizzazione delle voci con criteri produttivi differenti.	Persistenza di ruoli e valori; selezione delle voci discussa nel capitolo 4.
<i>Camera Café</i> (3.3.1)	Cinesità attribuita al corpo prima dell'ascolto.	Il personaggio italiano modifica preventivamente il proprio parlato.	Il repertorio può guidare anche il modo di rivolgersi all'altro.
Santa Cecilia (3.3.2)	Nazionalità nominate e ricondotte agli "studenti orientali".	Non è un caso sonoro: funge da confronto classificatorio.	Estensione documentata di una categoria di rischio; non prova un riuso vocale.
Amurri / <i>La città proibita</i> (3.3.3)	Provenienza giapponese del riferimento riconosciuta.	Sonorità classificate dal compositore come "asiatiche".	Portabilità dichiarata del riferimento; la derivazione musicale non è dimostrata.
<i>Avanti un Altro!</i> (3.4.1)	Nazionalità di Yasko e caratterizzazione dei conduttori.	Voce, pseudo-lingua e accompagnamenti distribuiti fra più soggetti.	Repertori reiterati e ricombinati nelle clip di stagioni differenti.
Coliandro / Taiyo (3.4.2)	Personaggi giapponesi e correzioni delle attribuzioni nazionali.	L'episodio e l'intervista documentano piani differenti della marcatura.	Accento descritto come risorsa graduabile; nessuna automatica attribuzione di scelte al ruolo.

Caso / sezione	Rendere riconoscibile	Rendere udibile	Rendere ripetibile
Yamada / LOL (3.4.3)	Referenti familiari, Hiroshi e classificazione della performer.	Stilizzazione deliberata distinta dalla musica associata in montaggio.	Ricorrenza di accompagnamenti; nello squalo è documentata una divergenza dichiarata.

Fonte: elaborazione dell'autrice sui casi e sulle fonti discussi nei 3.2–3.4. La ripetibilità indica qui disponibilità e riuso documentabili, non un effetto misurato sul pubblico.

Il primo risultato originale emerge con particolare chiarezza in *Camera Café*. In "Il cinese misterioso", Luca modifica il proprio italiano prima che l'interlocutore abbia parlato. La marcatura non riproduce quindi una voce ascoltata: traduce un'aspettativa associata alla persona classificata come cinese. La scena rende disponibile non soltanto un modello di "come parla un cinese", ma anche un modello di come un italiano possa immaginare di dover parlare a un cinese. L'attribuzione linguistica può così orientare la voce dell'interlocutore italiano anziché limitarsi a caratterizzare il personaggio al quale viene riferita.

Il secondo risultato riguarda Yoko Yamada e rende decisiva la distinzione fra suono prodotto e suono associato. La performer descrive la marcatura della voce del padre come una scelta comica deliberata; per lo sketch dello squalo riferisce invece che la musica sulla quale aveva costruito la coreografia fu sostituita nel montaggio con un accompagnamento da lei percepito come "orientalizzante". Il contributo dell'intervista consiste nel documentare questa divergenza dal punto di vista di chi ha realizzato la performance. Non permette di ricostruire le intenzioni della produzione, ma impedisce di attribuire automaticamente alla performer la configurazione sonora finale. La giapponesità può dunque essere resa pertinente dal dispositivo audiovisivo anche quando, secondo l'interprete, non costituiva il principio organizzatore della gag.

Questi risultati precisano l'impiego delle categorie introdotte nei capitoli precedenti. "Corpo-sonoro" individua la convergenza situata di voce, gesto e caratterizzazione corporea, particolarmente evidente nelle performance dei conduttori di *Striscia la notizia* e *Avanti un Altro!*; nei casi di commento esterno o montaggio, occorre invece distinguere il corpo mostrato da chi ne organizza l'accompagnamento sonoro. "Voce gialla" consente di interrogare la portabilità di risorse attraverso referenti nazionali differenti, senza trasformare ogni voce marcata o ogni materiale musicale asiatico in un esempio equivalente di razzializzazione. La classificazione discriminatoria di Santa Cecilia, la stilizzazione strumentale di Gao Hong e i riferimenti compositivi dichiarati da Amurri mostrano perché la funzione sociale debba essere ricostruita per ciascun caso.

Il capitolo ha seguito soprattutto la circolazione di convenzioni fra interpreti, generi e dispositivi. Se il riconoscimento viene costruito anche attraverso la ripetizione, che cosa accade

quando a ricorrere è la stessa voce professionale? Il capitolo 4 affronterà questa domanda attraverso Hal Yamanouchi, osservando come una vocalità individuale attraversi recitazione, doppiaggio e pubblicità e possa essere nuovamente impiegata per far suonare il Giappone nel contesto italiano. La questione riguarda i passaggi che rendono disponibile e riconoscibile quella voce, mantenendo distinta la continuità professionale dell'interprete dalle prove del suo riconoscimento presso ascoltatori specifici.

Capitolo 4 – Una voce per il Giappone? Hal Yamanouchi e la costruzione sonora della giapponesità

Nel corso dell'intervista realizzata per questa ricerca, Hal Yamanouchi collega la possibilità di essere considerato un "modello di voce giapponese" al doppiaggio di interpreti come Ken Watanabe e Hiroyuki Sanada e alla collaborazione con Suzuki. Ricorda, in particolare, di essere stato presentato durante una riunione delle concessionarie italiane come "la nostra voce", associando quell'esperienza alla sensazione di "rappresentare una realtà giapponese in Italia".¹ La categoria di modello era già contenuta nella domanda e la risposta documenta quindi il modo in cui l'attore interpreta la propria posizione professionale e sviluppa la proposta dell'intervistatrice. Da questa testimonianza prende avvio la domanda del capitolo: attraverso quali usi, reiterazioni e pratiche di classificazione la voce di Yamanouchi diventa disponibile, in alcuni circuiti medial italiani, come riferimento per significare la giapponesità? Il titolo *Una voce per il Giappone?* mantiene aperta la distanza fra l'impiego di una voce in ruoli e prodotti associati al Giappone e la sua eventuale assunzione come modello da parte degli ascoltatori.

Rispetto al capitolo precedente, l'analisi cambia scala: segue una specifica voce professionale attraverso personaggi, doppiaggi e campagne pubblicitarie differenti. Seguendo Eidsheim, la voce viene considerata come un evento nel quale materialità vocale, pratica performativa e categorie dell'ascolto concorrono alla produzione del significato.² Il confronto riguarderà pertanto la ricorrenza di alcune caratteristiche, la loro modulazione nelle singole interpretazioni e le condizioni nelle quali vengono associate a una provenienza nazionale. Le dichiarazioni di Yamanouchi introducono una distinzione utile. Nel descrivere il proprio lavoro di doppiatore, l'attore afferma di cercare di avvicinarsi alla voce e all'espressività dell'interprete originale; quando deve parlare italiano con un "accento giapponese", dichiara invece di poter introdurre deliberatamente "qualche zoppicamento".³ Queste indicazioni sulla sua pratica attuale orientano il confronto, senza spiegare automaticamente le scelte compiute nelle interpretazioni precedenti. L'ascolto sarà qualitativo e comparativo: espressioni come "registro profondo", "segmentazione" o "articolazione marcata" descriveranno differenze percepite fra scene, ruoli e versioni linguistiche, senza sostituire una misurazione fonetico-acustica. La possibilità di introdurre questi "zoppicamenti" può essere accostata al "grado di giapponesità" discusso da Taiyo Yamanouchi nel 3.4.2: padre e figlio descrivono la marcatura dell'accento come una

¹ Intervista a Hal Yamanouchi, condotta da Francesca Masu, 29 gennaio 2026, messaggi vocali, domanda e risposta 6, Appendice A.

² Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham–London, Duke University Press, 2019, pp. 2–3, 9–13.

³ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, domande e risposte 2 e 9, Appendice A.

risorsa professionale modulabile. Il raccordo riguarda la loro descrizione del lavoro, senza presupporre tecniche identiche o una trasmissione diretta fra i due.

Un secondo livello riguarda i discorsi attraverso cui attori, direttori del doppiaggio, aziende e intervistatori attribuiscono significato alla voce. Il rapporto fra Italia e Giappone viene inteso, sulla scorta di Miyake, come una relazione storicamente costruita e mediata.⁴ Termini quali "autenticità", "giapponesità" o "voce storica" saranno quindi esaminati come categorie degli interlocutori. Anche qualità positivamente valutate, come autorevolezza e affidabilità, possono partecipare alla selezione e alla tipizzazione della differenza nazionale. La nozione di *enregisterment* consente di interrogare il passaggio dalla ricorrenza di alcune risorse al loro riconoscimento e alla loro associazione con valori sociali.⁵ Verranno distinti quattro fenomeni: la continuità professionale, documentabile attraverso incarichi e collaborazioni; il riconoscimento della voce; la sua classificazione attraverso un riferimento al Giappone; la selezione di caratteristiche riproducibili nell'imitazione. Questi fenomeni possono sovrapporsi senza costituire tappe necessarie di un unico processo. Le interviste saranno utilizzate come testimonianze situate, considerando anche le categorie già proposte nelle domande e mantenendo le conclusioni entro i contesti documentati. Le distinzioni impiegate non sostituiscono i livelli di razzializzazione sonora, stereotipizzazione vocale e valutazione sociale discussi nel capitolo 2, né le domande su marcatezza, controllo e valutazione del capitolo 3. Cambia la scala di osservazione: le tre dimensioni del confronto vocale: qualità e registro, pronuncia, prosodia descrivono la performance; i quattro fenomeni appena distinti riguardano invece la sua circolazione, classificazione e disponibilità come riferimento. È su questo secondo piano che viene interrogato l'*enregisterment*, senza presupporre che il riconoscimento segua sempre la performance in una sequenza lineare.

Il percorso partirà dalle performance precedenti a *The Last Samurai*, includendo ruoli non giapponesi come termini di confronto. Verranno poi esaminati la performance originale di Watanabe, la selezione di Yamanouchi e il risultato della localizzazione italiana. La continuità successiva dell'abbinamento fra i due interpreti sarà confrontata con l'impiego della voce nella comunicazione Suzuki. Il 4.5 valuterà infine in quale misura riconoscimento, denominazione e imitazione consentano di parlare di una stabilizzazione dell'associazione fra questa voce e la giapponesità, aprendosi alla possibilità di altri percorsi di familiarizzazione sonora.

⁴ Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo CESTARI, Gianluca COCI, Daniela MORO e Anna SPECCHIO (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 609–614.

⁵ Asif AGHA, "Enregisterment", *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, Oxford University Press, 2024, pp. 1, 6–7, 27–28.

4.1. Prima di Katsumoto: la voce di Hal Yamanouchi tra continuità e variazione

Prima del 2003, Hal Yamanouchi compare in produzioni italiane molto diverse per durata, provenienza nazionale attribuita ai personaggi e funzione narrativa. Due casi già discussi nel capitolo precedente permettono di fissare rapidamente il punto di partenza. In *7 chili in 7 giorni* (1986), Yamanouchi interpreta un custode presentato inizialmente come giapponese e associato dagli altri personaggi a presunti "metodi orientali" della clinica; poco dopo, gli stessi protagonisti lo definiscono cinese e giustificano la sua presenza come una "nota esotica". La sua partecipazione verbale è minima: parla prevalentemente in giapponese e pronuncia soltanto poche parole in italiano.⁶ In *Banzai* (1997) compare invece come poliziotto giapponese in un film che accumula riferimenti thailandesi e giapponesi, samurai, sumō, kabuki, marchi industriali e diverse forme di parlata stilizzata.⁷ In entrambi i casi l'italiano di Yamanouchi occupa però uno spazio troppo ridotto per costruire un termine di confronto articolato con Katsumoto. Queste apparizioni servono soprattutto a mostrare come il suo corpo e il giapponese parlato vengano inseriti in configurazioni dell'asiaticità più o meno specifiche sul piano nazionale.

La questione cambia in *Tutti gli uomini del deficiente* (1999), dove Yamanouchi interpreta il capo di un'organizzazione yakuza. Nella prima sequenza in cui compare, intorno a 00:13:40, impartisce ordini in giapponese ad Aldo, Giovanni e Giacomo, travestiti da membri dell'organizzazione. I tre rispondono con formule affermative in giapponese come "hai", ma nelle apparizioni successive abbandonano progressivamente qualsiasi riferimento a una lingua effettiva e producono una parlata asiatica immaginaria. A circa 00:51:40 la comunicazione consiste quasi soltanto in vocalizzazioni profonde e gutturali, alle quali vengono sovrapposti sottotitoli comici privi di rapporto semantico con i suoni pronunciati; poco dopo tornano sequenze maggiormente sillabate, anch'esse prive di significato linguistico riconoscibile.⁸ Il contrasto è significativo perché, all'interno della stessa situazione comica, il giapponese effettivamente parlato da Yamanouchi convive con una pseudo-parlata asiatica prodotta dagli attori italiani. La presenza di una lingua nazionale riconoscibile non corregge né neutralizza la seconda. La yakuza, il giapponese parlato da Yamanouchi, l'ambiente criminale e il rituale del

⁶ *7 chili in 7 giorni*, regia di Luca Verdone, 1986, in particolare circa 00:48:00 e 01:05:00.

⁷ *Banzai*, regia di Carlo Vanzina, 1997, in particolare circa 00:24:32-01:05:00.

⁸ *Tutti gli uomini del deficiente*, regia di Paolo Costella, 1999, circa 00:13:40, 00:27:54, 00:39:30, 00:51:40 e 00:54:30.

taglio del mignolo contribuiscono a rendere la cornice narrativamente giapponese, mentre gli altri personaggi la traducono in vocalizzazioni, formule convenzionali e gesti.⁹

Per il percorso di questo capitolo, tuttavia, *Tutti gli uomini del deficiente* presenta anche un limite preciso. Yamanouchi parla soprattutto in giapponese e il suo italiano non occupa uno spazio sufficiente per stabilire un confronto articolato con la voce che presterà a Katsumoto quattro anni più tardi. Il film permette di osservare come la sua presenza venga impiegata in relazione a una caratterizzazione esplicitamente giapponese, ma non consente ancora di capire quali elementi appartengano alla sua abituale pronuncia dell'italiano e quali possano essere modulati nel passaggio da un personaggio all'altro.

Un termine di confronto più utile è offerto da *L'impero* (2001), miniserie diretta da Lamberto Bava. Yamanouchi vi interpreta il capo di un'organizzazione criminale cinese e, diversamente dai casi precedenti, sostiene dialoghi relativamente estesi in italiano.¹⁰ La combinazione fra un personaggio non giapponese, una quantità sufficiente di parlato italiano e la prossimità cronologica a *The Last Samurai* rende la miniserie particolarmente utile per distinguere la continuità della voce individuale dal valore nazionale che alcune sue caratteristiche possono assumere nei diversi ruoli. Il dato di partenza è semplice ma metodologicamente importante: la narrazione identifica il personaggio come cinese, mentre l'interprete è giapponese. Lo stesso Yamanouchi, interrogato nel 2026 sui ruoli non giapponesi affrontati nel corso della carriera, ricorda che gli vengono affidati frequentemente personaggi cinesi, con una variazione legata anche all'età: in gioventù ruoli come camerieri, più recentemente proprietari di ristoranti o "maestri".¹¹ La ricorrenza di questi incarichi conferma che la sua voce professionale non può essere letta retrospettivamente come se fosse stata impiegata esclusivamente per personaggi giapponesi.

Nell'episodio 3 di *L'impero*, tra circa 00:54:10 e 00:57:00, il personaggio entra in una trattativa con gli interlocutori italiani. Il parlato di Yamanouchi presenta una marcatura percepibile rispetto all'italiano dei personaggi che lo circondano, ma il ritmo rimane per lunghi tratti piuttosto continuo. In battute come "salvo chiudere la partita in un altro modo" o "e lei pensa di fare tutto questo con l'appoggio dei governi?", le parole vengono concatenate senza la frequente separazione fra gruppi brevi che diventerà particolarmente evidente in alcune battute

⁹ *Tutti gli uomini del deficiente*, cit., in particolare circa 01:25:36 per la sequenza relativa al taglio del mignolo e all'accompagnamento musicale.

¹⁰ *L'impero*, regia di Lamberto Bava, miniserie televisiva, 2001, episodio 3, circa 00:54:10-00:57:00; episodio 4, circa 00:11:50.

¹¹ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 3.

di Katsumoto.¹² La posizione di potere del personaggio non viene quindi costruita attraverso un rallentamento costante. L'autorità passa anche dalla rapidità della risposta, dalla concisione e dalla capacità di occupare il turno senza esitazioni prolungate. Nelle scene analizzate, *L'impero* documenta già prima del 2003 l'impiego di un registro basso e controllato in un personaggio cinese. Questo dato è sufficiente a mostrare che profondità e controllo non possono essere trattati, da soli, come tratti specificamente giapponesi della performance di Yamanouchi. Non emergono invece dati produttivi che consentano di stabilire se la pronuncia marcata del personaggio sia stata deliberatamente costruita come cinese: su questo punto l'analisi può descrivere ciò che si ascolta, senza attribuirne l'intenzione.

La stessa miniserie mostra inoltre che la continuità ritmica non è una proprietà invariabile della performance di Yamanouchi. Nell'episodio successivo, durante una riunione fra i membri dell'organizzazione, il personaggio rallenta maggiormente e distribuisce alcune pause in punti strategici del dialogo. In frasi come "non abbiamo ancora parlato di percentuali", Yamanouchi introduce una pausa prima di "percentuali"; in "pensavo di doverne parlare con il professore Dorsena" ne inserisce una dopo "pensavo di" e una seconda prima del riferimento a Dorsena. Anche la domanda "i conti, chi li tiene?" viene spezzata da una sospensione dopo "i conti".¹³ Qui la sospensione interviene durante una negoziazione economica già tesa e contribuisce a dare peso alle parole che seguono. Il passaggio dal parlato più continuo dell'episodio precedente a questa scansione più controllata avviene senza che cambino né l'interprete né la provenienza del personaggio.

L'impero consente quindi di evitare due letture opposte ma ugualmente riduttive. La prima consisterebbe nel considerare pause, segmentazione e profondità come elementi comparsi soltanto con Katsumoto. Almeno alcune di queste risorse sono già disponibili nella recitazione di Yamanouchi due anni prima. La seconda sarebbe trasformatle in caratteristiche fisse della sua pronuncia italiana. Il confronto fra le due scene mostra invece che possono essere accentuate o ridotte all'interno dello stesso ruolo. Il confronto restituisce quindi non una struttura temporale stabile, ma un repertorio di possibilità espressive che viene combinato diversamente in rapporto alla scena. Il confronto con le dichiarazioni del 2026 va mantenuto circoscritto. Yamanouchi afferma che, quando deve parlare in italiano con un "accento giapponese", introduce deliberatamente "qualche zoppicamento".¹⁴ La risposta non documenta il processo di costruzione dei personaggi interpretati prima del 2003 e non consente quindi di

¹² *L'impero*, cit., episodio 3, circa 00:54:10-00:57:00.

¹³ *L'impero*, cit., episodio 4, circa 00:11:50.

¹⁴ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 9.

attribuire retroattivamente a *L'impero* una stilizzazione intenzionale. Mostra però che, nella descrizione attuale della propria pratica professionale, l'attore considera possibile intervenire consapevolmente sulla marcatura della provenienza.

Nel corpus precedente al 2003 non emerge una formula vocale univoca stabilmente associata al Giappone attraverso le performance di Yamanouchi. *7 chili in 7 giorni*, *Banzai* e *Tutti gli uomini del deficiente* mostrano soprattutto la mobilità delle classificazioni entro cui la sua presenza viene inserita; *L'impero* offre invece il controllo più utile sul piano vocale, perché permette di ascoltare in italiano lo stesso interprete in un personaggio esplicitamente cinese. Nelle scene selezionate sono già osservabili alcune risorse che diventeranno rilevanti nel confronto con Katsumoto: un registro percepito come profondo, una pronuncia italiana marcata e soprattutto la possibilità di alternare continuità e segmentazione. Nessuna di queste caratteristiche, presa isolatamente, fornisce però una ragione sufficiente per attribuirle una funzione specificamente giapponese. *The Last Samurai* dovrà quindi essere analizzato non come il punto in cui nasce improvvisamente una nuova voce, ma come una nuova configurazione nella quale risorse già disponibili nella performance di Yamanouchi incontrano il personaggio e la performance originale di Ken Watanabe.

È lo stesso Yamanouchi a collocare *The Last Samurai* in una posizione particolare della propria esperienza professionale. In un'intervista del 2013, alla domanda su come sia nata la scelta di affidare personaggi giapponesi a doppiatori giapponesi, ricorda che gli venivano occasionalmente proposte parti di personaggi asiatici e aggiunge: "Il primo ruolo importante è stato Katsumoto in *L'Ultimo Samurai*, il cui doppiaggio è stato curato da Marco Mete". Subito dopo collega quell'esperienza ai successivi lavori nel doppiaggio di attori "cinesi e giapponesi".¹⁵ La dichiarazione non dice che Katsumoto abbia creato la voce di Yamanouchi né che ne abbia fissato definitivamente il significato. Individua però uno snodo che l'attore stesso riconosce nella propria carriera di doppiatore. Per comprenderne la portata occorre ora spostare l'ascolto sulla performance che precede la versione italiana: quella di Ken Watanabe.

4.2. *The Last Samurai*: performance e localizzazione

Con *The Last Samurai* cambia la condizione nella quale la voce di Yamanouchi entra nel testo audiovisivo. Nei casi precedenti l'attore compariva sullo schermo insieme alla propria voce, anche quando il personaggio interpretato apparteneva a una nazionalità diversa dalla sua. Nel

¹⁵ Marco Lucio PAPALEO, "Intervista Wolverine: Hal Yamanouchi", *Everyeye Cinema*, 1 agosto 2013, <https://cinema.everyeye.it/articoli/intervista-wolverine-hal-yamanouchi-20182.html>, consultato il 22 settembre 2026.

film di Edward Zwick, invece, la voce italiana viene separata dal corpo di Yamanouchi e associata a quello di Ken Watanabe. La distinzione è centrale per questa ricerca: ciò che si ascolta nell'edizione italiana non può essere attribuito integralmente né al doppiatore né all'attore visibile, ma deriva dall'incontro fra una performance già esistente e una nuova materialità vocale.

Il confronto richiede quindi di distinguere più livelli. Un primo livello riguarda la qualità percepita delle due voci: registro, intensità, modalità di emissione e articolazione contribuiscono al profilo sonoro del personaggio. Un secondo riguarda la pronuncia e la marcatezza linguistica. Watanabe interpreta Katsumoto in inglese, lingua nella quale non aveva precedentemente recitato, mentre Yamanouchi realizza la versione italiana a partire dalla propria storia linguistica plurilingue. La presenza di una pronuncia marcata nelle due tracce non permette tuttavia di considerarle manifestazioni immediate di una comune "voce giapponese". Un terzo livello riguarda la prosodia, comprendendo ritmo, intonazione, segmentazione e uso delle pause. Quest'ultimo livello è particolarmente condizionato dal doppiaggio. Chaume definisce infatti la sincronizzazione attraverso il rapporto fra traduzione, movimenti articolatori e corporei dell'attore visibile e organizzazione temporale degli enunciati, distinguendo sincronismo fonetico, sincronismo cinetico e isocronia.¹⁶ Una pausa o un rallentamento presenti nella versione italiana possono quindi dipendere anche dalla temporalità già impressa da Watanabe alla scena. Il doppiaggio non costituisce però una riproduzione meccanica dell'originale: traduzione, adattamento, direzione e interpretazione possono modificare articolazione, intensità, enfasi e qualità dell'emissione anche quando la struttura temporale rimane simile.¹⁷ L'analisi procederà per questo attraverso tre passaggi distinti. Il 4.2.1 esamina Katsumoto prima della localizzazione italiana, considerando sia il profilo vocale di Watanabe sia i discorsi produttivi attraverso cui la sua performance viene collegata alla "Japaneseness". Il 4.2.2 ricostruisce la selezione di Yamanouchi e la pertinenza attribuita alla competenza linguistica giapponese. Il 4.2.3 mette infine a confronto le due tracce, chiedendosi non soltanto quali strutture temporali vengano conservate, ma anche quale diversa qualità vocale, quale pronuncia e quali differenze espressive emergano nel passaggio dall'inglese all'italiano.

La distinzione serve anche a evitare che la biografia linguistica dei due interpreti venga trasformata in una spiegazione automatica delle loro performance. Katsumoto non offre una "voce giapponese" da isolare come formula, ma un caso nel quale caratteristiche individuali,

¹⁶ Frederic CHAUME, "Synchronization in Dubbing: A Translational Approach", in Pilar ORERO (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2004, pp. 43-44.

¹⁷ CHAUME, "Synchronization in Dubbing...", cit., pp. 36-37.

scelte interpretative, direzione e vincoli della localizzazione concorrono alla costruzione dello stesso personaggio.

4.2.1. Katsumoto prima del doppiaggio

Nella versione originale di *The Last Samurai*, la voce di Katsumoto è già parte integrante della costruzione del personaggio. Il capitolo precedente ha mostrato come la figura del samurai interpretato da Ken Watanabe si inserisca in una genealogia hollywoodiana precedente, senza costituire l'origine della reticenza, dell'autorità filosofica o del rapporto fra disciplina marziale e controllo della parola. Ai fini del confronto con l'edizione italiana interessa ora un problema più circoscritto: capire come queste caratteristiche vengano organizzate nella specifica performance di Watanabe. Mina Shin osserva che il film attribuisce al mondo dei samurai una serie di valori positivamente connotati, fra cui disciplina, onore, dovere, lealtà e integrità, contrapponendoli alla corruzione e alla violenza tecnologica associate alla modernizzazione. Katsumoto occupa una posizione centrale in questa costruzione. Shin lo descrive come un leader carismatico e autorevole, ma anche difficilmente decifrabile, riconducendolo alla convenzione dell'uomo asiatico depositario di una particolare saggezza. La stessa studiosa individua nel film la ripresa del cliché del Giappone come "Zen country", associato a natura, purezza, calma e spiritualità, e legge il villaggio dei samurai come lo spazio nel quale Algren può progressivamente recuperare l'equilibrio morale perduto.¹⁸

La voce di Katsumoto interviene dentro questa configurazione attraverso un profilo più complesso della sola lentezza. Nelle scene considerate Watanabe utilizza frequentemente un registro percepito come basso e contenuto, ma modifica la qualità dell'emissione in rapporto alla situazione. Nei passaggi più assertivi la voce acquista maggiore presenza e nettezza; nei momenti riflessivi o interlocutori può invece ridursi di volume e assumere una qualità più soffusa o ariosa. Queste descrizioni sono percettive e qualitative e non equivalgono a una misurazione acustica del timbro, ma permettono di registrare variazioni udibili all'interno della stessa interpretazione.

Anche l'organizzazione prosodica è variabile. Nella prima conversazione estesa con Algren, intorno a 00:42:00, Watanabe alterna formulazioni relativamente continue a momenti nei quali alcune unità vengono isolate attraverso rallentamenti o sospensioni; contestualmente passa da

¹⁸ Mina SHIN, "Making a Samurai Western: Japan and the White Samurai Fantasy in *The Last Samurai*", *The Journal of Popular Culture*, 43, 5, 2010, pp. 1071-1074.

emissioni più assertive a un volume più basso e somnesso.¹⁹ La variazione riguarda quindi contemporaneamente ritmo, intonazione, intensità e segmentazione.

La stessa alternanza ritorna nelle scene successive. Nel dialogo intorno a 00:50:37, nella sequenza dedicata al fiore perfetto, nella domanda sul destino e nella scena della morte, Watanabe può attribuire particolare peso a una formulazione attraverso riduzione del volume, maggiore separazione fra gruppi di parole o sospensione.²⁰ In altri passaggi il parlato procede invece con maggiore continuità. La pausa assume dunque un ruolo significativo nella costruzione di Katsumoto, soprattutto in alcuni momenti riflessivi, ma non costituisce una modalità uniforme applicata a ogni battuta.

Il punto è importante perché impedisce di identificare il profilo vocale del personaggio con un unico tratto. La performance originale combina qualità della voce, intensità, articolazione e organizzazione prosodica: profondità e contenimento possono ricorrere anche senza una segmentazione marcata, mentre le pause acquistano maggiore salienza soltanto in determinate situazioni. L'ascolto definisce quindi una *baseline* vocalmente e prosodicamente variabile, che potrà essere confrontata con la versione italiana senza attribuire automaticamente a Yamanouchi caratteristiche già presenti nell'originale.

Le recensioni contemporanee permettono di affiancare all'ascolto un livello metadiscorsivo. Stuart Klawans descrive direttamente la voce di Watanabe attraverso l'immagine "like a rumor of earthquake".²¹ David Denby definisce invece l'inglese di Katsumoto "curt, elegant", mentre Roger Ebert parla più generalmente di Watanabe come di una "deep, powerful presence".²² Nessuna delle tre costituisce un'analisi acustica; tuttavia, nel loro insieme mostrano che la performance venne letta attraverso un lessico di profondità, contenimento, eleganza e forza, qualità che entrano in relazione con l'autorevolezza attribuita al personaggio.

Un secondo problema riguarda la condizione linguistica della performance. *The Last Samurai* fu il primo ruolo di Watanabe recitato in inglese. In un'intervista del 2022, l'attore ha ricordato che la lingua costituì una delle principali difficoltà incontrate durante la lavorazione, precisando

¹⁹ *The Last Samurai*, regia di Edward Zwick, Warner Bros., 2003, versione originale inglese, circa 00:42:00-00:43:40.

²⁰ *The Last Samurai*, cit., versione originale inglese, circa 00:50:37, 01:11:55, 01:45:54, 02:14:58.

²¹ Stuart Klawans, "Go East, Young Man!", *The Nation*, 11 dicembre 2003, <https://www.thenation.com/article/archive/go-east-young-man/>, consultato il 22 settembre 2026.

²² David Denby, "Warriors", *The New Yorker*, 1 dicembre 2003, <https://www.newyorker.com/magazine/2003/12/08/warriors>; Roger Ebert, "The Last Samurai", *RogerEbert.com*, 5 dicembre 2003, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-last-samurai-2003>, consultati il 22 settembre 2026.

di non avere mai recitato prima in inglese.²³ La circostanza rende pertinente la sua posizione di interprete che recita in una lingua appresa, ma non permette di trasformare automaticamente ogni caratteristica della pronuncia, del ritmo o dell'intonazione in effetto della provenienza giapponese. Le fonti consultate non attribuiscono specifici tratti fonetici della performance alla competenza linguistica di Watanabe e l'ascolto qualitativo adottato in questa ricerca non consente di ricostruirne sistematicamente l'accento inglese. La marcatezza linguistica costituisce quindi una componente della performance da considerare insieme a registro, intensità, articolazione e prosodia, non una spiegazione sufficiente del profilo vocale di Katsumoto. La prudenza è ancora più necessaria perché la resa inglese di Katsumoto fu oggetto di indicazioni registiche esplicite. Edward Zwick ricorda di avere sintetizzato una parte della propria direzione nella formula "Ken, speak English but act in Japanese"; nella stessa intervista Watanabe contrappone l'espressività che attribuisce alla lingua inglese al contenimento che associa ai samurai.²⁴ L'indicazione mostra che l'inglese parlato da Katsumoto non veniva pensato soltanto come un problema di correttezza linguistica: nel discorso registico, l'impiego dell'inglese doveva convivere con una qualità della performance nominata attraverso la categoria del "Japanese". Watanabe ha descritto lo stesso processo ricordando che Zwick gli chiedeva di "stay Japanese while speaking in English" e aggiungendo: "I had to retain my Japaneseness".²⁵ La "Japaneseness" evocata dall'attore non viene definita attraverso un inventario preciso di proprietà fonetiche. Watanabe collega inoltre il passaggio fra lingue anche al linguaggio corporeo e alle espressioni facciali. La differenza ricercata appartiene quindi a una configurazione performativa più ampia, nella quale voce, lingua, corpo e contenimento espressivo vengono messi in relazione. Le fonti documentano un obiettivo produttivo, ma non permettono di stabilire che un determinato timbro, una specifica pronuncia, una pausa o una particolare velocità costituiscano in sé tratti nazionali.

Una formulazione ancora più esplicita compare nelle dichiarazioni di Yōko Narahashi. Ripercorrendo la propria esperienza nel cinema internazionale, Narahashi associa alla recitazione maschile giapponese il silenzio, la pausa e una forma di "inner strength", arrivando

²³ Ann LEE, "‘Each little thing in my life is precious’: Ken Watanabe on cancer, childhood and Hollywood clichés", *The Guardian*, 19 maggio 2022, <https://www.theguardian.com/film/2022/may/19/ken-watanabe-cancer-childhood-hollywood-cliches-last-samurai-tokyo-vice>, consultato il 22 settembre 2026.

²⁴ Rebecca LEUNG, "Tom Cruise: ‘The Last Samurai’", *CBS News*, 17 febbraio 2004, <https://www.cbsnews.com/news/tom-cruise-the-last-samurai/>, consultato il 22 settembre 2026.

²⁵ Judit KAWAGUCHI, "Ken Watanabe: Actor, movie star", Judit Kawaguchi, s.d., <https://judittokyo.com/others/actor-ken-watanabe/>, consultato il 22 settembre 2026.

a presentarli come una "caratteristica nazionale" degli attori giapponesi.²⁶ La testimonianza è rilevante non perché dimostri che tali qualità appartengano naturalmente alla vocalità maschile giapponese, ma perché rende visibile una modalità professionale di classificazione della performance. Nel discorso di Narahashi, pausa, silenzio, profondità e contenimento vengono cioè messi in relazione con la differenza nazionale. Come osserva Miyake nella sua analisi delle opposizioni fra "Giappone" e "Occidente", categorie storicamente costruite possono acquisire apparente naturalezza quando vengono trasformate discorsivamente in proprietà delle collettività.²⁷ L'interesse della testimonianza non consiste quindi nel verificare se la generalizzazione di Narahashi sia "vera", ma nel constatare che determinate risorse performative possono essere interpretate, all'interno dello stesso ambiente professionale, come pertinenti alla "Japaneseness". Le dichiarazioni di Zwick, Watanabe e Narahashi consentono così di distinguere due piani. Da una parte vi sono le caratteristiche effettivamente udibili nella performance di Katsumoto, che comprendono qualità della voce, marcatezza linguistica, intensità, ritmo e uso selettivo delle pause; dall'altra vi sono i discorsi attraverso cui alcune di queste risorse vengono associate alla differenza nazionale. La coincidenza fra i due livelli non va presupposta: una pausa può partecipare alla costruzione del personaggio senza costituire per questo una proprietà naturale del parlante giapponese.

Nel complesso, la traccia originale offre quindi una baseline più articolata della semplice immagine di un Katsumoto "lento". Watanabe combina un registro spesso percepito come basso e contenuto con variazioni di intensità, qualità dell'emissione e organizzazione prosodica. La pronuncia inglese appartiene inoltre a un interprete che recita in una lingua appresa, senza che le fonti permettano di ricondurne automaticamente le caratteristiche alla provenienza nazionale. Parallelamente, i materiali produttivi mostrano che la performance veniva esplicitamente pensata attraverso una differenza nominata come "Japaneseness", alla quale contenimento, silenzio e pausa potevano essere associati. Prima del doppiaggio italiano esiste dunque già un Katsumoto dotato di un profilo vocale e performativo specifico. Questo profilo non coincide con una formula nazionale e non può essere ridotto a un singolo elemento come la lentezza o la pausa. Comprende invece qualità vocali, marcatezza linguistica e risorse prosodiche distribuite in maniera variabile nelle diverse scene. È questa performance già costruita a costituire il punto di partenza della localizzazione italiana. Rimane ora da stabilire perché, fra le possibilità

²⁶ Matthew HERNON, "Yoko Narahashi: Hollywood's Japanese Connection", *Tokyo Weekender*, aggiornato il 26 luglio 2017, <https://www.tokyoweekender.com/entertainment/movies-tv/yoko-narahashi-is-japans-star-maker/>, consultato il 22 settembre 2026.

²⁷ Toshio MIYAKE, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 31–36.

disponibili nel sistema del doppiaggio, proprio la voce di Hal Yamanouchi sia stata scelta per interpretarla.

4.2.2. La localizzazione italiana e la scelta di Hal Yamanouchi

Nell'edizione italiana di *The Last Samurai*, l'associazione fra Katsumoto e Yamanouchi nasce all'interno di una ricerca nella quale la provenienza linguistica degli interpreti viene resa esplicitamente pertinente. Marco Mete, responsabile dei dialoghi e della direzione del doppiaggio, ricorda che la supervisor Claudia Gvirtzman gli aveva chiesto di cercare parlanti madrelingua giapponesi, collegando tale richiesta alla volontà di "mantenere il più possibile" le caratteristiche della versione originale.²⁸ La testimonianza non specifica quali proprietà vocali dovessero essere conservate, ma documenta un criterio produttivo preciso: per alcuni personaggi la competenza linguistica giapponese del doppiatore veniva considerata rilevante nella localizzazione. La ricerca non si esauriva tuttavia nella corrispondenza linguistica. Mete ricorda di avere cercato interpreti anche al di fuori dei normali circuiti del doppiaggio e, parlando di Yamanouchi, afferma: "Grazie a Dio che c'è Hal Yamanouchi", definendolo inoltre "un attore straordinario".²⁹ Racconta parallelamente che alcune persone individuate attraverso l'ambasciata giapponese, pur parlando la lingua richiesta, risultavano a suo giudizio difficili da dirigere come attori.³⁰ La testimonianza distingue quindi due requisiti che nella selezione devono convergere: la competenza linguistica ricercata dalla produzione e la capacità professionale di sostenere un ruolo doppiato adattandosi a una performance già presente sullo schermo.

Il racconto di Mete conserva tuttavia una tensione rispetto a questa ricerca di specificità. Il direttore ammette di non riuscire sempre a distinguere visivamente una persona giapponese da una cinese e ricorda di avere inizialmente fermato anche persone cinesi che gli rispondevano di non parlare giapponese.³¹ Il dettaglio non annulla la richiesta produttiva di parlanti madrelingua giapponesi, ma mostra che specificazione nazionale e classificazione pan-asiatica possono coesistere nello stesso processo: una distinzione linguistica molto precisa viene perseguita attraverso una prima individuazione visiva che lo stesso Mete descrive come meno precisa. La maggiore specificazione del Giappone non comporta quindi automaticamente la scomparsa delle categorie più ampie dell'asiaticità. È un punto nel quale la "giallezza" discussa nel capitolo

²⁸ "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS, DODICESIMO DOTTORE e DAFFY DUCK, Live Talks #219", The Man under the Hood, YouTube, 7 aprile 2023, ca. 01:40:40-01:43:09, <https://www.youtube.com/watch?v=ASaMnRJWBM>, consultato il 22 settembre 2026.

²⁹ Ivi, ca. 01:41:21-01:41:39.

³⁰ Ivi, ca. 01:42:07-01:42:23.

³¹ METE, "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS...", cit., ca. 01:41:39-01:42:07.

l riemerge nella pratica produttiva: l'aspetto fisico viene assunto come indizio preliminare di una competenza linguistica che richiede invece una verifica specifica. La ricerca della differenza nazionale passa così attraverso una classificazione visiva pan-asiatica.

La ricerca dei madrelingua riguarda inoltre un film nel quale l'alternanza fra inglese, giapponese e lingua di doppiaggio svolge una funzione narrativa evidente. Mete ricorda, con cautela retrospettiva, che le parti in giapponese sarebbero rimaste nella traccia originale.³² La formulazione non permette di ricostruire con certezza ogni decisione tecnica della lavorazione, ma conferma che, nel ricordo del direttore, la localizzazione veniva pensata anche attraverso una distinzione fra ciò che poteva essere conservato dell'originale e ciò che richiedeva una nuova interpretazione vocale.

In questo quadro, la provenienza giapponese di Yamanouchi assume un valore concreto senza esaurire le ragioni della scelta. Essa risponde a un criterio produttivo documentato; la sua esperienza attoriale permette invece di soddisfare quel criterio all'interno delle esigenze specifiche del doppiaggio. La selezione di Hal non può quindi essere spiegata né esclusivamente attraverso la sua provenienza né rendendo quest'ultima irrilevante: la testimonianza di Mete mostra che competenza linguistica e competenza attoriale entrano entrambe nella costruzione della voce italiana di Katsumoto. Il modo in cui questa scelta viene raccontata successivamente mostra inoltre come il casting possa essere reinterpretato attraverso categorie di autenticità vocale. Nell'intervista pubblicata da *Everyeye* nel 2013, l'intervistatore presenta il lavoro di Yamanouchi su Watanabe come capace di produrre un "accento giapponese realistico e non caricaturale" e formula la scelta come affidamento di "un personaggio giapponese" a "un giapponese autentico".³³ Le espressioni appartengono alla domanda e non a Yamanouchi: non costituiscono quindi una descrizione neutra della performance, ma documentano una lettura nella quale la corrispondenza fra personaggio, attore originale e doppiatore viene trasformata in garanzia di realismo. Tale equivalenza va mantenuta a distanza critica. Una pronuncia non diventa una rappresentazione trasparente del Giappone perché prodotta da un interprete giapponese. Il 4.1 ha mostrato che la stessa voce di Yamanouchi viene impiegata anche per personaggi non giapponesi; inoltre, ciò che si ascolta in *The Last Samurai* è una performance doppiata, prodotta sotto direzione e in rapporto alla recitazione di Watanabe. "Realistico" e "autentico" sono quindi, in questo caso, categorie attraverso cui l'intervistatore interpreta retrospettivamente il risultato.

³² Ivi, ca. 01:42:23-01:42:43.

³³ PAPAEO, "Intervista Wolverine: Hal Yamanouchi"..., cit.

Come già osservato nel 4.1, Yamanouchi non riprende il lessico dell'autenticità contenuto nella domanda e identifica invece Katsumoto come "il primo ruolo importante" della propria esperienza nel doppiaggio.³⁴ Il dato colloca *The Last Samurai* come snodo professionale nella sua traiettoria senza trasformarlo nell'origine materiale della sua voce. Qui interessa soprattutto che tale snodo avvenga all'interno di un processo di selezione nel quale la competenza linguistica giapponese era stata resa esplicitamente pertinente.

Le dichiarazioni raccolte nel 2026, già richiamate nell'introduzione del capitolo, permettono di formulare la domanda comparativa senza trasformarsi in una spiegazione retrospettiva del doppiaggio del 2003. Yamanouchi distingue infatti fra il tentativo di avvicinarsi alla voce e all'espressività dell'attore originale e la possibilità di rendere deliberatamente più marcato un italiano presentato come "accento giapponese".³⁵ Le dichiarazioni descrivono la sua pratica professionale attuale e non consentono di stabilire quali caratteristiche di Katsumoto siano state introdotte con questa finalità. Rendono però necessario distinguere, nel confronto fra le due tracce, ciò che deriva dalla performance originale da ciò che acquista una forma diversa nella voce italiana.

La scelta italiana di Hal può dunque essere ricostruita senza ricorrere a una contrapposizione semplice fra convenzione e autenticità. La produzione richiede esplicitamente parlanti madrelingua giapponesi; Mete distingue però la competenza linguistica dalla capacità attoriale; Yamanouchi viene selezionato perché riunisce entrambe le condizioni. La successiva lettura di quella scelta attraverso categorie come "realismo" e "autenticità" appartiene invece al metadiscorso che si forma intorno alla performance. Questi materiali spiegano perché la provenienza e la competenza linguistica di Yamanouchi fossero pertinenti al casting, ma non dicono ancora come la sua voce trasformi concretamente Katsumoto. Occorre quindi passare dal criterio produttivo al risultato udibile, distinguendo la qualità della nuova voce e il registro, la marcatezza della pronuncia italiana e le risorse prosodiche, comprese ritmo, segmentazione e pause. È su questi piani che il confronto fra Watanabe e Yamanouchi può mostrare che cosa venga conservato e che cosa venga riorganizzato nella localizzazione.

4.2.3. Katsumoto in due voci: Watanabe e Yamanouchi a confronto

Il confronto fra le due tracce consente ora di passare dal criterio produttivo al risultato effettivamente udibile. La sostituzione di Watanabe con Yamanouchi non modifica soltanto la lingua nella quale Katsumoto parla: introduce una nuova materialità vocale all'interno di una

³⁴ PAPAEO, "Intervista Wolverine: Hal Yamanouchi"..., cit.

³⁵ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 2 e risposta 9.

performance già organizzata dal corpo, dalla recitazione e dalla temporalità dell'attore originale. Il confronto verrà quindi condotto distinguendo tre dimensioni già individuate all'inizio della sezione: qualità vocale e registro, pronuncia e marcatezza linguistica, prosodia. Le tre dimensioni interagiscono senza coincidere. Una voce percepita come più profonda può acquistare maggiore evidenza attraverso la riduzione dell'intensità; una pronuncia marcata può risultare più o meno saliente a seconda dell'articolazione; ritmo, segmentazione e pause possono modificare il peso delle singole parole senza costituire di per sé un accento. Nel doppiaggio, inoltre, la prosodia è parzialmente condizionata dalla scena già recitata e montata: come osservato attraverso Chaume, durata, movimenti articolatori e distribuzione di parole e silenzi pongono vincoli alla nuova performance.³⁶ Il confronto dovrà quindi distinguere ciò che viene conservato dalla performance originale da ciò che cambia con l'ingresso della nuova voce.

La prima conversazione estesa fra Katsumoto e Algren, intorno a 00:42:00, permette di osservare contemporaneamente continuità e sostituzione vocale. Nell'edizione italiana Yamanouchi pronuncia con relativa rapidità "questo tempio è stato costruito dalla mia famiglia mille anni fa", per poi dare maggiore rilievo alla presentazione e alla domanda "tu come ti chiami?". Il registro rimane percepito come basso e controllato, mentre la riduzione dell'intensità nella parte interrogativa contribuisce a differenziare il turno. Watanabe organizza la stessa sequenza alternando anch'egli passaggi più continui a emissioni più contenute.³⁷ Le differenze diventano più evidenti poco dopo. Nel passaggio in cui Katsumoto osserva che non presentarsi è considerato scortese, Yamanouchi attribuisce particolare rilievo a "estremamente", attraverso un'enfasi più netta; Watanabe distribuisce invece diversamente l'accento della frase e prosegue con un'emissione più rapida e sommessa. Quando Katsumoto conclude l'incontro dichiarandosi onorato, entrambe le performance abbassano l'intensità dell'emissione e accompagnano l'inchino, ma la versione italiana produce una gravità percepita leggermente maggiore.³⁸ Il confronto suggerisce quindi di distinguere fra conservazione della struttura temporale e trasformazione della materialità vocale. Le due versioni possono occupare intervalli simili e mantenere alcune sospensioni nello stesso punto senza produrre per questo la stessa voce: registro, intensità, articolazione ed enfasi modificano localmente il profilo del personaggio. Il confronto della pronuncia richiede però un'asimmetria metodologica. Watanabe recita in inglese e Yamanouchi in italiano, per cui non è possibile cercare una corrispondenza

³⁶ CHAUME, "Synchronization in Dubbing...", cit., pp. 43-44.

³⁷ *The Last Samurai...*, cit., versione originale inglese e versione italiana, ca. 00:42:00-00:42:25.

³⁸ *The Last Samurai*, cit., ca. 00:43:03-00:43:41, confronto fra versione originale inglese e versione italiana.

fonetica diretta fra i rispettivi accenti. Nel caso della versione italiana, inoltre, la categoria di "accento giapponese" compare nelle fonti soprattutto come classificazione metadiscorsiva, dall'intervista di *Everyeye* alle dichiarazioni professionali dello stesso Yamanouchi. L'ascolto del film può descrivere una marcatezza della pronuncia e il modo in cui questa interagisce con registro, articolazione e ritmo, ma l'analisi qui condotta non è sufficiente per individuare sistematicamente quali tratti dipendano dalla storia linguistica dell'interprete e quali dalle scelte performative del ruolo.

Sul piano prosodico, la conversazione intorno a 00:50:37 offre invece un caso particolarmente chiaro di continuità. Watanabe introduce una sospensione dopo "because" nella frase "because we are both students of war", e la versione italiana conserva una pausa nella posizione corrispondente del turno.³⁹ In questo caso la sospensione non può essere interpretata come un tratto introdotto autonomamente da Yamanouchi per caratterizzare Katsumoto: la struttura temporale è già inscritta nella performance originale e viene mantenuta dalla localizzazione.

Un cambiamento di natura diversa riguarda invece il testo. Riferendosi alla morte di Hasegawa, Watanabe afferma "I think this is a very good death", mentre l'edizione italiana restituisce la battuta con "io penso sia una morte onorevole".⁴⁰ La scelta di "onorevole" non riguarda la voce di Yamanouchi in senso stretto e non può essere attribuita al doppiatore senza una fonte sulla genesi dell'adattamento. È tuttavia rilevante per il risultato audiovisivo, perché rende lessicalmente esplicito un valore già centrale nella rappresentazione del samurai. La localizzazione agisce quindi sia sulla materialità della voce sia sul testo affidato a quella voce. La scena dei fiori, intorno a 01:11:55, combina nuovamente continuità temporale e differenza vocale. In entrambe le versioni il parlato è contenuto e segmentato da sospensioni, senza che l'intero turno assuma una lentezza uniforme. Nella versione italiana Yamanouchi mantiene un registro basso; Watanabe produce una qualità complessivamente più soffusa.⁴¹ Le pause partecipano quindi alla costruzione di entrambe le performance, ma non ne annullano le differenze di emissione. Una divergenza più netta emerge poco dopo, nella battuta "questo è bushidō". Yamanouchi abbassa la voce ma pronuncia la parola finale in maniera netta e assertiva; Watanabe mantiene invece un'emissione più morbida e vicina al sussurro.⁴² Il confronto è particolarmente utile perché la parola pronunciata è la stessa: la differenza dipende meno dal contenuto linguistico che dalla maniera in cui viene vocalmente realizzato. Nella

³⁹ *The Last Samurai*, cit., ca. 00:50:37, versione originale inglese e versione italiana.

⁴⁰ *The Last Samurai*, cit., ca. 00:51:58, confronto fra versione originale inglese e versione italiana.

⁴¹ *The Last Samurai*, cit., ca. 01:11:55, confronto fra versione originale inglese e versione italiana.

⁴² *The Last Samurai*, cit., ca. 01:14:05.

versione italiana la definizione assume un carattere più conclusivo e fermo; nell'originale conserva una qualità più confidenziale. Le due interpretazioni producono così modalità differenti di autorità senza che sia necessario stabilire quale delle due sia "più giapponese".

Verso la fine del film la continuità prosodica diventa particolarmente evidente. Nella domanda sul destino, a circa 01:45:54, Watanabe distribuisce l'enunciato attraverso più unità e sospensioni; Yamanouchi mantiene nell'italiano una divisione comparabile della frase.⁴³ Ancora più chiaro è il caso della scena della morte. "They are all perfect" viene pronunciato da Watanabe con volume molto ridotto e due pause nettamente percepibili; la versione italiana conserva una scansione analoga in "sono / tutti / perfetti".⁴⁴ In questi passaggi la pausa costituisce quindi un dato analitico importante proprio perché permette di delimitare il contributo di Yamanouchi: la localizzazione sceglie di mantenere il rapporto fra parola e silenzio già presente nell'originale. La somiglianza temporale non implica tuttavia identità vocale, poiché la stessa struttura viene realizzata attraverso due voci materialmente differenti.

Il confronto permette quindi di delimitare il ruolo della temporalità senza ridurvi l'intera voce di Katsumoto. Alcune delle pause più marcate precedono il doppiaggio italiano, mentre altre differenze emergono nella qualità dell'emissione, nel registro, nell'articolazione, nell'intensità e nelle scelte dell'adattamento. La localizzazione conserva dunque parte dell'architettura temporale di Watanabe, ma la realizza attraverso una nuova materialità vocale. Il confronto interno con gli altri personaggi giapponesi del film permette di precisare ulteriormente il punto. Ōmura offre un controcampo particolarmente utile perché parla sia nella versione inglese sia in quella italiana, ma la sua organizzazione vocale è molto diversa da quella di Katsumoto. Nell'edizione italiana Ōmura è affidato a una voce diversa da quella di Yamanouchi, circostanza che rende il confronto utile anche come controllo interno alla localizzazione: la differenza osservata non riguarda soltanto due personaggi, ma due differenti soluzioni vocali applicate a personaggi entrambi identificati dalla narrazione come giapponesi. Nell'edizione italiana, già nel primo incontro con Algren intorno a 00:06:40 e nella scena dell'udienza con l'imperatore a circa 00:13:30, Ōmura procede generalmente a una velocità maggiore, con una continuità più marcata e senza il ricorso sistematico alle sospensioni che caratterizzano alcuni momenti di Katsumoto. La pronuncia rimane udibilmente marcata, ma marcatezza della pronuncia e segmentazione temporale non coincidono.⁴⁵

⁴³ *The Last Samurai*, cit., ca. 01:45:54, confronto fra versione originale inglese e versione italiana.

⁴⁴ *The Last Samurai*, cit., ca. 02:14:58, confronto fra versione originale inglese e versione italiana.

⁴⁵ *The Last Samurai*, cit., versione italiana, circa 00:06:40 e 00:13:30.

La differenza è ancora più netta quando Ōmura e Katsumoto si confrontano direttamente, intorno a 01:23:00. Nell'edizione italiana Ōmura mantiene un ritmo più rapido e una voce meno profonda; Katsumoto distribuisce invece maggiore peso sulle singole unità del turno. La contrapposizione esiste anche nell'originale inglese: Ōmura parla con maggiore fluidità e continuità rispetto a Watanabe.⁴⁶ Questo controllo interno è metodologicamente importante. I due personaggi sono entrambi giapponesi e appartengono allo stesso testo audiovisivo, ma non condividono una medesima temporalità. La lentezza relativa, la profondità e il ricorso alla pausa non possono quindi essere usati come semplici equivalenti di "accento giapponese". Contribuiscono, più specificamente, alla differenziazione fra personaggi.

Anche l'imperatore Meiji presenta una terza configurazione. Nelle sue battute italiane la voce è generalmente più alta e morbida rispetto a quella di Katsumoto. Nel dialogo finale con Algren, intorno a 02:19:40, la domanda "eravate con lui alla fine?" mantiene una pronuncia marcata, ma non riproduce il registro grave attraverso cui Yamanouchi costruisce molti dei momenti più autorevoli o riflessivi di Katsumoto.⁴⁷ La compresenza di queste voci rende ancora meno sostenibile l'idea di una singola soluzione acustica applicata indistintamente ai personaggi giapponesi. Il confronto con Ōmura e Meiji mostra che, all'interno dello stesso film, personaggi identificati come giapponesi ricevono configurazioni vocali differenti. Profondità, lentezza relativa e segmentazione partecipano alla caratterizzazione di Katsumoto, ma non costituiscono indici uniformi della provenienza nazionale. La selezione di parlanti madrelingua giapponesi, ricostruita nel 4.2.2, si traduce dunque in soluzioni performative diversificate.

Nel caso di Katsumoto, la localizzazione conserva una parte rilevante dell'organizzazione prosodica della performance di Watanabe, comprese alcune sospensioni particolarmente evidenti nelle battute sul destino e nella scena della morte. La sostituzione della voce introduce però una nuova materialità sonora: cambiano la qualità timbrica percepita, il registro, l'articolazione dell'italiano, la marcatezza della pronuncia e, localmente, l'intensità e la distribuzione dell'enfasi. Anche l'adattamento verbale può intervenire sul profilo del personaggio, come mostra l'esplicitazione dell'"onore" nella traduzione di "good death". La performance italiana risulta quindi dall'incontro fra il corpo e una parte della temporalità di Watanabe, la voce di Yamanouchi e le decisioni di adattamento e direzione che collegano le due tracce. I materiali disponibili non permettono di attribuire ogni differenza a uno solo di questi livelli. È per questo più preciso parlare di una localizzazione della performance che di

⁴⁶ *The Last Samurai*, cit., circa 01:23:00, versione originale inglese e versione italiana.

⁴⁷ *The Last Samurai*, cit., versione italiana, circa 02:19:40.

semplice imitazione dell'originale o di creazione autonoma da parte del doppiatore. *The Last Samurai* costituisce così uno snodo, non l'origine di una nuova "voce giapponese". Alcune risorse della voce di Yamanouchi erano già presenti nelle performance precedenti al 2003; nel doppiaggio di Katsumoto incontrano però una performance originale fortemente caratterizzata e una scelta produttiva che rende esplicitamente pertinente la competenza linguistica giapponese dell'interprete. Il passaggio ai lavori successivi permetterà quindi di verificare non se Hal continui a riprodurre la stessa cadenza, ma quali caratteristiche della sua voce ricompaiano, come vengano modulate e quale continuità assuma l'abbinamento con Watanabe.

4.3. Dopo Katsumoto: continuità dell'abbinamento e variazione della performance

The Last Samurai non rimane un episodio isolato nel rapporto professionale fra Hal Yamanouchi e Ken Watanabe. Dopo Katsumoto, Yamanouchi torna infatti a doppiare l'attore giapponese in *Batman Begins* (2005), *Inception* (2010), *Godzilla* (2014), *Godzilla II: King of the Monsters* (2019), *Pokémon: Detective Pikachu* (2019) e *The Creator* (2023).⁴⁸ L'arco temporale è ampio e attraversa personaggi molto diversi: un capo della Setta delle Ombre, un uomo d'affari, uno scienziato, un detective e un combattente all'interno di un futuro fantascientifico. La continuità dell'abbinamento non coincide quindi con la reiterazione dello stesso tipo narrativo. Ciò che rimane stabile è anzitutto la relazione professionale fra un corpo attoriale e una voce italiana.

Il primo riabbinamento avviene già due anni dopo *The Last Samurai*. In *Batman Begins*, Yamanouchi presta la voce al personaggio interpretato da Watanabe e inizialmente presentato come Ra's al Ghul.⁴⁹ La distanza da Katsumoto è evidente sul piano narrativo: il personaggio appartiene a una società segreta di assassini e non viene costruito attraverso il repertorio esplicitamente giapponese che organizzava il film di Zwick. La ricomparsa della stessa coppia attore-doppiatore mostra quindi che l'associazione può sopravvivere al personaggio che l'aveva inaugurata. Questo passaggio è importante perché impedisce di ridurre la continuità successiva alla sola ripetizione di un ruolo nazionale: Yamanouchi non viene nuovamente chiamato a doppiare "Katsumoto", ma Watanabe. La relazione prosegue in *Inception*, dove Watanabe interpreta Saitō, e diventa ancora più evidente nel decennio successivo. Yamanouchi doppia Ishirō Serizawa in *Godzilla* e nel seguito del 2019, Hideo Yoshida in *Pokémon: Detective Pikachu* e Harun in *The Creator*.⁵⁰ Il dato non permette da solo di stabilire che la voce di Hal

⁴⁸ Cfr. "La pagina di Haruhiko Yamanouchi (Hal Yamanouchi)", *Il mondo dei doppiatori*, <https://www.antonioarena.net/doppiaggio/voci/vocihy.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

⁴⁹ Cfr. "La pagina di Haruhiko Yamanouchi (Hal Yamanouchi)"..., cit.

⁵⁰ Cfr. "La pagina di Haruhiko Yamanouchi (Hal Yamanouchi)"..., cit.

abbia acquisito un significato specificamente giapponese. La continuità dell'abbinamento documenta anzitutto una relazione professionale fra Yamanouchi e Watanabe. Nel caso qui considerato, tuttavia, questa ricorrenza acquista un interesse ulteriore perché si innesta sulla particolare storia produttiva ricostruita per *The Last Samurai*, dove la provenienza linguistica di Yamanouchi aveva costituito uno dei criteri espliciti della scelta.

Per capire che cosa persista realmente dopo Katsumoto occorre quindi tornare all'ascolto. *Godzilla* offre un confronto utile. Nel film di Gareth Edwards, Watanabe interpreta il dottor Ishirō Serizawa, scienziato legato all'organizzazione Monarch. Nell'edizione italiana il personaggio conserva la voce di Yamanouchi.⁵¹ A circa 00:05:20, nella battuta "questo è molto più vecchio", la voce presenta un registro profondo e controllato che può ricordare alcuni momenti di Katsumoto. Il ritmo, tuttavia, è più compatto. La frase non viene suddivisa attraverso le sospensioni che caratterizzavano le battute sul destino o sui fiori in *The Last Samurai*.⁵² La stessa combinazione ritorna più avanti. Intorno a 00:43:30, "le mie condoglianze" viene pronunciato con un tono basso e grave, mentre la successiva presentazione di Godzilla, "lo chiamiamo Gojira", attribuisce particolare peso al nome attraverso una dizione scandita.⁵³ Anche qui l'impressione di autorevolezza passa attraverso un registro profondo, il controllo dell'intensità e una dizione che attribuisce particolare rilievo ad alcune parole, ma la gestione del tempo è diversa da quella di Katsumoto. Serizawa utilizza meno frequentemente pause interne estese e mantiene più spesso una continuità sintattica fra le parole. La continuità fra i due personaggi riguarda quindi alcune qualità vocali e possibilità prosodiche, non la riproduzione di una medesima cadenza.

Il confronto è particolarmente utile perché Serizawa condivide con Katsumoto sia l'interprete originale sia il doppiatore italiano, ma presenta un'organizzazione ritmica differente. Anche in questo caso la continuità dell'abbinamento Hal-Watanabe riguarda un personaggio esplicitamente identificato dalla narrazione attraverso un nome e una provenienza giapponesi, senza che venga riprodotto il profilo performativo di Katsumoto. Il registro profondo ricorre, ma viene combinato con una maggiore continuità del parlato e con un uso meno esteso delle sospensioni.

A quasi vent'anni di distanza da *The Last Samurai*, *The Creator* consente di osservare con ancora maggiore chiarezza questa variabilità. Nel film di Gareth Edwards del 2023, Watanabe

⁵¹ *Godzilla*, regia di Gareth Edwards, 2014, edizione italiana. Cfr. "*Godzilla* (2014)", *Il mondo dei doppiatori*, <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/film1/godzilla2014.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

⁵² *Godzilla*, cit., edizione italiana, circa 00:05:20.

⁵³ *Godzilla*, cit., edizione italiana, circa 00:43:30.

interpreta Harun e viene nuovamente doppiato da Yamanouchi.⁵⁴ Già nelle prime apparizioni del personaggio, intorno a 00:06:30, la battuta "Fratello, non siamo stati attenti" viene pronunciata con una velocità superiore rispetto ai passaggi più sentenziosi di Katsumoto. La pronuncia italiana rimane percepibilmente marcata e il turno conserva una certa compattezza ritmica, ma procede senza la stessa distribuzione delle sospensioni osservata nei passaggi più segmentati di Katsumoto.⁵⁵ All'interno dello stesso film la configurazione cambia ancora. A circa 01:11:13 il registro di Harun risulta meno grave rispetto ad altri momenti, mentre nella sequenza intorno a 01:16:38, quando afferma che qualcosa "non potrà" impedire l'evento ma "cambierà l'esito della guerra", la voce torna a rallentare e ad acquistare maggiore profondità e tensione.⁵⁶ La variazione avviene all'interno dello stesso personaggio. Una modalità più vicina alla gravità di Katsumoto riemerge quindi in una situazione drammatica specifica, senza costituire la cadenza permanente di Harun.

Il confronto fra Serizawa e Harun rende difficile parlare di una formula vocale fissata da *The Last Samurai*. Nelle performance successive ricorrono alcune qualità già osservate in Katsumoto, ma la loro combinazione varia sensibilmente: il registro può farsi più o meno profondo, la pronuncia italiana rimane percepibilmente marcata, l'intensità e l'articolazione cambiano in relazione alla scena e la prosodia può passare da un parlato relativamente compatto a una maggiore segmentazione. Anche le pause appartengono a questa variabilità: possono assumere particolare evidenza in alcuni momenti senza costituire la modalità costante con cui Yamanouchi doppia Watanabe. Questi confronti documentano quindi la ricorrenza di alcune risorse nelle performance italiane, ma non permettono di attribuirne ogni volta l'origine a una scelta autonoma del doppiatore. Come mostrato per Katsumoto, il risultato finale può dipendere anche dalla performance originale, dalla direzione e dai vincoli della localizzazione. Ciò che può essere stabilito con maggiore sicurezza è che la voce di Yamanouchi rimane variabile, mentre l'abbinamento professionale con Watanabe viene reiterato attraverso personaggi e film differenti.

Questa distinzione permette di separare due fenomeni che altrimenti rischierebbero di essere sovrapposti. Da una parte esiste la materialità della performance, che varia da film a film e persino da scena a scena. Dall'altra esiste una continuità professionale attraverso cui la voce di Yamanouchi torna ripetutamente sul corpo di Watanabe. La reiterazione dell'abbinamento è

⁵⁴ *The Creator*, regia di Gareth Edwards, 2023, edizione italiana. Cfr. "*The Creator*", *Il mondo dei doppiatori*, <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/film1/thecreator.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

⁵⁵ *The Creator*, cit., edizione italiana, circa 00:06:30.

⁵⁶ *The Creator*, cit., edizione italiana, circa 01:11:13 e 01:16:38.

documentabile attraverso i crediti di doppiaggio; la sua riconoscibilità da parte degli ascoltatori richiede invece evidenze ulteriori. L'intervista realizzata da Matteo Valenti per *Automoto.it* nel 2021 offre un caso concreto nel quale tale associazione viene esplicitamente nominata. Il servizio si apre presentando la voce di Yamanouchi come "inconfondibile" e insiste sulla capacità del doppiaggio di collegare una voce a un'immagine o a un volto.⁵⁷ Poco dopo, Valenti esplicita direttamente questa relazione attraverso un paragone con un'altra coppia consolidata del doppiaggio italiano: "Pannofino per noi italiani è George Clooney", osserva, prima di rivolgersi a Yamanouchi con la formula "tu [...] sei il nostro, il nostro di noi italiani, Ken Watanabe".⁵⁸

La frase non documenta una percezione condivisa da tutti gli spettatori italiani. È l'affermazione di un singolo intervistatore in uno specifico contesto mediale e va mantenuta entro questi limiti. Risulta però importante perché rende esplicito ciò che la successione dei crediti di doppiaggio permette soltanto di ricostruire sul piano professionale: almeno per questo ascoltatore, Hal e Watanabe costituiscono ormai una coppia riconoscibile. Il dato è particolarmente significativo perché la riconoscibilità dell'associazione non richiede che Yamanouchi riproduca in ogni film lo stesso registro, lo stesso ritmo o la stessa distribuzione delle pause: la stabilità del legame fra voce e attore può risultare maggiore della stabilità dei singoli tratti vocali. L'intervistatore non si limita a ricordare che Yamanouchi ha doppiato l'attore, ma descrive il rapporto attraverso il possessivo "nostro", riprendendo esplicitamente il paragone appena formulato fra Pannofino e George Clooney. La relazione Hal-Watanabe viene così presentata, in questo specifico discorso, come un'associazione fra un volto straniero e una voce divenuta familiare nel contesto italiano. Il passaggio successivo dell'intervista rafforza questa associazione. Subito dopo aver definito Yamanouchi "il nostro [...] Ken Watanabe", Valenti gli chiede di ricreare una scena di *The Last Samurai*. Hal introduce il momento spiegando il rapporto fra il guerriero americano e il samurai, richiama il *bushidō* e la scena dei fiori di ciliegio, quindi riproduce alcune delle battute di Katsumoto.⁵⁹ Più avanti, lo stesso dispositivo viene applicato a *Batman Begins*: l'intervistatore ricorda nuovamente la presenza di Watanabe e chiede a Yamanouchi di eseguire la battuta del personaggio che nel film viene inizialmente presentato come Ra's al Ghul.⁶⁰ In questo specifico contesto, la voce assume per Valenti anche una funzione di memoria cinematografica. A quasi

⁵⁷ Matteo VALENTI, "A scuola di doppiaggio con Hal Yamanouchi, la voce degli spot Suzuki (+ Batman e Ultimo Samurai)", *Automoto.it*, 13 ottobre 2021, <https://www.automoto.it/news/a-scuola-di-doppiaggio-con-hal-yamanouchi-la-voce-degli-spot-suzuki-batman-e-ultimo-samurai.html>, consultato il 22 settembre 2026.

⁵⁸ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., video incorporato, circa 00:06:03-00:06:20.

⁵⁹ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., video incorporato, circa 00:06:22-00:08:16.

⁶⁰ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., video incorporato, circa 00:09:16-00:10:53.

due decenni da *The Last Samurai*, l'intervistatore invita Yamanouchi a riattivare vocalmente la scena in assenza delle immagini. Valenti afferma infatti che la voce di Yamanouchi gli permette di riportare alla mente immagini del film che in quel momento non ha davanti e, dopo la ricostruzione di *Batman Begins*, torna a descrivere lo stesso effetto.⁶¹ Il caso documenta quindi, per questo interlocutore, un legame fra la voce di Yamanouchi e differenti apparizioni cinematografiche di Watanabe. Non consente invece di stabilire quanto tale associazione sia condivisa oltre questa situazione.

È utile fermarsi su questo punto prima di passare alla pubblicità. La traiettoria successiva al 2003 non mostra che Yamanouchi replichi per vent'anni una voce immutata nata con Katsumoto. *Godzilla* e *The Creator* indicano piuttosto una continuità selettiva: alcune qualità possono riemergere, attenuarsi o essere combinate diversamente a seconda del personaggio e della scena. Parallelamente, l'abbinamento con Watanabe viene reiterato nel corso di più anni e, nel materiale di Valenti, viene esplicitamente nominato e riattivato in un contesto esterno ai film. È proprio questa separazione fra stabilità dell'associazione e variabilità della performance a preparare il passaggio successivo. Finché Yamanouchi doppia Watanabe, la voce rimane legata a un corpo attoriale che può contribuire alla sua riconoscibilità. Con Suzuki la situazione cambia: il corpo di Watanabe scompare, il personaggio cinematografico scompare e la voce viene utilizzata direttamente nella comunicazione di un marchio giapponese. È in questo spostamento che diventa possibile chiedersi se l'associazione documentata attraverso il doppiaggio venga resa pertinente anche al di fuori di esso.

4.4. Suzuki: quando una voce contribuisce a significare il Giappone

Il passaggio dal doppiaggio alla pubblicità modifica nuovamente la funzione della voce di Yamanouchi. Nei film analizzati finora, la sua performance rimaneva legata a un personaggio e, nel caso dei doppiaggi di Ken Watanabe, a un corpo attoriale già riconoscibile sullo schermo. Negli spot Suzuki questo vincolo viene meno. Yamanouchi parla come voce narrante di Suzuki, un marchio la cui origine giapponese viene resa più o meno esplicitamente pertinente nelle diverse campagne, e può continuare a essere ascoltato anche quando non compare alcun personaggio al quale attribuire la sua pronuncia. La relazione fra voce e provenienza nazionale deve quindi essere costruita attraverso altri elementi: il testo pubblicitario, le immagini, la musica, i valori attribuiti al marchio e la reiterazione della stessa voce in campagne differenti.

⁶¹ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., video incorporato, circa 00:08:25-00:08:38 e 00:10:53.

Un primo caso particolarmente significativo è offerto dalla collaborazione fra Suzuki e la Federazione Italiana Rugby. Nel 2021 la FIR descrive la partnership dichiarando che il movimento rugbistico esprime valori coerenti con la filosofia del marchio e con la "cultura giapponese". Determinazione, impegno, senso dell'onore, rispetto delle regole, lealtà e spirito di squadra vengono esplicitamente messi in relazione con la figura del samurai, fino a definire i giocatori italiani "veri e propri samurai dello sport".⁶² La metafora non nasce quindi da una nostra lettura retrospettiva dello spot: appartiene al discorso con cui la partnership stessa costruisce il rapporto fra Suzuki, Giappone e rugby. Lo spot "Voi siete i Samurai dello Sport" traduce questa associazione in una forma audiovisiva particolarmente essenziale. La voce di Yamanouchi accompagna immagini degli atleti e si rivolge direttamente a loro attraverso una serie di imperativi: "dovete rispettare l'avversario", "onorate sempre la maglia che indossate", "il coraggio deve essere la vostra guida"; il testo prosegue con "l'impegno è l'unica strada", "la determinazione vi porterà alla meta" e culmina nella formula "voi siete i samurai dello sport".⁶³ Le frasi sono brevi, separate e costruite attorno a sostantivi astratti che assumono progressivamente il valore di principi di condotta. La segmentazione assume qui un valore diverso rispetto al doppiaggio di Katsumoto. In *The Last Samurai* una parte della distribuzione di parole e silenzi era già inscritta nella performance di Watanabe e nei vincoli della sincronizzazione; nello spot, invece, Yamanouchi non deve adattare la propria voce ai movimenti articolatori di un attore visibile. Le frasi brevi, le sospensioni e il ritmo scandito appartengono quindi alla costruzione complessiva della voce narrante pubblicitaria. Ciò non permette di attribuire ogni scelta temporale al solo interprete, poiché rimangono coinvolti direzione, montaggio e postproduzione, ma rende la prosodia meno dipendente da una performance attoriale precedente. La voce non descrive il Giappone e non parla a personaggi giapponesi. Sono i giocatori della nazionale italiana a essere ricondotti alla figura del samurai attraverso un vocabolario morale e attraverso la voce che lo pronuncia.

È proprio l'assenza di un personaggio visivamente e narrativamente identificato come giapponese a rendere questo caso diverso da Katsumoto. In *The Last Samurai* il rapporto fra voce e giapponesità poteva essere sostenuto anche dal volto di Watanabe, dalla narrazione storica, dai costumi, dalla lingua e dall'intero ambiente diegetico. Nella campagna rugby, invece, la figura nazionale viene trasferita su soggetti che non appartengono a quel contesto. Il

⁶² Federazione Italiana Rugby, "La Federazione Italiana Rugby guida Suzuki Hybrid!", 3 giugno 2021, <https://www.federugby.it/la-federazione-italiana-rugby-guida-suzuki-hybrid/>, consultato il 22 settembre 2026.

⁶³ "Suzuki & Rugby. Voi siete i Samurai dello Sport", campagna Suzuki, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lk342YKp0aU>, consultato il 22 settembre 2026.

samurai opera come metafora attraverso cui alcuni valori vengono estratti da un'immagine del Giappone e resi compatibili con lo sport italiano. La voce di Yamanouchi partecipa a questo trasferimento senza essere sufficiente, da sola, a produrlo: il testo nomina esplicitamente il samurai e il discorso istituzionale della partnership collega quelle qualità alla cultura giapponese.⁶⁴

Il modo in cui Suzuki riprende quella voce e lo stesso testo pubblicitario offre però un dato ulteriore. In un video pubblicato sul canale dell'azienda nel febbraio 2022, Neri Marcorè ascolta Yamanouchi recitare il testo della campagna e si sofferma sulla sua pronuncia. Quando Hal arriva alla frase "voi siete i samurai dello sport", Marcorè commenta che sulla parola "samurai" si sente "tutta una storia dietro" e "il peso della storia"; poco dopo assume scherzosamente la posizione dell'allievo e definisce Yamanouchi "il maestro".⁶⁵ La relazione con il samurai non rimane quindi soltanto nel contenuto dello spot: nel video promozionale viene messa in rapporto anche con la persona e con la voce dell'interprete. La seconda parte dello stesso incontro rende ancora più esplicito questo passaggio. Marcorè dichiara di imitare occasionalmente Yamanouchi e gli chiede di correggerlo. Hal risponde domandando se debba correggere l'italiano oppure la "giapponesità"; Marcorè precisa che vuole essere corretto quando sbaglia "l'italo-giapponese". Riproduce quindi il testo dello spot, accentuando la cadenza e inserendo un sospiro prima di "l'impegno è l'unica strada". Yamanouchi riconosce proprio quel sospiro come elemento riuscito dell'imitazione.⁶⁶ La sequenza va trattata come scambio giocoso e non come una descrizione fonetica rigorosa. È tuttavia importante sul piano metapragmatico: all'interno di un contenuto pubblicato dalla stessa Suzuki, alcuni aspetti della performance di Hal, fra cui cadenza, sospensione e modalità espressiva, vengono selezionati come elementi citabili e imitabili e discussi esplicitamente attraverso la categoria della "giapponesità". Il passaggio non dimostra che tali caratteristiche siano intrinsecamente giapponesi; documenta invece il processo attraverso cui alcuni tratti di una voce individuale possono essere resi pertinenti a una classificazione nazionale.

Il riferimento a *The Last Samurai* compare immediatamente dopo. Marcorè osserva che il doppiaggio per cui Yamanouchi è probabilmente più conosciuto è quello del film di Zwick; Hal

⁶⁴ Federazione Italiana Rugby, "La Federazione Italiana Rugby guida Suzuki Hybrid!" ..., cit.

⁶⁵ SUZUKI ITALIA, "Neri Marcorè intervista Hal Yamanouchi", YouTube, 15 febbraio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=YcQm_vh22RY, ca. 01:10–01:22 per il commento sulla parola "samurai" e ca. 01:30–01:37 per lo scambio "allievo"/"maestro", consultato il 22 settembre 2026.

⁶⁶ SUZUKI ITALIA, "Neri Marcorè intervista Hal Yamanouchi", cit., ca. 01:53–02:55; in particolare ca. 02:25–02:49 per l'imitazione dello spot e ca. 02:50–02:55 per l'apprezzamento del sospiro da parte di Yamanouchi, consultato il 22 settembre 2026.

risponde raccontando che ancora gli capita di essere riconosciuto per la voce di Katsumoto. Marcorè passa poi dall'imitazione dello spot a quella del personaggio, soffermandosi sulle interruzioni del dialogo e chiedendo a Yamanouchi di riprodurre alcune battute legate ai fiori di ciliegio.⁶⁷ Nel giro di pochi minuti, quindi, lo stesso dispositivo promozionale mette in relazione la voce Suzuki, la pronuncia di Hal, la categoria della "giapponesità" e la memoria di Katsumoto. Non è necessario supporre che questa associazione sia stata progettata strategicamente dall'azienda per riconoscere che il video la rende pubblicamente disponibile.

La campagna S-Cross offre un controcampo utile. In uno spot del 2022 dedicato al modello e al concept "Next Level SUV", il centro dell'immagine è costituito dall'automobile, dalla tecnologia hybrid, dalla trazione integrale e dalle situazioni di guida. La pagina Suzuki consultata definisce S-Cross attraverso lo stesso concept e insiste su tecnologia, efficienza, sicurezza e capacità di affrontare differenti condizioni di terreno.⁶⁸ Lo spot non ricorre alla figura del samurai, a templi, calligrafia o ad altri riferimenti tradizionali esplicitamente impiegati per connotare il Giappone. La voce di Yamanouchi continua però a essere impiegata.⁶⁹ Questa continuità è rilevante proprio perché impedisce di considerare la sua funzione pubblicitaria come semplice accessorio di una campagna esplicitamente orientalizzante. Hal può accompagnare sia un discorso saturo di riferimenti al samurai sia un prodotto presentato prevalentemente attraverso categorie automobilistiche contemporanee. La relazione fra la sua voce e il marchio non dipende quindi dalla presenza costante dello stesso repertorio visivo. Il caso non permette di attribuire alla voce una capacità autonoma di significare il Giappone, ma mostra che la relazione professionale fra Yamanouchi e Suzuki può continuare anche quando gli elementi iconografici esplicitamente associati al Giappone vengono meno.

Una testimonianza esterna alla comunicazione ufficiale Suzuki mostra come questa separazione possa essere ascoltata. Nell'intervista pubblicata da *Automoto.it* nel 2021, Matteo Valenti presenta Yamanouchi agli appassionati di automobili ricordando soprattutto la sua "inconfondibile voce" negli spot Suzuki e gli chiede di recitarne uno. Hal esegue il testo "Lei è green, loro sono tecnologici. Lui è audace, Suzuki è hybrid", seguito dalla presentazione di

⁶⁷ SUZUKI ITALIA, "Neri Marcorè intervista Hal Yamanouchi", cit., ca. 03:02–04:07; in particolare ca. 03:07–03:21 per il racconto del riconoscimento della voce e ca. 03:26–04:07 per l'imitazione e la ripresa delle battute associate a *The Last Samurai*.

⁶⁸ Suzuki Italia, "Suzuki S-CROSS HYBRID. NEXT LEVEL SUV", <https://auto.suzuki.it/modello/S-CROSS-HYBRID-2022/index.aspx>, consultato il 22 settembre 2026.

⁶⁹ "Suzuki S-CROSS Hybrid. Next Level SUV", Suzuki Italia, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vZd1Xoz6DJ8>, consultato il 22 settembre 2026.

Vitara e S-Cross e dal claim "Be hybrid, drive Suzuki".⁷⁰ La reazione di Valenti costituisce uno dei materiali più espliciti dell'intero corpus perché verbalizza direttamente il rapporto fra voce, automobile e appartenenza nazionale. L'intervistatore afferma che, grazie alla voce di Hal, lo spot fa capire immediatamente che si sta parlando di un'auto "veramente giapponese, fatta in Giappone" e associa questa impressione ad "affidabilità, concretezza, intelligenza". Subito dopo descrive la performance di Yamanouchi come capace di dare a un testo italiano un'"atmosfera tipicamente orientale, tipicamente giapponese".⁷¹

Queste parole non permettono di sostenere che la stessa associazione venga prodotta da tutti gli ascoltatori italiani. Al contrario, proprio la specificità della fonte consente di formulare un'affermazione più circoscritta: Valenti ascolta la voce di Hal come parte di una configurazione nazionale e la collega esplicitamente a un insieme di qualità attribuite sia alla cultura giapponese sia all'industria automobilistica del paese. Il passaggio da "orientale" a "giapponese" è inoltre significativo perché mostra che le due scale di classificazione possono ancora convivere nello stesso discorso. La maggiore specificazione nazionale non comporta necessariamente la scomparsa della categoria più ampia già osservata nei capitoli precedenti.

L'esperimento che segue nell'intervista rende ancora più evidente il ruolo attribuito alla competenza linguistica. Valenti prova a pronunciare uno slogan in giapponese seguendo le indicazioni di Yamanouchi; Hal commenta il risultato dicendo che "si sente che non è giapponese".⁷² Anche questo scambio rimane informale, ma introduce un contrasto fra la voce italiana di Hal, che l'intervistatore considera capace di evocare una specifica atmosfera giapponese, e la performance giapponese di Valenti, che viene immediatamente riconosciuta come non appartenente alla stessa competenza. La competenza linguistica e la provenienza di Yamanouchi diventano quindi oggetto esplicito dello stesso metadiscorso attraverso cui Valenti interpreta la sua voce pubblicitaria.

La relazione fra voce, marchio e Giappone diventa invece apertamente multimodale nella campagna Suzuki 4x4 del 2024. Il comunicato ufficiale descrive lo spot come un viaggio che "intreccia le origini giapponesi del brand" con la storia dell'azienda nel settore fuoristrada. L'apertura è segnata dal suono di un gong e da "immagini iconiche della cultura giapponese", mentre la voce pronuncia "Apparteniamo a un mondo fatto di forza, coraggio, precisione". La narrazione prosegue con il richiamo alla storia di Suzuki e termina con "Ci ispiriamo alla natura

⁷⁰ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., ca. 00:01:17-00:02:18.

⁷¹ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., circa 00:02:23-00:03:02.

⁷² VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., circa 00:03:17-00:04:33.

per evolvere il nostro spirito 4x4. Quello in cui crediamo, è ciò che siamo. Solidi. Sicuri. Suzuki".⁷³ Nel film pubblicitario, a questi elementi si aggiungono immagini che richiamano un *torii*, la lama di una katana, il gesto calligrafico, il Fuji e il bambù, prima del passaggio ai veicoli storici e contemporanei del marchio.⁷⁴ La fonte di settore *ADCGroup* identifica esplicitamente Yamanouchi come la voce dello spot e descrive la campagna negli stessi termini, sottolineando l'intreccio fra "origini giapponesi" e storia del 4x4.⁷⁵ A differenza dello spot S-Cross, la provenienza nazionale non è qui un elemento marginale. Viene accumulata attraverso suono, immagine, testo e voce.

Questo accumulo permette di osservare con particolare chiarezza il funzionamento relazionale della voce. Il gong non è "giapponese" per natura, così come forza, coraggio, precisione e natura non appartengono esclusivamente a una cultura nazionale. All'interno della campagna, tuttavia, questi elementi vengono montati insieme a immagini selezionate e al racconto delle origini del marchio, predisponendoli a essere letti come parti di una stessa identità. La voce di Yamanouchi entra in questa concatenazione già carica di segni. Non occorre attribuirle autonomamente la capacità di rappresentare il Giappone: il valore emerge dalla convergenza fra una specifica voce professionale e un dispositivo che rende esplicita la classificazione nazionale.

Il fatto che questa configurazione sia promossa dalla comunicazione di Suzuki non la rende una rappresentazione trasparente dell'identità nazionale del marchio. Anche l'autorappresentazione commerciale seleziona un repertorio limitato di segni attraverso cui rendere il Giappone riconoscibile e valorizzabile: il samurai, la natura, la precisione, la forza, la calligrafia o il Fuji acquistano qui una funzione di branding. La provenienza giapponese dell'azienda rende dunque pertinente la relazione con il Giappone, ma non sottrae tale relazione ai processi di selezione ed essenzializzazione analizzati nel resto della tesi. Questa selezione può essere letta, nel quadro di Miyake, come una forma di auto-orientalismo strategico: un marchio giapponese rende riconoscibili e valorizzabili le proprie origini attraverso un repertorio di differenza nazionale

⁷³ Suzuki Italia, "SOLIDI. SICURI. SUZUKI. Suzuki lancia una nuova campagna ADV per celebrare la sua tecnologia 4x4", 6 novembre 2024, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/309444/solidi-sicuri-suzuki-suzuki-la.html, consultato il 22 settembre 2026.

⁷⁴ "Tecnologia Suzuki 4x4. Solidi. Sicuri. Suzuki.", Suzuki Italia, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=fe1w5UNk318>, consultato il 22 settembre 2026.

⁷⁵ "Clicking adv firma la campagna Suzuki 4x4. Solidi. Sicuri. Suzuki.", *ADCGroup*, 5 novembre 2024, <https://www.adcgroup.it/adv-express/creative-portfolio/integrated/clicking-adv-firma-la-campagna-suzuki-4x4-solidi-sicuri-suzuki.html>, consultato il 22 settembre 2026.

destinato al mercato italiano. La partecipazione dell'azienda alla rappresentazione non elimina il rapporto asimmetrico con le aspettative entro cui il Giappone viene reso intelligibile.⁷⁶

Proprio per questo è utile confrontare la campagna del 2024 con quella lanciata in occasione del Festival di Sanremo 2025. Il comunicato di Suzuki presenta il nuovo spot S-Cross Hybrid come parte di una campagna integrata legata al settantacinquesimo Festival e descrive il film attraverso un montaggio dedicato alle prestazioni e alle capacità off road del veicolo. In questo caso il testo ufficiale non insiste su *torii*, gong, samurai o altre immagini della tradizione giapponese. Introduce però direttamente Yamanouchi come "l'inconfondibile e storica voce Suzuki di Haruhiko 'Hal' Yamanouchi", alla quale attribuisce la capacità di conferire alla comunicazione un tono "ancora più epico e coinvolgente".⁷⁷ La scelta lessicale è notevole. Nel 2025 la casa automobilistica non presenta Hal semplicemente come doppiatore o narratore di quel singolo spot, ma lo definisce "storica voce Suzuki".⁷⁸ L'aggettivo "storica" presuppone una continuità precedente e trasforma la ricorrenza osservata nelle campagne in parte della descrizione ufficiale del marchio. Inoltre, lo spot viene lanciato all'interno di Sanremo, un contesto fortemente legato alla cultura mediale italiana: Suzuki era l'auto ufficiale del Festival e la campagna S-Cross era pianificata sulle principali emittenti nazionali, sulla Connected TV e sulle piattaforme digitali.⁷⁹ La voce associata al marchio opera quindi qui all'interno del contesto televisivo e pubblicitario del Festival di Sanremo, senza che la comunicazione debba necessariamente ricorrere a una forte iconografia tradizionale del Giappone.

Il confronto fra le campagne mette in evidenza una variazione importante. Nel rugby, la parola "samurai" e il discorso istituzionale stabiliscono esplicitamente il ponte fra Giappone, valori morali e sportivi italiani. Nel 2024 la relazione nazionale viene resa ridondante attraverso una forte convergenza audiovisiva. Nella campagna Sanremo del 2025, invece, la voce può essere presentata come elemento ormai storico dell'identità Suzuki anche in assenza di una simile densità iconografica. Questi esempi non descrivono una progressione lineare in cui la voce sostituirebbe gradualmente gli altri segni. Mostrano piuttosto che la stessa risorsa vocale può

⁷⁶ Cfr. Toshio MIYAKE, *Mostrici del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014; per il quadro di orientalismo, occidentalismo e auto-orientalismo, si veda anche il capitolo 1 della presente tesi.

⁷⁷ Suzuki Italia, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo, per il lancio della nuova campagna Suzuki S-Cross Hybrid", 11 febbraio 2025, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/316985/suzuki-sceglie-il-festival-di-.html, consultato il 22 settembre 2026.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Suzuki Italia, "Suzuki è l'Auto del Festival di Sanremo 2025", 10 dicembre 2024, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/312940/suzuki-e-lauto-del-festival-di-.html; Suzuki Italia, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo, per il lancio della nuova campagna Suzuki S-Cross Hybrid", 11 febbraio 2025, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/316985/suzuki-sceglie-il-festival-di-.html, consultati il 22 settembre 2026.

operare in configurazioni differenti, alcune fortemente marcate sul piano nazionale, altre prevalentemente automobilistiche.

La testimonianza di Yamanouchi permette di osservare anche il significato che questa continuità assume per l'interprete. Nell'intervista realizzata per questa ricerca, Hal ricorda di essere stato invitato a una riunione delle concessionarie Suzuki durante la quale venne proiettato un filmato dedicato al fondatore dell'azienda. Racconta che, al momento della presentazione, venne introdotto davanti ai partecipanti come "la nostra voce" e collega quell'episodio alla sensazione di "rappresentare una realtà giapponese in Italia".⁸⁰ La testimonianza non dimostra quale significato attribuissero alla sua voce tutti i presenti né, tanto meno, il pubblico delle campagne. Documenta però un momento professionale nel quale il rapporto fra persona e marchio viene nominato attraverso una formula possessiva particolarmente forte: non una voce impiegata occasionalmente da Suzuki, ma "la nostra voce". La continuità non appartiene soltanto al ricordo dell'interprete. Già nel 2021, alla domanda se sarebbe comparso in nuovi spot, Yamanouchi riferiva di ricevere periodicamente richieste per nuove registrazioni, aggiungendo di avere un contratto annuale e che i nuovi lavori dipendevano dalla produzione di Suzuki in Italia.⁸¹ Quattro anni più tardi, il comunicato ufficiale del Festival di Sanremo lo definisce appunto "storica voce Suzuki".⁸² Le due fonti, pur di natura diversa, permettono quindi di documentare la durata del rapporto senza doverla dedurre soltanto dalla presenza di singoli spot.

Anche l'intervista a Yoko Yamada offre un caso situato di classificazione della voce Suzuki. La domanda proponeva esplicitamente il contrasto fra una giapponesità specifica e un immaginario orientale più generale, richiamando fra i possibili elementi pertinenti l'accento e il "tono solenne". Yamada aderisce a questa distinzione e risponde che, nel proprio ascolto, "non siamo più dentro un immaginario orientale generico, ma dentro una giapponesità specifica", collegandola all'accento e, riprendendo la formulazione della domanda, al tono solenne.⁸³ La testimonianza non documenta quindi l'emersione spontanea di queste categorie, ma mostra come Yamada le riconosca e le sviluppi nel corso dello scambio. La risposta introduce inoltre un problema ulteriore, non contenuto nello stesso modo nella domanda: Yamada si interroga sul perché una cadenza cinese venga più facilmente resa disponibile alla comicità e non alla solennità. Il suo contributo è quindi utile come interpretazione situata e comparativa, non come

⁸⁰ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 6.

⁸¹ VALENTI, "A scuola di doppiaggio...", cit., circa 00:12:37-00:12:55.

⁸² Suzuki Italia, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo...", cit.

⁸³ Intervista a Yoko Yamada, 2026, domanda e risposta 11.

prova di una percezione generale dello spot. La domanda consente inoltre di collegare i casi dei capitoli 3 e 4: la comicità cinesizzante e pan-asiatica e l'autorevolezza attribuita a Katsumoto o alla voce Suzuki indicano una distribuzione differenziata dei valori nazionali. Il nesso con l'alterizzazione ambivalente e il doppio orientalismo sarà ripreso nelle Conclusioni, tenendo conto delle eccezioni presenti nello stesso corpus.

Questa convergenza non va però trasformata in una contrapposizione fra una vecchia voce stereotipata e una nuova voce finalmente autentica. Anche la solennità è il risultato di una costruzione mediale. Il samurai dello spot rugby, i valori di forza, coraggio e precisione della campagna 4x4 e il carattere "epico" attribuito ufficialmente alla voce nel 2025 selezionano alcune qualità del Giappone e le rendono funzionali alla comunicazione commerciale.⁸⁴ Il passaggio dalla comicità all'autorevolezza modifica il valore del segno, ma non lo sottrae ai processi di selezione, reiterazione e classificazione che questa tesi ha seguito finora.

Suzuki costituisce quindi uno snodo diverso da *The Last Samurai*. Nel film del 2003 la voce di Yamanouchi localizzava una performance già inscritta nel corpo di Watanabe e nella costruzione narrativa di Katsumoto. Nella comunicazione pubblicitaria, la stessa voce professionale può invece accompagnare rugbisti italiani, automobili, paesaggi, immagini del Giappone o semplicemente il marchio. L'elemento che acquista maggiore continuità non è quindi una singola configurazione di timbro, ritmo o pause, ma la relazione fra Yamanouchi e Suzuki. Le campagne mostrano infatti configurazioni differenti. Nel rugby, segmentazione e sospensioni accompagnano un discorso esplicitamente costruito attorno al samurai; nella campagna 4x4 la voce entra in una forte convergenza fra testo, immagini e suoni associati alle origini giapponesi del marchio; nello spot presentato a Sanremo può invece essere definita ufficialmente "storica voce Suzuki" anche senza la stessa densità di riferimenti tradizionali. La continuità della voce professionale risulta quindi maggiore della stabilità dei singoli dispositivi attraverso cui essa viene di volta in volta utilizzata. È proprio questa mobilità a rendere il caso decisivo per la domanda conclusiva del capitolo. Suzuki definisce Yamanouchi la propria "storica voce"; Valenti associa quella voce a un'automobile "veramente giapponese"; Marcorè seleziona e imita aspetti della sua performance attraverso la categoria della "giapponesità"; Yamada riconosce, all'interno di una domanda che già propone alcune categorie interpretative, una configurazione specificamente giapponese. Questi materiali sono convergenti ma eterogenei e non equivalgono a conferme indipendenti di un riconoscimento uniforme. Il

⁸⁴ Federazione Italiana Rugby, "La Federazione Italiana Rugby guida Suzuki Hybrid!", cit.; Suzuki Italia, "SOLIDI. SICURI. SUZUKI...", cit.; Suzuki Italia, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo...", cit.

problema da affrontare nel 4.5 non è quindi stabilire se Hal sia diventato "la voce del Giappone" in Italia, né individuare una formula fonetica invariabile che possa essere chiamata "voce Hal". Occorre piuttosto chiedersi che cosa possiamo sostenere quando una voce individuale, pur variando nelle singole performance, viene reiterata, nominata, riconosciuta e imitata come riferimento disponibile per significare il Giappone in alcuni contesti medial italiani.

4.5. Da voce individuale a modello sonoro? Stabilizzazione, riconoscimento e limiti dell'ipotesi

Il percorso ricostruito permette ora di interrogare il rapporto fra la continuità professionale di Yamanouchi e la riconoscibilità sociale della sua voce. L'associazione ricorrente con Ken Watanabe e la collaborazione prolungata con Suzuki documentano la presenza dell'interprete in specifici circuiti medial italiani. Per comprendere in quale misura questa presenza renda la sua voce disponibile come riferimento della giapponesità, occorre però osservare anche le pratiche attraverso cui essa viene nominata, descritta e imitata. Diventa così possibile distinguere il riconoscimento di una voce individuale dall'impiego di alcuni suoi tratti per evocare una categoria nazionale. La nozione di *enregisterment* consente di precisare questa distinzione. Agha invita a interrogare quali elementi vengano riconosciuti, quali valori sociali siano loro attribuiti e per quali soggetti tali associazioni risultino comprensibili. La stabilità di queste relazioni è relativa e dipende dai domini sociali nei quali esse circolano.⁸⁵ Nel caso di Yamanouchi, l'interesse riguarda dunque la selezione di caratteristiche delle sue performance e il loro impiego come risorse riconoscibili, piuttosto che la voce considerata come una totalità invariabile. I commenti, le denominazioni e le imitazioni raccolti permettono di esaminare alcune di queste operazioni: sono discorsi e pratiche metapragmatiche attraverso cui gli interlocutori rendono esplicito ciò che ritengono significativo nel suono ascoltato.⁸⁶

La sezione considera dapprima le forme di riconoscimento e riproduzione documentate nel corpus, per discutere poi l'estensione e i limiti delle associazioni che esse producono. La parte conclusiva apre infine la riflessione alla pluralità dei riferimenti vocali legati al Giappone disponibili nel panorama mediale contemporaneo. Il caso di Hal costituisce, in questa prospettiva, una traiettoria storicamente situata con cui confrontare altre possibilità di familiarizzazione sonora, senza presupporre che queste debbano seguirne lo stesso percorso.

⁸⁵ AGHA, "Enregisterment...", cit., pp. 1, 27.

⁸⁶ Ivi, pp. 3-4.

4.5.1. Riconoscere, nominare e imitare la voce di Hal

I materiali discussi nei paragrafi precedenti permettono di distinguere alcune operazioni attraverso cui la voce di Yamanouchi viene richiamata oltre la singola prestazione. Nell'intervista di Valenti, essa riattiva la memoria dei personaggi interpretati da Watanabe e viene associata alla giapponesità del prodotto Suzuki.⁸⁷ Nel comunicato aziendale del 2025, la definizione di "inconfondibile e storica voce" iscrive invece Yamanouchi nell'identità del marchio.⁸⁸ Riconoscimento cinematografico, attribuzione nazionale e denominazione aziendale documentano relazioni differenti, anche quando riguardano lo stesso interprete. L'incontro con Marcorè aggiunge la riproduzione e la valutazione della somiglianza. Il riferimento all'"italo-giapponese" e l'apprezzamento di Hal per il sospiro inserito nell'imitazione mostrano che i partecipanti selezionano, insieme alla pronuncia, anche aspetti prosodici ed espressivi come scansione, sospensione e modalità di emissione.⁸⁹ La voce professionale viene così trattata come un insieme di risorse che un altro parlante può riconoscere, riprodurre e sottoporre al giudizio dell'interprete.

Questi episodi documentano operazioni compiute da interlocutori identificabili, senza misurarne la diffusione sociale. Consentono però di formulare una distinzione ulteriore: riprodurre la voce di Hal come interprete riconoscibile e utilizzarla come esempio per costruire una parlata presentata più generalmente come giapponese. Il tutorial di Maurizio Merluzzo rende particolarmente osservabile questo secondo impiego. Nel tutorial *Insegno a @RichardHTT l'Accento Giapponese*, il riferimento individuale viene impiegato per elaborare istruzioni applicabili a una nuova performance. RichardHTT evoca inizialmente una voce associata al doppiaggio di personaggi stranieri e asiatici; Maurizio Merluzzo identifica Yamanouchi e richiama una sua interpretazione pubblicitaria per Suzuki. Il nome dell'interprete e la citazione dello spot forniscono così un esempio condiviso da cui avviare l'esercizio.⁹⁰

Nel presentarlo, Merluzzo riconduce il modo di parlare di Hal alla sua provenienza giapponese e lo tratta come esempio di un accento effettivamente posseduto dall'attore. Il passaggio è

⁸⁷ Matteo VALENTI, "A scuola di doppiaggio con Hal Yamanouchi, la voce degli spot Suzuki (+ Batman e Ultimo Samurai)", *Automoto.it*, 13 ottobre 2021, <https://www.automoto.it/news/a-scuola-di-doppiaggio-con-hal-yamanouchi-la-voce-degli-spot-suzuki-batman-e-ultimo-samurai.html>, ca. 00:06:03–00:09:37 e 00:10:53–00:11:07 per il richiamo alla memoria cinematografica; ca. 00:02:23–00:03:31 per l'attribuzione di giapponesità al prodotto, consultato il 22 settembre 2026.

⁸⁸ SUZUKI ITALIA, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo, per il lancio della nuova campagna Suzuki S-Cross Hybrid", 11 febbraio 2025, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/316985/suzuki-sceglie-il-festival-di-.html, consultato il 22 settembre 2026.

⁸⁹ SUZUKI ITALIA, "Neri Marcorè intervista Hal Yamanouchi", cit., ca. 01:53–02:55, in particolare ca. 02:25–02:55 per l'esecuzione dell'imitazione e il commento di Yamanouchi sul sospiro, consultato il 22 settembre 2026.

⁹⁰ Maurizio MERLUZZO, "Insegno a @RichardHTT l'Accento Giapponese", YouTube, 20 maggio 2022, ca. 00:02:34–00:04:50, https://www.youtube.com/watch?v=W-Wv9_yuKdc, consultato il 22 settembre 2026.

rilevante proprio perché sovrappone almeno in parte tre livelli distinti: la biografia linguistica di Yamanouchi, il suo parlato individuale e la voce resa familiare dalle interpretazioni professionali. Il tutorial non dimostra quindi che le caratteristiche selezionate costituiscano una descrizione generale dell'"accento giapponese"; documenta però l'impiego esplicito di Hal come riferimento per costruire tale categoria. Nel tutorial, la biografia di Yamanouchi contribuisce ad autorizzare l'esempio: la performance richiamata può essere trattata come riferimento per un "giapponese che parla in italiano".⁹¹ Il movimento dalla voce individuale alla categoria nazionale avviene dunque anche attraverso il discorso che spiega all'ascoltatore che cosa quella voce rappresenti.

Seguono indicazioni che schematizzano la pronuncia e la scansione delle parole. Il loro valore per questa analisi consiste nel rendere espliciti alcuni indizi che il tutorial considera sufficienti a produrre l'effetto ricercato. La successiva applicazione alla frase "Piacere, mi chiamo Richard e faccio video su YouTube" mostra concretamente la trasferibilità proposta: l'esercizio riguarda un'autopresentazione nuova, eseguita da un altro parlante, e non soltanto la ripetizione di una battuta di Hal.⁹² La voce citata all'inizio contribuisce così a orientare una performance che può circolare separatamente dall'interprete assunto come riferimento. Non tutti gli espedienti insegnati possono per questo essere ricondotti esclusivamente a Yamanouchi: il tutorial può mobilitare anche convenzioni imitative già disponibili. Ciò che il materiale documenta è il suo impiego esplicito come esempio entro una pratica didattica e d'intrattenimento. Insieme all'incontro con Marcorè, esso permette di osservare due usi della riproduzione vocale: imitare un interprete riconoscibile e assumere quell'interprete come riferimento per evocare una categoria più ampia.

Il corpus offre pertanto indizi di una disponibilità della voce che supera la singola prestazione: essa può richiamare un personaggio, qualificare la comunicazione di un marchio, essere nominata e fornire un esempio da riprodurre. Queste operazioni coinvolgono tuttavia interlocutori e contesti specifici. Per valutarne la portata occorre passare dalla domanda su che cosa venga riconosciuto a quella su chi lo riconosca e in quali condizioni.

4.5.2. Una stabilizzazione parziale: per chi e in quali contesti?

Le pratiche esaminate permettono di documentare la disponibilità della voce di Yamanouchi come riferimento in alcuni contesti professionali, pubblicitari e d'intrattenimento. Resta da precisare l'estensione di questa disponibilità. Nella prospettiva di Agha, l'individuazione di una

⁹¹ MERLUZZO, "Insegno a @RichardHTT...", cit., ca. 01:34–03:47.

⁹² Ivi, ca 03:48–04:46.

forma riconoscibile richiede infatti di interrogare il dominio sociale entro il quale essa viene associata a determinati valori. Un giudizio individuale rende osservabile una classificazione, ma non basta a stabilirne la condivisione; anche la convergenza fra più testimonianze deve essere valutata considerando la provenienza e le condizioni di produzione di ciascuna.⁹³ Le interviste raccolte consentono di approfondire questi aspetti attraverso posizioni differenti: quella dell'interprete, quella del figlio Taiyo e quella di Yoko Yamada.

La risposta di Hal nasce da una domanda che propone esplicitamente la possibilità di considerare la sua voce un "modello" o un "simbolo sonoro" del Giappone. L'attore accoglie questa formulazione e la collega alla propria esperienza: descrive Ken Watanabe e Hiroyuki Sanada come figure capaci di presentare al mondo "la parte bella del Giappone" e afferma che, prestando loro la voce, "si può dire che la mia voce venga presa come modello di voce giapponese". Ricorda inoltre di essere stato presentato come "la nostra voce" durante una riunione delle concessionarie Suzuki, associando l'episodio alla sensazione di rappresentare una realtà giapponese in Italia.⁹⁴ Il valore di questa testimonianza risiede nel modo in cui Yamanouchi interpreta la propria posizione professionale. La categoria di modello è introdotta nella domanda, mentre gli esempi attraverso cui viene articolata provengono dalla risposta. Occorre quindi distinguere l'adesione alla proposta dell'intervistatrice dai riferimenti biografici con cui l'attore le attribuisce significato. Il racconto della presentazione presso Suzuki, in particolare, può essere accostato alla denominazione aziendale di "storica voce" già esaminata: i due materiali documentano, da prospettive diverse, un riconoscimento legato al rapporto fra interprete e marchio. Non stabiliscono invece quanto questa identificazione sia condivisa al di fuori di quel circuito.⁹⁵

La formula "la parte bella del Giappone" chiarisce inoltre che la rappresentatività evocata da Hal è selettiva. L'interprete associa la propria voce a figure che ritiene capaci di offrire un'immagine positiva della nazione. La testimonianza permette dunque di riconoscere anche i valori investiti in questa possibile funzione rappresentativa: non ogni personaggio o qualità vocale entra allo stesso modo nell'immagine che l'attore restituisce del proprio lavoro.⁹⁶ Nel quadro del capitolo, tale selezione invita a esaminare anche le rappresentazioni prestigiose e autorevoli come costruzioni situate, senza considerare la valutazione positiva una garanzia di neutralità.

⁹³ AGHA, "Enregistrement...", cit., pp. 3-4, 27.

⁹⁴ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 6.

⁹⁵ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 6; SUZUKI ITALIA, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo...", cit.

⁹⁶ Intervista a Hal Yamanouchi, 2026, risposta 6.

Taiyo introduce un limite diverso. Alla domanda se la lunga carriera e la continuità vocale del padre abbiano contribuito a formare un modo riconoscibile di ascoltare la giapponesità, risponde: "Assolutamente sì, almeno per una certa generazione".⁹⁷ Anche in questo caso la possibilità di un'influenza è contenuta nella domanda. La precisazione generazionale appartiene invece alla risposta e ne circoscrive la portata. Taiyo non indica una fascia d'età, né specifica quali prodotti medialti abbiano determinato tale familiarità: la sua osservazione non permette quindi di identificare una generazione empiricamente definita. Segnala però che, nella sua interpretazione, il riconoscimento dipende da una storia di esposizione e non può essere esteso indistintamente a tutti gli ascoltatori. La posizione di figlio dell'interprete va mantenuta visibile nella lettura di questa testimonianza, che offre un punto di vista vicino alla traiettoria professionale considerata.

L'intervista a Yoko Yamada permette di distinguere ulteriormente familiarità vocale e conoscenza dell'identità dell'interprete. Nel corso dello scambio, l'informazione che Hal doppi Ken Watanabe viene fornita dall'intervistatrice: il riconoscimento dei riferimenti medialti non può dunque essere trattato come prova di una precedente associazione consapevole fra quella voce e il nome di Yamanouchi.⁹⁸ È una distinzione rilevante per il caso studio, perché una voce può essere già entrata nell'esperienza di ascolto di una persona senza che quest'ultima conosca chi la produce o colleghi fra loro le diverse prestazioni. Commentando lo spot Suzuki, Yamada riconosce una caratterizzazione che definisce giapponese e la mette in relazione con l'accento e con il tono della voce. Anche questa interpretazione prende forma in uno scambio guidato: la solennità è già proposta nella domanda e non va presentata come una categoria emersa interamente in modo spontaneo. La risposta sviluppa tuttavia una riflessione ulteriore, interrogando la diversa disponibilità di altre cadenze asiatiche a essere ascoltate come comiche e collegando queste valutazioni ai repertori presenti in Italia.⁹⁹ Il suo contributo consiste quindi anche nel rendere esplicito il carattere comparativo dell'ascolto: la performance viene interpretata attraverso differenze rispetto ad altre rappresentazioni conosciute.

Le tre testimonianze rispondono così a questioni distinte. Hal interpreta la propria funzione rappresentativa; Taiyo ne ipotizza una riconoscibilità generazionalmente circoscritta; Yamada articola una lettura della voce nel corso dell'ascolto e della conversazione. La loro convergenza non equivale a tre conferme indipendenti dell'esistenza di un modello nazionale. Permette

⁹⁷ Intervista a Taiyo Yamanouchi, 2026, domanda e risposta 10.

⁹⁸ Intervista a Yoko Yamada, 2026, domanda e risposta 11.

⁹⁹ Intervista a Yoko Yamada, 2026, domanda e risposta 11.

piuttosto di osservare come il rapporto fra voce e giapponesità venga formulato da soggetti diversamente coinvolti, attraverso domande e riferimenti mediali specifici.

Anche l'oggetto riconosciuto richiede una delimitazione. Le analisi delle sezioni precedenti hanno mostrato che la voce di Yamanouchi non coincide con una configurazione invariabile: registro, intensità, articolazione, marcatezza della pronuncia e organizzazione prosodica, comprese segmentazione e pause, possono cambiare fra personaggi e situazioni, mentre alcune delle stesse risorse ricorrono anche in ruoli non giapponesi. La relativa continuità dell'associazione non comporta dunque l'esistenza di una formula fonetica o prosodica stabile. Ciò che viene reso disponibile nei materiali analizzati è piuttosto una relazione fra una voce individuale riconoscibile, alcune caratteristiche selezionate delle sue performance, la memoria dell'interprete e valori attribuiti al Giappone. È a questo livello che si può parlare di una stabilizzazione parziale: determinati riferimenti diventano disponibili oltre il singolo film o spot e possono essere richiamati per riconoscere, descrivere o riprodurre una voce. L'aggettivo "parziale" precisa sia l'estensione sociale dell'associazione, che il corpus non permette di misurare, sia la variabilità delle risorse attraverso cui essa viene realizzata. Riprendendo Agha, la stabilità osservata riguarda relazioni situate fra forme e valori, senza implicare un esito definitivo o una diffusione uniforme.¹⁰⁰

Questa configurazione convive con le altre modalità di costruzione sonora della giapponesità analizzate nel Capitolo 3. La presenza di una voce autorevole e solenne non determina la scomparsa delle rappresentazioni comiche, delle pseudo-lingue o dei riferimenti pan-asiatici. Il caso di Yamanouchi mostra piuttosto come, entro tale pluralità, una specifica traiettoria professionale possa offrire un riferimento durevole. Rimane allora aperta la questione di quali altre voci entrino nell'esperienza degli ascoltatori e attraverso quali percorsi diventino familiari: percorsi che possono differire dalla continuità fra doppiaggio cinematografico e pubblicità qui ricostruita.

Come prospettiva di ricerca, la divulgazione gastronomica di Hirohiko Shoda, i contenuti linguistici e culturali di Eriko Kawasaki e la divulgazione di Kenta Suzuki offrono altri contesti nei quali gli ascoltatori italiani possono incontrare voci associate al Giappone.^{101, 102, 103} Queste

¹⁰⁰ AGHA, "Enregisterment...", cit., pp. 1, 27.

¹⁰¹ RAI, "Spaghetti o shirataki? - 26/03/2021", *Unomattina 2020/21*, RaiPlay, 26 marzo 2021, <https://www.raiplay.it/video/2021/03/Spaghetti-o-shirataki--26032021-fe0bf7a-ae3f-4ba0-ab0a-79ef020a31e9.html>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁰² Alessandra SANNA, "Intervista a Erikottero", in "Sognando il Giappone", s.d., in particolare risposte 1-2 e 4, <https://www.sognandoilgiappone.com/intervista-a-erikottero/>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁰³ ASSOCIAZIONE CULTURALE SICILIA-GIAPPONE, "Kenta Suzuki", scheda dell'ospite della manifestazione *La Sicilia Abbraccia il Giappone*, s.d., con il programma del talk "Il suo Giappone raccontato dal

presenze suggeriscono percorsi di familiarizzazione differenti dalla continuità fra cinema e pubblicità ricostruita per Hal, ma richiederebbero un'analisi specifica delle performance e della ricezione. Il problema, riprendendo il *listening ear* di Stoever, è se tali incontri modifichino le aspettative attraverso cui una voce viene classificata e valutata.¹⁰⁴ La pluralità delle voci non garantisce questo esito: nella prospettiva di Eidsheim, l'ascolto può ricondurre anche nuovi interlocutori a categorie già presupposte.¹⁰⁵ Rimane quindi da verificare quando la familiarità riguardi una persona e quando venga estesa a un'immagine nazionale.

vivo", annunciato per l'11 ottobre 2025, <https://sicilia-giappone.it/Espositori/kenta-suzuki/>, consultato il 22 settembre 2026.

¹⁰⁴ Jennifer Lynn STOEVER, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016, pp. 13–15.

¹⁰⁵ EIDSHEIM, *The Race of Sound...*, cit., pp. 50–51.

Conclusioni

Questa ricerca ha interrogato le modalità attraverso cui l'asiaticità e la giapponesità vengono rese udibili e riconoscibili nei media italiani. Assumendo come punto di partenza il carattere storicamente costruito delle associazioni fra suono e appartenenza, l'analisi ha seguito le operazioni che permettono a una voce, a una pronuncia o a un accompagnamento musicale di acquisire un significato razziale o nazionale. Nei casi esaminati, tale significato emerge dall'incontro fra performance, immagini, narrazione, scelte produttive e categorie dell'ascolto. La provenienza di un interprete e le caratteristiche della sua voce partecipano a questo processo, ma non ne determinano da sole l'esito.

Il percorso storico e teorico dei primi due capitoli ha consentito di collocare queste operazioni entro una storia delle classificazioni dell'alterità asiatica. L'orientalismo, la costruzione della categoria razziale del "giallo" e le rappresentazioni del "pericolo giallo" hanno fornito il quadro entro cui interrogare la selezione di differenze rese socialmente significative. Portare l'attenzione sulla dimensione sonora ha permesso di osservare come tali classificazioni possano essere sostenute anche da aspettative relative a ciò che determinati soggetti dovrebbero far sentire. La differenza viene così organizzata attraverso il rapporto fra un corpo visibile o immaginato e i suoni che gli vengono attribuiti.

Le nozioni di *sonic color line* e *listening ear* hanno orientato l'analisi verso il carattere socialmente appreso e normativo dell'ascolto. La loro pertinenza per questa ricerca risiede nella possibilità di interrogare chi venga percepito come linguisticamente ordinario e chi, invece, debba risultare riconoscibile attraverso una marcatura sonora. Il contesto italiano non è stato assunto come equivalente a quello statunitense nel quale questi concetti sono stati elaborati. Essi hanno fornito strumenti per esaminare le condizioni attraverso cui una differenza può diventare indizio di estraneità, comicità, minaccia o autorevolezza. La riflessione di Eidsheim ha inoltre permesso di distinguere la materialità della voce dalle identità che l'ascolto pretende di ricavarne.

Su questa base, la tesi ha mantenuto distinti accento, stilizzazione, stereotipizzazione e razzializzazione sonora. Una pronuncia legata alla storia linguistica di un parlante non costituisce, per la sola presenza di tratti marcati, una rappresentazione stereotipata. La questione cambia quando alcuni tratti vengono selezionati e impiegati per rendere riconoscibile un tipo sociale, oppure quando l'ascolto li assume come espressione naturale di un'appartenenza. Anche la valutazione attribuita alla rappresentazione richiede una distinzione: il prestigio e l'autorevolezza possono accompagnare processi di tipizzazione, così come la comicità può

mobilitare risorse differenti senza produrre ogni volta lo stesso rapporto con la differenza razziale o nazionale.

L'analisi del corpus italiano ha individuato, anzitutto, la disponibilità di repertori sonori capaci di attraversare contesti e attribuzioni nazionali differenti. Pseudo-lingue, formule sillabiche, pronunce cinesizzanti, melodie e accompagnamenti orientalizzanti possono essere ripresi in prodotti diversi e concorrere alla costruzione di un'asiaticità riconoscibile anche quando la provenienza dei singoli elementi perde rilievo. La categoria critica di "voce gialla" è stata utilizzata per descrivere questa operazione di pan-asiatizzazione sonora e multimodale. Essa riguarda le configurazioni nelle quali risorse attribuite a contesti asiatici differenti vengono rese intercambiabili o subordinate a una categoria più ampia, non qualsiasi voce asiatica o qualsiasi rappresentazione stereotipata di una nazionalità.

La portabilità di questi repertori non comporta necessariamente la cancellazione di ogni riferimento nazionale. In *Banzai*, per esempio, elementi riconducibili a una tradizione comica cinesizzante convivono con una cornice narrativamente giapponese. Altri casi mostrano che la provenienza di un soggetto o di un materiale può essere esplicitamente riconosciuta e, nello stesso tempo, ricondotta a una categoria sovraordinata. La specificazione del Giappone e la classificazione pan-asiatica possono quindi operare insieme. Il corpus non restituisce una successione nella quale rappresentazioni progressivamente più precise sostituiscono quelle precedenti, ma una compresenza di repertori e scale di classificazione che acquistano funzioni diverse nei singoli contesti.

La domanda posta da Yoko Yamada permette di nominare un risultato trasversale: nei repertori comici esaminati la cinesità, spesso estesa a un'asiaticità generica, viene resa disponibile attraverso sostituzioni come /r/→/l/ e pseudo-lingue; in Katsumoto e nelle campagne Suzuki la giapponesità viene invece associata soprattutto a solennità e autorevolezza. Questa distribuzione richiama l'alterizzazione ambivalente discussa nel capitolo 1: svalutazione ed esotizzazione positiva, eterofobia ed eterofilia, possono mantenere l'altro entro una differenza fissata. Il doppio orientalismo consente in particolare di leggere il Giappone come iper-tradizione, attraverso il samurai e il *bushidō*, accanto alla valorizzazione della sua competenza industriale. Si tratta di una tendenza nei casi analizzati, non di una divisione assoluta fra nazionalità: *Banzai* e Yamada mostrano una giapponesità comica, mentre il personaggio cinese di *L'impero* esercita autorità. Le differenze di valutazione non dipendono dunque da proprietà delle voci o dei popoli rappresentati, ma dalle configurazioni medialità che ne selezionano e rendono pertinenti alcuni tratti.

Il ruolo del sistema mediale italiano emerge attraverso le operazioni concrete che rendono disponibili questi materiali. Doppiaggio, adattamento, comicità televisiva, pubblicità e riuso musicale intervengono su repertori dalle genealogie anche transnazionali, modificandone la forma, il rapporto con le immagini e le possibilità di circolazione. Nei casi studiati, l'Italia costituisce dunque uno spazio attivo di selezione e ricombinazione. La genealogia proposta permette di riconoscere ricorrenze e trasformazioni senza assumere che ogni somiglianza dimostri una derivazione diretta fra prodotti o una continuità intenzionale fra autori.

Un secondo risultato riguarda la distribuzione del controllo sulla costruzione sonora della differenza. Le analisi di Yasko Fujii, Taiyo Yamanouchi e Yoko Yamada mostrano che la giapponesità può essere resa pertinente attraverso interventi compiuti da soggetti diversi. La voce del performer costituisce una componente della rappresentazione; vi partecipano anche le parole degli interlocutori, i gesti, gli oggetti, i sottotitoli, la musica e il montaggio. Diventa quindi necessario distinguere ciò che il soggetto produce da ciò che il dispositivo audiovisivo associa alla sua presenza.

Le interviste hanno consentito di approfondire questa distinzione dal punto di vista degli interpreti. Taiyo Yamanouchi descrive la marcatura dell'accento come una risorsa che può essere modulata in rapporto al ruolo. Yoko Yamada distingue la voce scenica del padre dalla sua pronuncia quotidiana e ricostruisce i riferimenti attraverso cui elabora la stilizzazione. Queste testimonianze rendono visibile un margine di intervento consapevole sulla performance, senza permettere di attribuire automaticamente ogni caratteristica dei prodotti analizzati a un'intenzione dichiarata in seguito.

Il caso del montaggio di *LOL* introduce un limite diverso. Secondo il racconto di Yamada, nello sketch dello squalo la musica presente nella versione finale sostituiva quella sulla quale aveva costruito la propria performance e non corrispondeva alla funzione che attribuiva alla scena. La testimonianza non consente di ricostruire le intenzioni della produzione, ma documenta uno scarto dichiarato fra la scelta della performer e la configurazione audiovisiva finale. La presenza di un'interprete di origine giapponese non comporta quindi il controllo su tutti gli elementi attraverso cui la sua appartenenza viene resa significativa. La possibilità di intervenire sulla propria voce e quella di determinare come essa venga presentata e ascoltata costituiscono due questioni distinte.

La traiettoria di Hal Yamanouchi ha permesso di osservare queste relazioni seguendo una stessa voce professionale attraverso incarichi e contesti differenti. Le performance precedenti a *The Last Samurai*, in particolare quelle di *L'impero*, mostrano che registro profondo, pronuncia

italiana marcata e alternanza fra continuità e segmentazione erano risorse disponibili anche nell'interpretazione di un personaggio cinese. Il loro significato nazionale dipende quindi dalla configurazione nella quale vengono impiegate. La continuità dell'interprete rende possibile il confronto, mentre la variazione fra ruoli e scene impedisce di ricondurre la sua voce a una formula stabilmente giapponese.

The Last Samurai assume rilievo come incontro fra queste risorse, la performance originale di Ken Watanabe e un processo produttivo che attribuisce esplicitamente valore alla competenza linguistica giapponese. La ricostruzione di Marco Mete distingue tale competenza dalla capacità attoriale necessaria a sostenere il doppiaggio. Il confronto fra le tracce mostra inoltre che alcune delle sospensioni più evidenti di Katsumoto precedono l'intervento di Yamanouchi, mentre la versione italiana introduce differenze nella qualità vocale percepita, nell'articolazione, nell'intensità e nell'enfasi, insieme alle scelte testuali dell'adattamento. Il risultato va pertanto compreso attraverso la relazione fra attore originale, doppiatore, traduzione e direzione. La provenienza dell'interprete è pertinente alla selezione della voce, ma non spiega autonomamente ogni caratteristica della performance. Lo stesso casting mostra tuttavia la persistenza della "giallezza": nella testimonianza di Mete, la ricerca di madrelingua giapponesi passa anche attraverso l'individuazione visiva di persone cinesi. Il criterio linguistico specifico non cancella quindi la classificazione razziale che orienta la ricerca iniziale.

Nei lavori successivi, l'abbinamento fra Yamanouchi e Watanabe si mantiene attraverso personaggi e interpretazioni differenti. Con Suzuki, la stessa voce viene impiegata in configurazioni nelle quali il corpo dell'attore cinematografico non è più presente e la relazione con il Giappone viene costruita attraverso il marchio, il testo pubblicitario e gli altri elementi audiovisivi. Il confronto evidenzia così una distinzione centrale: la continuità professionale di una voce può essere maggiore della stabilità dei tratti che caratterizzano le sue singole prestazioni. Ciò che viene reiterato non è necessariamente una cadenza invariabile, ma un'associazione fra interprete, ruoli, prodotti e memorie mediali. Nelle campagne che accumulano samurai, gong, calligrafia e paesaggi nazionali, questo processo assume la forma dell'auto-orientalismo strategico: Suzuki seleziona un'immagine delle proprie origini per renderla riconoscibile e desiderabile nel contesto italiano. In termini bhabhiani, onore, disciplina e precisione restano operazioni di fissità quando sono presentati come qualità

rappresentative del Giappone, anche se positivamente valutati e promossi da un marchio giapponese.¹

I commenti e le imitazioni di Valenti, Marcorè e Merluzzo permettono di osservare alcune forme concrete di riconoscimento di questa associazione. Nei materiali analizzati, la voce di Hal può richiamare Watanabe, qualificare la comunicazione Suzuki oppure fornire un esempio da cui ricavare istruzioni per una nuova performance presentata come giapponese. Queste operazioni indicano una disponibilità che supera la singola prestazione, ma rimangono documentate entro interlocutori e circuiti identificabili. La nozione di *enregistrement* ha permesso di interrogare tale passaggio distinguendo la ricorrenza delle risorse, la loro classificazione e i domini sociali nei quali acquistano significato.

È in questo senso che la tesi propone di parlare di una stabilizzazione parziale. I materiali documentano una voce che viene reiterata, nominata, associata a valori e utilizzata come riferimento imitabile; non misurano quanto tali associazioni siano condivise dal pubblico italiano. Anche le interviste restituiscono posizioni differenti e risposte formulate, in alcuni casi, a partire da categorie già presenti nelle domande. Il risultato riguarda quindi una relazione situata fra voce individuale, memoria mediale e giapponesità. La sua relativa continuità convive con la variabilità delle performance e con la presenza di altri repertori, compresi quelli comici e pan-asiatici ricostruiti nel capitolo precedente.

Questi risultati precisano anche il rapporto fra riconoscimento nazionale e rapporti di potere. La razzializzazione sonora non coincide con qualsiasi associazione fra un suono e una provenienza. Diventa pertinente interrogare quali ascolti assumano il valore di norma, chi possa classificare le voci altrui e in quali condizioni una marcatura venga trattata come proprietà naturale del soggetto. La distinzione fra voce ordinaria e voce che deve rendere udibile un'appartenenza, così come il diverso controllo degli interpreti sulla configurazione finale, consente di mantenere visibile questa dimensione. Anche l'attribuzione di qualità prestigiose può selezionare e circoscrivere le forme attraverso cui una persona viene riconosciuta come rappresentativa del Giappone.

La tabella seguente riunisce alcuni casi secondo i tre livelli analitici del capitolo 2. Sintetizza le operazioni discusse nei capitoli 3 e 4; non classifica automaticamente ogni stilizzazione come razzializzazione e non misura la ricezione del pubblico.

¹ Cfr. Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London–New York, Routledge, 1994; MIYAKE, *Mostri del Giappone...*, cit. I due riferimenti teorici sono discussi nel capitolo 1 e qui ripresi in relazione ai risultati dell'analisi.

Tabella C.1 (Conclusioni). Confronto dei casi secondo i livelli analitici. Fonte: elaborazione dell'autrice.

Caso	Razzializzazione sonora	Stilizzazione e stereotipizzazione vocale	Valutazione sociale
Camera Café	La classificazione del corpo precede l'ascolto.	L'interlocutore italiano modifica preventivamente il proprio parlato.	Cinesità resa pertinente alla scena comica.
Yamada in LOL	L'accompagnamento può ricondurre la performer a un repertorio orientalizzante.	Distinzione fra voce scelta e musica aggiunta nel montaggio.	Comicità; controllo solo parziale della configurazione finale.
L'impero	La nazionalità del personaggio non basta a spiegare la voce.	Profondità e pause variabili in un personaggio cinese.	Autorità: limite a una contrapposizione nazionale assoluta.
Katsumoto	Ricerca di specificità linguistica e classificazione visiva pan-asiatica nel casting.	Pause già presenti in Watanabe; voce e adattamento italiani riorganizzano il risultato.	Saggezza e onore associati alla figura del samurai.
Suzuki	La voce partecipa alla selezione commerciale della differenza nazionale.	Risorse variabili, reiterate e riconosciute; riprese nell'imitazione e nel tutorial.	Autorevolezza e affidabilità; auto-orientalismo nelle campagne esaminate.

La portata delle conclusioni rimane definita dal metodo e dai materiali utilizzati. Il corpus è selettivo e la genealogia non pretende di esaurire le rappresentazioni dell'Asia nei media italiani. L'ascolto qualitativo e comparativo permette di descrivere differenze percepite e di metterle in relazione con scene e discorsi produttivi, ma non fornisce una misurazione acustica sistematica. Le testimonianze raccolte permettono di ricostruire esperienze, interpretazioni e pratiche professionali; non costituiscono un campione rappresentativo della ricezione. La ricerca offre pertanto un'analisi di operazioni documentabili e dei loro rapporti, mantenendo distinta la presenza mediale di una configurazione dalla sua effettiva diffusione nell'ascolto.

Da questa distinzione derivano anche le principali possibilità di approfondimento. Un'indagine di ricezione potrebbe verificare quali voci vengano riconosciute da ascoltatori con esperienze mediali differenti e se il riconoscimento riguardi una persona, un personaggio, un marchio o una provenienza nazionale. Un confronto fonetico più sistematico consentirebbe di precisare il rapporto fra descrizioni percettive e caratteristiche delle performance. La divulgazione gastronomica, l'insegnamento linguistico e i contenuti digitali offrono inoltre occasioni di familiarizzazione con voci legate al Giappone che possono seguire percorsi diversi da quello di

Hal Yamanouchi. La loro pluralità non garantisce il superamento delle aspettative precedenti, ma apre la domanda su come nuovi incontri possano confermarle, differenziarle o modificarle.

Il "colore del suono" designa dunque anche un rapporto di potere: nei casi analizzati, la selezione e la ripetizione delle differenze vocali contribuiscono a rendere udibile come "asiatico", "cinese" o "giapponese" chi viene distinto da una norma italiana bianca che tende a non nominarsi come tale. La comicità cinesizzante e la giapponesità solenne mostrano modalità diverse attraverso cui la differenza può essere resa udibile e socialmente valutata, senza che stilizzazione, tipizzazione e razzializzazione coincidano necessariamente, anche quando la seconda viene promossa attraverso pratiche di auto-orientalismo. I margini di scelta degli interpreti si esercitano entro tali rapporti: modulare l'accento o rielaborare un repertorio non equivale a controllare il casting, il montaggio o le categorie con cui la voce sarà ascoltata. Interrogare la norma attraverso cui alcune voci acquistano un "colore" sociale permette perciò di osservare sia la persistenza dell'alterizzazione sia le condizioni concrete attraverso cui le sue forme possono modificarsi.

Bibliografia

- AGHA, Asif, "Enregisterment", in *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 2024, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199384655.013.1023>.
- AOYAMA, Katsura; FLEGE, James Emil; GUION, Susan G.; AKAHANE-YAMADA, Reiko; YAMADA, Tsuneo, "Perceived Phonetic Dissimilarity and L2 Speech Learning: The Case of Japanese /r/ and English /l/ and /r/", *Journal of Phonetics*, 32, 2, 2004, pp. 233–250, [https://doi.org/10.1016/S0095-4470\(03\)00036-6](https://doi.org/10.1016/S0095-4470(03)00036-6).
- ASAKUMA Haruka 朝熊悠, "Eigo o gakushū suru Nihongo bogowasha ni yoru Eigo no /r/・/l/ no chikaku: gogakuteki haikei ya mochibēshon to no sōgo kankei" 英語を学習する日本語母語話者による英語の/r/・/l/の知覚—語学的背景やモチベーションとの相互関係— (La percezione di /r/ e /l/ inglesi da parte di parlanti nativi giapponesi che studiano inglese: relazioni con il retroterra linguistico e la motivazione), *Gaikokugo kyōiku media gakkai Kantō shibu kenkyū kiyō* 外国語教育メディア学会関東支部研究紀要, 2, 2018, pp. 1–22, https://doi.org/10.24781/letkj.2.0_1.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L., "Poetics and Performances as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, pp. 59–88.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London–New York, Routledge, 1994.
- BOWMAN, Paul, *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy and Popular Culture*, London–New York, Wallflower Press, 2013.
- BRIGADOI COLOGNA, Daniele, "Le tentazioni sinofobiche italiane dopo un anno di pandemia globale", *OrizzonteCina*, 11, 3, 2020, pp. 76–80, <https://doi.org/10.13135/2280-8035/5606>.
- CHAUME, Frederic, "Synchronization in Dubbing: A Translational Approach", in Pilar Orero (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2004, pp. 35–52.
- CHIARO, Delia, "To Europe with Love: Woody Allen's Liquid Society", in Irene Ranzato e Serenella Zanotti (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 169–187.
- CHION, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, 2^a ed. inglese, a cura e trad. di Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 2019.

CHUN, Elaine W., "Ideologies of Legitimate Mockery: Margaret Cho's Revoicings of Mock Asian", *Pragmatics*, 14, 2–3, 2004, pp. 263–289.

COLET, Cristina, "Pericolo Giallo. 'Musi gialli' nel mirino della letteratura e cinematografia angloamericana", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 2, 3, 2013, pp. 70–79.

COUPLAND, Nikolas, "Dialect Stylization in Radio Talk", *Language in Society*, 30, 3, 2001, pp. 345–375.

DE ROSSI, Camilla, "Quando e come il cinema parla dialetto", *Italica*, 87, 1, 2010, pp. 92–106.

DEMEL, Walter, *Come i cinesi divennero gialli. Alle origini delle teorie razziali*, trad. it. di Michele Fiorillo, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

DEMEL, Walter, "How the 'Mongoloid Race' Came into Being: Late Eighteenth-Century Constructions of East Asians in Europe", in Rotem Kowner e Walter Demel (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden–Boston, Brill, 2013, pp. 59–85.

DEMEL, Walter; KOWNER, Rotem, "Early Modern European Divisions of Mankind and East Asians, 1500–1750", in Rotem Kowner e Walter Demel (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden–Boston, Brill, 2013, pp. 39–57.

EIDSHEIM, Nina Sun, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham–London, Duke University Press, 2019.

ELLIOTT, Richard, "Aneka, 'Japanese Boy' (1981)", in Sarah Hill (a cura di), *One-Hit Wonders: An Oblique History of Popular Music*, New York–London, Bloomsbury Academic, 2022, pp. 129–138.

FRANKENBERG, Ruth, "The Mirage of an Unmarked Whiteness", in Birgit Brander Rasmussen, Eric Klinenberg, Irene J. Nexica e Matt Wray (a cura di), *The Making and Unmaking of Whiteness*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 72–96.

FULLER, Karla Rae, *Hollywood Goes Oriental: CaucAsian Performance in American Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

GAL, Susan; IRVINE, Judith T., *Signs of Difference: Language and Ideology in Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

- GIOVANNINI, Fabio, *Musi gialli: Cinesi, giapponesi, coreani, vietnamiti e cambogiani: i nuovi mostri del nostro immaginario*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2011.
- GIULIANI, Gaia, "Bianchezza (Whiteness)", in Jamila M. H. Mascot, Vincenza Perilli e Sabrina Marchetti (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 32–36.
- GIULIANI, Gaia, "Il bianco negro. La "bianchezza" in Italia dall'Unità al fascismo", *il Mulino*, 4, 2011, pp. 615–621.
- GIULIANI, Gaia, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s–1970s imaginary of the nation", *Modern Italy*, 23, 4, 2018, pp. 429–444.
- HALL, Stuart, "The Spectacle of the 'Other'", in Stuart Hall (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, pp. 223–290.
- HALL, Stuart, "The Work of Representation", in Stuart Hall (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, pp. 13–74.
- HILL, Jane H., "Language, Race, and White Public Space", *American Anthropologist*, 100, 3, 1998, pp. 680–689.
- HIRAMOTO, Mie, "Wax on, wax off: Mediatized Asian Masculinity through Hollywood Martial Arts Films", *Text & Talk*, 35, 1, 2015, pp. 1–23.
- KEEVAK, Michael, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- KLEIN, Christina, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2003.
- KLEIN, Thoralf, "The Yellow Peril", *European History Online (EGO)*, Mainz, Leibniz Institute of European History, 15 ottobre 2015, s.p., <http://www.ieg-ego.eu/kleint-2015-en>, consultato il 22 settembre 2026.
- KOWNER, Rotem, "Between Contempt and Fear: Western Racial Constructions of East Asians since 1800", in Rotem Kowner e Walter Demel (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden–Boston, Brill, 2013, pp. 87–125.
- KOWNER, Rotem; DEMEL, Walter (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden–Boston, Brill, 2013.

KOWNER, Rotem; DEMEL, Walter, "Modern East Asia and the Rise of Racial Thought: Possible Links, Unique Features and Unsettled Issues", in Rotem Kowner e Walter Demel (a cura di), *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*, Leiden–Boston, Brill, 2013, pp. 1–37.

LADD, Marco, "The Magician and the Showgirl: Carlo Lombardo and the Crisis of Italian Operetta, c. 1920–30", *Cambridge Opera Journal*, 36, 2, 2024, pp. 191–216.

LIN, Lynda, "Tracking Through Hollywood", *Pacific Citizen*, 144, 4, 2–15 marzo 2007, p. 9, https://pacificcitizen.org/wp-content/uploads/archives-menu/Vol.144_%2304_Mar_02_2007.pdf, consultato il 25 settembre 2026.

LYMAN, Stanford M., "The 'Yellow Peril' Mystique: Origins and Vicissitudes of a Racist Discourse", *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 13, 4, 2000, pp. 683–747.

MARCHETTI, Gina, *Romance and the 'Yellow Peril': Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993.

MEREU KEATING, Carla, "Locked into Dubbing: Retracing the Origins, Establishment and Fortune of Italy's Mainstream AVT Practice", in Irene Ranzato e Serenella Zanotti (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 63–78.

MIYAKE, Toshio, "'Cin ciun cian' (ching chong): Yellowness and Neo-Orientalism in Italy at the Time of COVID-19", *Philosophy & Social Criticism*, 47, 4, 2021, pp. 486–511, <https://doi.org/10.1177/01914537211011719>.

MIYAKE, Toshio, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in Matteo Cestari, Gianluca Coci, Daniela Moro e Anna Specchio (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 607–627.

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

PIANA, Elena, "The Yellow Peril", in Virgilio Ilari (a cura di), *Future Wars. Storia della distopia militare*, "Quaderno SISM", 2016, Roma–Milano, Società Italiana di Storia Militare–Acies Edizioni, 2016, pp. 249–272.

POFI, Maria Paola; LEUNG, Wing-Fai, "Responses to Health Risk and Suffering: 'China' in the Italian Media Discourses during the Early Stage of the Covid-19 Pandemic", *Media, Culture & Society*, 44, 4, 2022, pp. 820–836, <https://doi.org/10.1177/01634437211053770>.

- RAFFAELLI, Sergio, "Il parlato cinematografico e televisivo", in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 271–290.
- RAMPTON, Ben, *Crossing: Language and Ethnicity Among Adolescents*, 3^a ed., London–New York, Routledge, 2018 (I ed. 1995).
- RANZATO, Irene; ZANOTTI, Serenella, "The Dubbing Revolution", in Irene Ranzato e Serenella Zanotti (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 1–14.
- ROSSI, Fabio, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979 (ed. or. New York, Pantheon Books, 1978).
- SÁNCHEZ-MOMPEÁN, Sofía, "More than Words Can Say: Exploring Prosodic Variation in Dubbing", in Irene Ranzato e Serenella Zanotti (a cura di), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2019, pp. 191–209.
- SANO-FRANCHINI, Jennifer, "Sounding Asian/America: Asian/American Sonic Rhetorics, Multimodal Orientalism, and Digital Composition", *Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture*, 27, 2018, s.p., <https://www.enculturation.net/sounding-Asian-America>, consultato il 22 settembre 2026.
- SHEPPARD, W. Anthony, "An Exotic Enemy: Anti-Japanese Musical Propaganda in World War II Hollywood", *Journal of the American Musicological Society*, 54, 2, 2001, pp. 303–357.
- SHEPPARD, W. Anthony, "Puccini and the Music Boxes", *Journal of the Royal Musical Association*, 140, 1, 2015, pp. 41–92.
- SHIN, Mina, "Making a Samurai Western: Japan and the White Samurai Fantasy in *The Last Samurai*", *The Journal of Popular Culture*, 43, 5, 2010, pp. 1065–1080.
- STOEVER, Jennifer Lynn, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016.
- TIANA (Thi Thanh Nga), "The Long March: From Wong to Woo: Asians in Hollywood", *Cinéaste*, 21, 4, 1995, pp. 38–40.

TRIFONE, Pietro, "L'italiano a teatro", in Luca Serianni e Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81–159.

TSU, Jing, *Failure, Nationalism, and Literature: The Making of Modern Chinese Identity, 1895–1937*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

VIGLIANO, Debora; PELLEGRINO, Elisa; PETTORINO, Massimo, "L'apprendimento della prosodia dell'italiano in contesto LS: uno studio su apprendenti giapponesi", in Renata Savy e Iolanda Alfano (a cura di), *La fonetica nell'apprendimento delle lingue*, "Studi AISV", 2, Milano, Officinaventuno, 2016, pp. 101–115.

ZANOTTI, Serenella, "Racial Stereotypes on Screen: Dubbing Strategies from Past to Present", in Silvia Bruti e Elena Di Giovanni (a cura di), *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 153–170.

ZANOTTI, Serenella, "'You Got to Git Realistic': The Dubbing of African American English into Italian", in Gabriella Di Martino, Linda Lombardo e Stefania Nuccorini (a cura di), *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, vol. II, *Language Studies*, Roma, Edizioni Q, 2011, pp. 129–139.

Sitografia

ADCGROUP, "Clicking adv firma la campagna Suzuki 4x4. Solidi. Sicuri. Suzuki.", 5 novembre 2024, <https://www.adcgroup.it/adv-express/creative-portfolio/integrated/clicking-adv-firma-la-campagna-suzuki-4x4-solidi-sicuri-suzuki.html>, consultato il 22 settembre 2026.

ARCHIVIO DEL CINEMA ITALIANO, "Banzai (1997)", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=MN0179>, consultato il 22 settembre 2026.

ARCHIVIO DEL CINEMA ITALIANO, "Delitto al ristorante cinese (1981)", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG4649>, consultato il 22 settembre 2026.

ARCHIVIO DEL CINEMA ITALIANO, "Due samurai per cento geishe (1962)", s.d., <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG+930>, consultato il 22 settembre 2026.

ASCIONE, Arianna, "Gialappa's Band: gli inizi a Radio Popolare, perché si chiamano così, la vita privata riservata, 7 segreti", *Corriere della Sera*, 30 marzo 2026, <https://www.corriere.it/spettacoli/cards/gialappa-s-band-gli-inizi-a-radio-popolare-perche-si-chiamano-cosi-la-vita-privata-riservata-7-segreti/mai-dire-banzai.shtml>, consultato il 22 settembre 2026.

ASSOCIAZIONE CULTURALE SICILIA-GIAPPONE, "Kenta Suzuki", scheda dell'ospite di *La Sicilia Abbraccia il Giappone*, s.d., <https://sicilia-giappone.it/Espositori/kenta-suzuki/>, consultato il 22 settembre 2026.

CASALINI, Simona, "Roma, psicosi coronavirus. Il Conservatorio di Santa Cecilia impone: 'Visita obbligatoria per tutti gli allievi orientali'", *la Repubblica*, 29 gennaio 2020, https://roma.repubblica.it/cronaca/2020/01/29/news/roma_conservatorio_di_santa_cecilia-247107490/, consultato il 22 settembre 2026.

CINEMATOGRAFO, Fondazione Ente dello Spettacolo, "Mondo cane", s.d., <https://www.cinematografo.it/film/mondo-cane-m9lgrv3p>, consultato il 22 settembre 2026.

COLONNESONORE.NET, "In uscita la colonna sonora di 'La città proibita' di Fabio Amurri", 6 marzo 2025, <https://www.colonnesonore.net/news/novita-discografiche/10687-in-uscita-la-colonna-sonora-di-la-citta-proibita-di-fabio-amurri.html>, consultato il 22 settembre 2026.

CUOMO, Antonio, "La città proibita, da ascoltare: la musica del film raccontata da Fabio Amurri", *Movieplayer.it*, 22 marzo 2025, https://movieplayer.it/articoli/la-citta-proibita-colonna-sonora-fabio-amurri_35075/, consultato il 22 settembre 2026.

DENBY, David, "Warriors", *The New Yorker*, 1 dicembre 2003, <https://www.newyorker.com/magazine/2003/12/08/warriors>, consultato il 22 settembre 2026.

DI TOMMASO, Chiara, "Fabio Amurri, compositore della colonna sonora del film 'La città proibita': 'Sentirete mistero, azione e dramma'", *SuperGuidaTV*, 17 marzo 2025, <https://www.superguidatv.it/fabio-amurri-compositore-della-colonna-sonora-del-film-la-citta-proibita-sentirete-mistero-azione-e-dramma/>, consultato il 22 settembre 2026.

EBERT, Roger, "The Last Samurai", *RogerEbert.com*, 5 dicembre 2003, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-last-samurai-2003>, consultato il 22 settembre 2026.

FEDERAZIONE ITALIANA RUGBY, "La Federazione Italiana Rugby guida Suzuki Hybrid!", 3 giugno 2021, <https://www.federugby.it/la-federazione-italiana-rugby-guida-suzuki-hybrid/>, consultato il 22 settembre 2026.

FODERI, Alessio, "Come il coronavirus sta alimentando il razzismo contro i cinesi", *Wired Italia*, 29 gennaio 2020, <https://www.wired.it/attualita/politica/2020/01/29/coronavirus-sinofobia-razzismo-cinesi/>, consultato il 22 settembre 2026.

GRASSO, Aldo, "Lavazza, scrive Grasso: sotto l'albero, Crozza porta risate e macchine per il caffè", *Comunicaffè*, 5 dicembre 2017, <https://www.comunicaffe.it/lavazza-spot-crozza/>, consultato il 22 settembre 2026.

HERNON, Matthew, "Yoko Narahashi: Hollywood's Japanese Connection", *Tokyo Weekender*, aggiornato il 26 luglio 2017, <https://www.tokyoweekender.com/entertainment/movies-tv/yoko-narahashi-is-japans-star-maker/>, consultato il 22 settembre 2026.

IL MITO DI CAROSELLO, "Quartetto Cetra", s.d., <https://carosello.tv/serie/quartetto-cetra/>, consultato il 22 settembre 2026.

IL MONDO DEI DOPPIATORI, "Godzilla (2014)", s.d., <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/film1/godzilla2014.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

IL MONDO DEI DOPPIATORI, "Karate Kid – Per vincere domani", s.d.,
<https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/film/karatekid1.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

IL MONDO DEI DOPPIATORI, "La pagina di Haruhiko Yamanouchi (Hal Yamanouchi)", s.d., <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/voci/vocihy.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

IL MONDO DEI DOPPIATORI, "The Creator", s.d.,
<https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/film1/thecreator.htm>, consultato il 22 settembre 2026.

KAWAGUCHI, Judit, "Ken Watanabe: Actor, movie star", Judit Kawaguchi, s.d.,
<https://judittokyo.com/others/actor-ken-watanabe/>, consultato il 22 settembre 2026.

KLAWANS, Stuart, "Go East, Young Man!", *The Nation*, 11 dicembre 2003,
<https://www.thenation.com/article/archive/go-east-young-man/>, consultato il 22 settembre 2026.

LA REPUBBLICA, "Michelle Hunziker chiede scusa ai cinesi: ‘Non era mia intenzione offendere’", 14 aprile 2021,
https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2021/04/14/news/striscia_la_notizia_nella_bufera_per_1_imitazione_razzista_sui_cinesi-296426294/, consultato il 22 settembre 2026.

L'ECO DI BERGAMO, "Yoon, attore orobico noto a Hollywood. Testimonial del Festival dell'integrazione", 11 marzo 2019, https://www.ecodibergamo.it/stories/cultura-e-spettacoli/yoona-attore-orobico-noto-a-hollywood-testimonial-del-festival-dell'integrazione_1305037_11/, consultato il 22 settembre 2026.

LEE, Ann, "'Each little thing in my life is precious': Ken Watanabe on cancer, childhood and Hollywood clichés", *The Guardian*, 19 maggio 2022,
<https://www.theguardian.com/film/2022/may/19/ken-watanabe-cancer-childhood-hollywood-cliches-last-samurai-tokyo-vice>, consultato il 22 settembre 2026.

LEUNG, Rebecca, "Tom Cruise: 'The Last Samurai'", *CBS News*, 17 febbraio 2004,
<https://www.cbsnews.com/news/tom-cruise-the-last-samurai/>, consultato il 22 settembre 2026.

MAFFIOLETTI, Chiara, "Michelle Hunziker e Gerry Scotti: 'Ci scusiamo per la gag sui cinesi. Ma non ci aspettavamo le minacce di morte'", *Corriere della Sera*, 15 aprile 2021,
https://www.corriere.it/spettacoli/21_aprile_15/michelle-hunziker-gerry-scotti-ci-scusiamo-la-

[gag-cinesi-ma-non-ci-aspettavamo-minacce-morte-6900d34e-9d26-11eb-85f1-679fe940a2d0.shtml](https://www.gag-cinesi-ma-non-ci-aspettavamo-minacce-morte-6900d34e-9d26-11eb-85f1-679fe940a2d0.shtml), consultato il 22 settembre 2026.

MICHELANGELO FILM, "Girotondi", s.d., <https://www.michelangelofilm.it/en/girotondi/>, consultato il 22 settembre 2026.

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI DEL GIAPPONE, "外交史料 Q&A 大正期" (Gaikō shiryō Q&A: Taishōki), sezione sulla Conferenza di pace di Parigi del 1919, s.d., https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/honsho/shiryō/qa/taisho_02.html, consultato il 22 settembre 2026.

MORONI IN SCENA, "Luca Elias", presentazione professionale, s.d., <https://www.giuliomoroni.com/wp-content/uploads/2014/10/Presentazione-di-LUCA-ELIAS.pdf>, consultato il 22 settembre 2026.

MUSEUM-DIGITAL SACHSEN-ANHALT, "Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter! Die Personifikationen der europäischen Völker werden vom Erzengel Michael über die drohende Gefahr belehrt", scheda della litografia di Hermann Knackfuss, 1895, Schloß Wernigerode GmbH, inv. Gr 000416, <https://st.museum-digital.de/object/105484?navlang=de>, consultato il 22 settembre 2026.

PAPALEO, Marco Lucio, "Intervista Wolverine: Hal Yamanouchi", *Everyeye Cinema*, 1 agosto 2013, <https://cinema.everyeye.it/articoli/intervista-wolverine-hal-yamanouchi-20182.html>, consultato il 22 settembre 2026.

SANNA, Alessandra, "Intervista a Erikottero", *Sognando il Giappone*, s.d., <https://www.sognandoilgiappone.com/intervista-a-erikottero/>, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "SOLIDI. SICURI. SUZUKI. Suzuki lancia una nuova campagna ADV per celebrare la sua tecnologia 4x4", 6 novembre 2024, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/309444/solidi-sicuri-suzuki-suzuki-la.html, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Suzuki è l'Auto del Festival di Sanremo 2025", 10 dicembre 2024, https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/312940/suzuki-e-lauto-del-festival-di.html, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Suzuki sceglie il Festival di Sanremo, per il lancio della nuova campagna Suzuki S-Cross Hybrid", 11 febbraio 2025,

https://press.suzuki.it/it_IT/post/show/316985/suzuki-sceglie-il-festival-di-.html, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Suzuki S-CROSS HYBRID. NEXT LEVEL SUV", pagina del modello, s.d., https://auto.suzuki.it/modello/S-CROSS_HYBRID_2022/index.aspx, consultato il 22 settembre 2026.

TGCOM24, "'Striscia la notizia', niente scuse per la gag sui cinesi: 'Facciamo satira'", 15 aprile 2021, https://www.tgcom24.mediaset.it/televisione/striscia-la-notizia-niente-scuse-per-la-gag-sui-cinesi-facciamo-satira_31028002-202102k.shtml, consultato il 22 settembre 2026.

TGCOM24, "Zelig Off: ora va in tour", 7 maggio 2007, <https://www.tgcom24.mediaset.it/televisione/articoli/360775/zelig-off-ora-va-in-tour.shtml>, consultato il 22 settembre 2026.

VALENTI, Matteo, "A scuola di doppiaggio con Hal Yamanouchi, la voce degli spot Suzuki (+ Batman e Ultimo Samurai)", *Automoto.it*, 13 ottobre 2021, <https://www.automoto.it/news/a-scuola-di-doppiaggio-con-hal-yamanouchi-la-voce-degli-spot-suzuki-batman-e-ultimo-samurai.html>, consultato il 22 settembre 2026.

ZECCHINO D'ORO, "Cin-Ciu-È", 1969, <https://zecchinodoro.org/canzone/cinciue>, consultato il 22 settembre 2026.

ZECCHINO D'ORO, "Il mio amico samurai", 48^a edizione, 2005, <https://zecchinodoro.org/canzone/ilmioamicosamurai>, consultato il 22 settembre 2026.

ZECCHINO D'ORO, "La pioggia", 40^a edizione, 1997, <https://zecchinodoro.org/canzone/lapioggia>, consultato il 22 settembre 2026.

ZECCHINO D'ORO, "Yumiko Ashikawa", s.d., <https://zecchinodoro.org/artista/ashikawa-yumiko>, consultato il 22 settembre 2026.

Filmografia

7 chili in 7 giorni, regia di Luca Verdone, Italia, 1986.

Banzai, regia di Carlo Vanzina, Italia, 1997.

Castle in the Desert, regia di Harry Lachman, 1942.

Delitto al ristorante cinese, regia di Bruno Corbucci, Intercapital, 1981.

Due samurai per cento geishe, regia di Giorgio C. Simonelli, Alpi Cinematografica, 1962.

Gli Aristogatti, regia di Wolfgang Reitherman, Walt Disney Productions, 1970, edizione italiana, sequenza "Tutti quanti voglion fare il jazz".

Godzilla, regia di Gareth Edwards, 2014, edizione italiana.

Mondo cane, regia di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi, Cineriz, 1962, voce narrante di Stefano Sibaldi.

Sayonara, regia di Joshua Logan, Warner Bros., 1957.

The Creator, regia di Gareth Edwards, 2023, edizione italiana.

The Karate Kid, regia di John G. Avildsen, Columbia Pictures, 1984, edizione italiana: *Karate Kid – Per vincere domani*.

The Last Samurai, regia di Edward Zwick, Warner Bros. Pictures, 2003, versione originale inglese ed edizione italiana.

The Mask of Fu Manchu, regia di Charles Brabin, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Tutti gli uomini del deficiente, regia di Paolo Costella, 1999.

Un americano a Roma, regia di Steno, Italia, 1954.

Televisione, pubblicità e video online

Avanti un Altro!, "Dal Giappone con furore", Canale 5, 26 febbraio 2023, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/dal-giappone-con-furore_F312418801010C04, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un Altro!, "Fabio sceglie Yasko", Canale 5, 12 gennaio 2019, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/fabio-sceglie-yasko_F309121501006C01, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un Altro!, "Le canzoni di Yasko", Canale 5, 22 aprile 2017, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/le-canzone-di-yasko_F307885201096C01, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un altro! Pure di sera, "Yasko, l'essenza della canzone giapponese", Canale 5, 16 maggio 2021, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltropuredisera/yasko-lessenza-della-canzone-giapponese_F310906101006C15, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un Altro!, "Sebastiano e la sua passione per la lingua giapponese", Canale 5, 1 marzo 2023, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/sebastiano-e-la-sua-passione-per-la-lingua-giapponese_F311233201042C01, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un Altro!, "Un giapponese originale", Canale 5, 21 marzo 2019, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/un-giapponese-originale_F309121501074C02, consultato il 22 settembre 2026.

Avanti un Altro!, "Yasko dal Giappone", Canale 5, 12 febbraio 2024, Mediaset Infinity, https://mediasetinfinity.mediaset.it/video/avantiunaltro/yasko-dal-giappone_F312787301034C01, consultato il 22 settembre 2026.

BABY RECORDS, *Mixage Compilation*, spot pubblicitario, 1985, in Spot 80, "Baby Records Mixage Compilation (1985)", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/baby-records-mixage-compilation>, consultato il 22 settembre 2026.

BABY RECORDS, *Mixage Estate 84 Compilation*, spot pubblicitario, 1984, in Spot 80, "Baby Records Mixage Estate 84 Compilation (1984)", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/baby-records-mixage-estate-84-compilation>, consultato il 22 settembre 2026.

BABY RECORDS, *Mixage*, spot pubblicitario, 1986, in Spot 80, "Compilation Mixage (1986)", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/compilation-mixage>, consultato il 22 settembre 2026.

BERGAMOTV, "EXSILIUM – Cortometraggio di e con Yoon C. Joyce", YouTube, diretta dell'8 gennaio 2025, https://www.youtube.com/live/S-GEmcet_qc, consultato il 22 settembre 2026.

Camera Café, "I replicanti", sesta stagione, 2017, clip del canale Rai, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=iQXvFFwDSwI>, consultato il 22 settembre 2026.

Camera Café, "Il cinese misterioso", sesta stagione, 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Hf3JXCRx2Z4>, consultato il 22 settembre 2026.

Camera Café, "Lezione di cinesi", sesta stagione, 2017, clip "Lezione di cinesi – Camera Café 2017", canale Rai, YouTube, pubblicata il 15 dicembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=w0kaVpbHUAQ>, consultato il 22 settembre 2026.

Carosello, "La giapponese", Quartetto Cetra, campagna Chatillon per i tessuti Hélión, 1962; scheda di riferimento: <https://carosello.tv/serie/quartetto-cetra/>, consultato il 22 settembre 2026.

ELIAS, Luca, "Zun Zun Pai (Luca Elias)", esibizione indicata nella descrizione come appartenente a *Zelig Off* (2007), canale YouTube ziOpOtter, pubblicazione 14 gennaio 2018, https://www.youtube.com/watch?v=_VZ2r9kSesk, consultato il 22 settembre 2026.

ENCICLOPEDIADOPPIAGGIO.IT, "Intervista a GIORGIO LOPEZ (2012) | enciclopediadeldoppiaggio.it", YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Gf8K6NYk5Ds>, consultato il 22 settembre 2026.

Karate Kid (1984) – The Way of the Karate Kid Featurette Pt. 1, intervento di Pat Morita, YouTube, s.d., <https://www.youtube.com/watch?v=Nx3ZudNDZqQ>, consultato il 22 settembre 2026.

KRAFT PHILADELPHIA, spot con Kaori (Kelly Hu), 1991, in Spot 80, "Kraft Philadelphia Con Kelly Hu (1991)", s.d., <https://www.spot80.tv/spot/kraft-philadelphia-con-kelly-hu/>, consultato il 22 settembre 2026.

LAVAZZA, "Maurizio Crozza, l'Avvocato e Tiny", campagna pubblicitaria, 2017, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=LwmRLhzyUfM>, consultato il 22 settembre 2026.

L'impero, regia di Lamberto Bava, miniserie televisiva, 2001, episodi 3–4.

L'Ispettore Coliandro, s. 7, "Yakuza", Rai 2, 2018, RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2018/11/L-ispettore-Coliandro-S7E1-Yakuza-399c8c45-117b-4645-a86f-5a9a0850cf7b.html>, consultato il 22 settembre 2026.

LOL: Chi ride è fuori, sesta stagione, 2026, episodi 1, 2, 4, 5 e 6.

Mai dire Banzai, "Gioco delle paure", Italia 1, 1989, clip disponibile su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=30cKZpMhGDg>, consultato il 22 settembre 2026.

MERLUZZO, Maurizio, "Insegno a @RichardHTT l'Accento Giapponese", YouTube, 20 maggio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=W-Wv9_yuKdc, consultato il 22 settembre 2026.

RAI, "Spaghetti o shirataki? - 26/03/2021", *Unomattina 2020/21*, RaiPlay, 26 marzo 2021, <https://www.raiplay.it/video/2021/03/Spaghetti-o-shirataki---26032021-fef0bf7a-ae3f-4ba0-ab0a-79ef020a31e9.html>, consultato il 22 settembre 2026.

Striscia la notizia, "Il mistero della sede Rai in Cina e il permesso negato", Canale 5, 12 aprile 2021, https://www.striscialanotizia.mediaset.it/video/il-mistero-della-sede-rai-in-cina-e-il-permesso-negato_72217, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Neri Marcorè intervista Hal Yamanouchi", YouTube, 15 febbraio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=YcQm_vh22RY, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Suzuki & Rugby. Voi siete i Samurai dello Sport", campagna pubblicitaria, YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lk342YKp0aU>, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Suzuki S-CROSS Hybrid. Next Level SUV", spot pubblicitario, YouTube, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vZd1Xoz6DJ8>, consultato il 22 settembre 2026.

SUZUKI ITALIA, "Tecnologia Suzuki 4x4. Solidi. Sicuri. Suzuki.", spot pubblicitario, YouTube, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=fe1w5UNk318>, consultato il 22 settembre 2026.

THE MAN UNDER THE HOOD, "MARCO METE: voce di ROBIN WILLIAMS, DODICESIMO DOTTORE e DAFFY DUCK, Live Talks #219", YouTube, 7 aprile 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ASeaMnRJWBM>, consultato il 22 settembre 2026.

This Is Minnesota Orchestra, "Lunar New Year", stagione 4, episodio 1, PBS/Twin Cities
PBS, 26 gennaio 2022, trascrizione disponibile nella pagina del programma,
<https://www.pbs.org/video/lunar-new-year-7jaczf/>, consultato il 22 settembre 2026.

Interviste realizzate per la tesi

YAMADA, Yoko, intervista di Francesca Masu, 1 luglio 2026, messaggi vocali, trascrizione in Appendice B.

YAMANOUCHI, Hal, intervista di Francesca Masu, 29 gennaio 2026, messaggi vocali, trascrizione e traduzione italiana di Francesca Masu in Appendice A.

YAMANOUCHI, Taiyo, intervista di Francesca Masu, 20 luglio 2026, risposte scritte, Appendice C.

Indice delle figure e relative fonti

Figura 1. Hermann Knackfuss, *Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter! Die Personifikationen der europäischen Völker werden vom Erzengel Michael über die drohende Gefahr belehrt*, litografia, 1895, Schloß Wernigerode GmbH, inv. Gr 000416. Fonte: Museum-digital Sachsen-Anhalt, <https://st.museum-digital.de/object/105484?navlang=de>, consultato il 22 settembre 2026. (p. 30)

Figura 2. Fotogramma da *The Mask of Fu Manchu*, regia di Charles Brabin, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932, 00:08:17. (p. 62)

Figura 3. Fotogramma da *Castle in the Desert*, regia di Harry Lachman, 1942, 00:40:56. (p. 63)

Figura 4. Fotogramma da *Sayonara*, regia di Joshua Logan, Warner Bros., 1957, 01:08:11. (p. 66)

Figura 5. Mr. Miyagi (Pat Morita) in *The Karate Kid*, regia di John G. Avildsen, 1984, ca. 01:09:00. (p. 86)

Figura 6. Confronto fra Cin Ciao Lin nello spot *Baby Records Mixage Compilation* (1985), a sinistra, e la figura del terminale informativo in *Banzai*, regia di Carlo Vanzina, 1997, ca. 00:50:07, a destra. Fonte dello spot: Spot 80, <https://www.spot80.tv/spot/baby-records-mixage-compilation>, consultato il 22 settembre 2026. (p. 91)

Figura 7. *Camera Café*, "Lezione di cinesi", sesta stagione, 2017, break commerciale. Fonte dell'episodio: Rai, "Lezione di cinesi – Camera Café 2017", YouTube, 15 dicembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=w0kaVpbHUAQ>, consultato il 22 settembre 2026. (p. 102)

Figura 8. *L'Ispettore Coliandro*, settima stagione, episodio 1, "Yakuza", Rai 2, 2018, 00:34:21. Fonte: RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2018/11/L-ispettore-Coliandro-S7E1-Yakuza-399c8c45-117b-4645-a86f-5a9a0850cf7b.html>, consultato il 22 settembre 2026. (p. 118)

Figura 9. Yoko Yamada presenta il pupazzo Hiroshi in *LOL: Chi ride è fuori*, s. 6, ep. 5, 00:11:57. La specificazione giapponese del personaggio si costruisce attraverso presentazione verbale, gesto e performance vocale. Fonte: <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2026/04/24/lol-6-chi-ride-e-fuori-pagelle-comici-cast-chi-vincera/>. (p. 124)

Indice delle tabelle

Tabella 2.1. Strumenti e indicatori per l'analisi dei casi. Fonte: elaborazione dell'autrice. (p. 68)

Tabella 3.1. Sinossi di alcuni snodi analitici del capitolo. (p. 128)

Tabella C.1 (Conclusioni). Confronto dei casi secondo i livelli analitici. Fonte: elaborazione dell'autrice. (p. 174)

Appendici – Interviste

Le appendici raccolgono integralmente le tre interviste utilizzate nella tesi. Per le Appendici A e B si riporta la trascrizione dei messaggi vocali utilizzata nel lavoro di ricerca; per l'Appendice C si riportano le risposte ricevute in forma scritta. Sono mantenute anche le formulazioni di approfondimento che accompagnavano alcune domande, poiché costituiscono parte del contesto nel quale le risposte sono state prodotte. Le domande rimaste senza risposta sono segnalate esplicitamente.

Appendice A – Intervista a Hal Yamanouchi

Appendice B – Intervista a Yoko Yamada

Appendice C – Intervista a Taiyo Yamanouchi

Appendice A – Intervista a Hal Yamanouchi

Intervistato	Hal Yamanouchi
Intervistatrice	Francesca Masu
Data	29 gennaio 2026
Modalità	Messaggi vocali (audio)
Lingua	Italiano e giapponese

1.

IT: Nel processo di preparazione al doppiaggio in italiano di un personaggio giapponese, fa uso di riferimenti esterni (quali film, anime o parlanti reali) al fine di adattare e ricostruire la voce del personaggio?

JP: イタリア語で日本人キャラクターを吹き替える準備の過程において、声の構築や調整のために、映画・アニメ・実際の日本語話者などの外部資料を参照されることはありますか。

RISPOSTA

Finora non mi è mai capitato di dovermi preparare.

2.

IT: Quali strategie adotta nella preparazione al doppiaggio di un personaggio appartenente a un film non italiano? In particolare, tende a riprodurre la versione originale (giapponese o inglese) oppure privilegia un'interpretazione autonoma?

JP: イタリア以外の外国映画のキャラクターを吹き替える際、どのような準備・方針を取られていますか。とりわけ、日本語版や英語によるオリジナル音声の再現を重視されますか、それともご自身の解釈を優先されますか。

RISPOSTA

Cerco sempre di capire il personaggio e la situazione. Nel doppiaggio, cerco sempre di avvicinarmi il più possibile alla voce e espressività dell'attore.

3.

IT: Le viene richiesto con frequenza di doppiare personaggi non giapponesi? In caso affermativo, quali tipologie di ruoli le vengono proposte più spesso?

JP: 日本人以外のキャラクターを吹き替える仕事の依頼を受けることは多いですか。あるとすれば、どのような役柄が中心となっていますか。

RISPOSTA

Oltre ai giapponesi, mi chiedono spesso di fare ruoli di personaggi cinesi. Quando ero giovane, personaggi cinesi più giovani come camerieri, mentre in questi anni, personaggi più anziani, come padroni di ristoranti, maestri e così via.

4.

IT: Esiste secondo lei un'idea nell'immaginario italiano di "come dovrebbe suonare un giapponese"? In caso affermativo, quali sono gli elementi distintivi?

JP: イタリア人の想像の中に、いわゆる声の領域での「日本人像」というイメージは存在するとお考えですか。もしあるとすれば、その特徴的な要素は何でしょうか。

RISPOSTA

Domanda interessante, ma penso che per rispondere a questa domanda in modo soddisfacente bisognerebbe aver scritto almeno un libro sull'argomento. Per quello che vedo io, gli italiani sembra che abbiano un'idea relativamente uniforme (lett. "consensuale") sui giapponesi, evidenziandone spesso la loro educazione e gentilezza. Mentre i giapponesi hanno degli italiani un'idea molto generica, umoristica e giocosa, e che porta il buon umore.

5.

IT: A suo avviso, quale ruolo svolge la voce nella costruzione e nella trasmissione dell'etnicità o del background culturale di un personaggio al pubblico?

JP: キャラクターの民族性や文化的背景を観客に伝えるうえで、「声」はどのような役割を果たしているとお考えですか。

RISPOSTA

Domanda interessante. Non entrerei nei dettagli perché immagino richieda almeno 4 anni di specializzazione sul retroscena culturale dei giapponesi e cinesi. Quello che posso dire io, ed è qualcosa in cui credo fortemente e che ho maturato tramite il confronto con i miei maestri, è

che la voce riflette molto le qualità e il temperamento dell'anima di una persona, più di quanto possano trasmettere le espressioni del viso e le movenze del corpo.

6.

IT: Nel contesto professionale italiano, si è mai sentito utilizzato come una sorta di "modello" o "simbolo sonoro" del Giappone?

JP: イタリアの声優業界において、日本を象徴する「声」あるいは「音のモデル」として扱われていると感じたことはありますか。

RISPOSTA

Domanda molto interessante. Io penso che attori come Ken Watanabe (protagonista dell'Ultimo Samurai) o Hiroyuki Sanada (protagonista della serie Shogun) siano visti come un modello giapponese, nella funzione in cui loro presentano al mondo la parte bella del Giappone. E se io faccio la voce per loro, si può dire che la mia voce venga presa come modello di voce giapponese.

Anche quando ho fatto la voce per le pubblicità della casa automobilistica giapponese Suzuki, ho sentito come il pubblico percepisse la mia voce come modello di "giapponesità". Quando sono stato invitato alla riunione delle concessionarie Suzuki, hanno proiettato uno spot che parlava del fondatore Suzuki, un filmato di grande qualità etica in cui ho avuto l'onore di lavorare. Quando mi hanno presentato davanti a tutti coloro che lavoravano in Italia per la Suzuki, mi hanno presentato come "la nostra voce": lì mi sono sentito davvero di rappresentare una realtà giapponese in Italia: forse una delle cose più belle che sono riuscito a fare nella mia vita.

7.

IT: Ritiene che la sua voce venga percepita come portatrice di un immaginario che trascende la sua identità individuale?

JP: ご自身の声が、個人としてのアイデンティティを超えたイメージや想像を伴って受け取られていると感じることはありますか。

RISPOSTA

nessuna risposta pervenuta.

8.

IT: Nel corso della sua esperienza professionale, ha mai ricevuto indicazioni o aspettative nel rendere un personaggio vocalmente più calmo, spirituale o saggio?

JP: これまでのご経験の中で、「より落ち着いた」「精神性が高い」「賢者のように聞こえる」声で演じるよう求められたことはありますか。

RISPOSTA

nessuna risposta pervenuta.

9.

IT: Le è mai stato richiesto di accentuare volontariamente la sua pronuncia giapponese?

JP: 本来の日本語訛りを意図的に強調して演じるよう求められた経験はありますか

RISPOSTA

Quando il personaggio originale presenta un accento giapponese, cerco di esprimerlo. Se devo parlare in Italiano con "accento giapponese", metto sicuramente qualche zoppicamento.

10.

IT: Ha mai percepito una tensione o un conflitto tra il rispetto della cultura di riferimento e le esigenze espressive o commerciali del doppiaggio?

JP: 文化的背景への配慮と、吹き替えにおける表現上または商業的な要請との間で、葛藤を感じたことはありますか。

RISPOSTA (JP)

吹替において、非常に非道德的な役柄や、非道德的な発言をしている人物を演出しなければならない場合があります。しかし、それを私自身の道德的な問題として背負う必要はないと考えています。映画全体の道德的責任を、たった一言二言声を当てた声優が負うことはできません。

ただし、たとえば中国系の映画でナポリの中国人社会を扱い、そこに日本人系のマフィア、いわゆるヤクザが登場する作品があり、その日本人ヤクザの役を俳優として演じてほしいと提案されたことがありました。しかし、その仕事はお断りしまし

た。商業的にも、倫理的にも、そして政治的にも、かなり問題があると感じたからです。私はそのような問題に関わりたくありません。

私は、政治的に何らかの影響を及ぼす可能性のある映画には、できるだけ関わらないようにしています。

RISPOSTA (IT)

Nel doppiaggio può capitare di dover dirigere personaggi estremamente immorali o che pronunciano battute moralmente discutibili. Tuttavia, non ritengo che questo debba gravare su di me come un problema morale personale. La responsabilità morale complessiva di un film non può essere attribuita a un doppiatore che presta la voce solo per una o due battute.

Detto questo, ad esempio, mi è stato proposto di interpretare come attore il ruolo di un mafioso giapponese (uno yakuza) in un film di produzione cinese che trattava della comunità cinese di Napoli e includeva la presenza di una mafia giapponese. Ho però rifiutato l'offerta. Dal punto di vista commerciale, etico e politico, ritenevo che ci fossero problemi significativi e non volevo essere coinvolto in una situazione del genere.

Cerco di evitare, per quanto possibile, film che possano avere un impatto politico.

11.

IT: Quali suggerimenti o raccomandazioni fornirebbe a un giovane attore giapponese che oggi aspira a intraprendere una carriera nel mondo dello spettacolo in Italia?

JP: 現在イタリアでエンターテインメント業界においてのキャリアを目指す若い日本人俳優に、どのような助言や提言をされますか。

RISPOSTA (JP) このような助言や提言を求められることがあります。それは各自の人生における修行であり、また人生経験の問題でもあります。だからこそ、それぞれが自分なりに向き合い、全力を尽くし、一つ一つの経験から学んでいけることを願っています。

RIPOSTA (IT)

A volte mi vengono chiesti consigli o suggerimenti di questo tipo, ma si tratta del percorso di crescita personale di ciascuno e delle esperienze di vita individuali. Per questo motivo, auguro che ognuno sappia affrontare queste situazioni a modo proprio, impegnandosi al massimo e imparando da ogni singola esperienza.

12.

IT: A suo giudizio, per quali ragioni la cultura e l'arte giapponese esercitano una risonanza particolarmente elevata nel contesto italiano?

JP: 日本の文化や芸術が、イタリア社会において特に強い共鳴や関心を集めているのは、どのような理由によるものだとお考えですか。

RISPOSTA

Domanda molto interessante. È vero che sento molti italiani, soprattutto giovani, esprimere interesse e rispetto per la cultura giapponese, per il suo livello etico e per l'alto senso dell'educazione. C'è sicuramente una ragione per cui il Giappone oggi si presenta al mondo come una nazione profondamente onorevole. Cerco, nel mio piccolo, di non sporcare né tradire questa immagine e questo rispetto che molti giovani occidentali nutrono verso il Giappone. Ascolto spesso discorsi su YouTube che suggeriscono come il Giappone stia assumendo un ruolo importante nel mondo contemporaneo.

C'è anche un'idea più simbolica e forse fantasiosa: quella dell'Apocalisse di San Giovanni, quando si parla di Armageddon. L'umanità arriverebbe al punto dello scontro finale, in cui l'esercito di Dio sconfigge le forze del male. Alcune persone collegano questa idea all'epoca attuale e persino al Giappone di oggi, in particolare a questo periodo degli ultimi vent'anni. Secondo questa visione, l'"esercito di Dio" non sarebbe composto da singoli individui mossi da interessi personali, ma da tante persone educate e consapevoli, sinceramente interessate al destino dell'umanità, che contribuiscono ogni giorno, con la loro battaglia quotidiana, a far prevalere le forze del bene. In questo modo, il destino del pianeta Terra potrebbe orientarsi verso il Regno di Dio, un regno di luce, capace di guidare, rafforzare e incoraggiare anche gli altri popoli.

È un'idea alla quale non posso fare a meno di credere: sento che qualcosa sta davvero accadendo e che, per i giapponesi, questo comporta una grande responsabilità. Mi inchino a ogni giapponese e mi inchino a ogni italiano che combatte affinché prevalga la forza del bene e affinché possa nascere una nuova era per l'umanità sul pianeta Terra.

Appendice B – Intervista a Yoko Yamada

Intervistato	Yoko Yamada
Intervistatrice	Francesca Masu
Data	1 luglio 2026
Modalità	Messaggi vocali (audio)
Lingua	Italiano

1. Nei Suoi spettacoli gioca spesso sullo scarto tra il Suo nome, i Suoi tratti fisici e il fatto di essere nata e cresciuta in Italia. Quanto è importante, nella Sua comicità, partire dalla differenza tra come gli altri La percepiscono e come Lei si definisce?

Con questa domanda non intendo dare per scontato che Lei si senta "divisa" tra due identità. Mi interessa capire se la comicità nasce anche dal modo in cui gli altri leggono il Suo nome, il Suo volto o la Sua origine familiare come segni immediati di "giapponesità", anche prima di conoscere la Sua storia personale.

RISPOSTA

Per me non direi che sia "importante" giocare sullo scarto tra il mio nome, i miei tratti fisici e il fatto di essere, in realtà, praticamente italianissima. Non so il giapponese e in Giappone ci sono stata solo per viaggi brevi. Direi piuttosto che, all'inizio, ho reputato indispensabile partire da questo, perché era ciò che mi caratterizzava di più, anche se in modo superficiale.

Quando fai il tuo primo pezzo di stand-up comedy ti presenti: nei primi cinque o dieci minuti sul palco parli di chi sei. Se la tua particolarità è avere nove fratelli, parti da quello; se la tua particolarità è avere un nome e dei tratti asiatici, ma essere di Brescia, parti da quello. Anche perché, come suggerisci tu, fa ridere.

Quindi non è che per me fosse "importante" in senso profondo, però la prima volta mi sono chiesta: da cosa parto? Mi devo presentare, quindi iniziamo da questa cosa: sono metà giapponese.

2. Le è mai capitato che il pubblico, gli addetti ai lavori o le persone in generale si aspettassero da Lei una "giapponesità" più marcata di quella che Lei voleva rappresentare?

Con "giapponesità più marcata" intendo aspettative legate a comportamento, modo di parlare, gestualità, conoscenza della lingua giapponese, riservatezza, disciplina o altri elementi comunemente associati al Giappone. La domanda serve a capire se l'origine familiare giapponese venga a volte semplificata o trasformata in un ruolo.

RISPOSTA

In generale sì, le persone si aspettano da me una giapponesità più marcata. Questo succede soprattutto rispetto alla lingua. Mi rendo conto che è una cosa strana già in partenza: se una persona ti dice, con un italiano perfetto, "sono libanese, ho studiato italiano all'università, ma adesso l'ho rimosso quasi tutto", tu fai fatica a crederle. Pensi: "Ma no, dai, lo sai".

A me succede spesso e costantemente, soprattutto se vado in Giappone. Magari dico, con una cadenza pressoché impeccabile: "No, in realtà non so il giapponese". Però, proprio perché quelle poche frasi le pronuncio bene, dall'altra parte sembra che io sia solo modesta, come se stessi facendo la persona che dice di non sapere una lingua ma in realtà la sa.

Per me questa cosa è stranissima, ma la capisco. Se una persona sente poche frasi dette con una buona pronuncia, è facile pensare che dietro ci sia una competenza più grande. Poi però, se ci passi insieme una giornata, ti accorgi che non è così. Quando sono tornata in Giappone dopo dieci anni, mia zia mi ha detto una cosa tipo: "Come assomigli a tua mamma", e io non l'ho capito. Per fortuna c'era mio fratello, che il giapponese lo sa un po' più di me.

Quindi, sulla lingua, capisco che dall'esterno ci si aspetti di più. A me piacciono molto le lingue e, quando ho studiato giapponese o altre lingue, cerco davvero di parlarle anche con la sonorità e la cadenza giusta, di farlo il meglio possibile. Però questo può creare un equivoco: sembra che io sappia molto più di quello che so davvero.

Rispetto ai modi di parlare, alla gestualità e al modo di stare in scena, anche lì ho avuto esperienze strane. Ho fatto una masterclass con John Strasberg, al Centro Teatro Attivo di Milano, con il figlio di Lee Strasberg. Durante il lavoro in scena, un'insegnante italiana che lo affiancava mi disse che avevo un modo molto particolare di pormi, di stare sul palco, perfino di tenere le dita o di guardare con gli occhi. Mi disse che, secondo lei, lì si vedeva anche la mia "mezza origine giapponese".

Io ero abbastanza sconcertata, perché sono cresciuta e ho vissuto qui tutta la vita. Mi chiedevo: in che senso? Eppure anche altri compagni attori dicevano: "Sì, tu ti muovi in un modo diverso dal nostro". Questa cosa me la sono sempre domandata: com'è possibile, se io sono sempre stata qui?

Poi mi rendo conto che ci sono cose che faccio in modo diverso. Per esempio, se devo sgusciare via in mezzo alla folla, mi abbasso un po', metto una mano davanti e mi faccio più piccola. Nel mio ultimo viaggio in Giappone, una collega italiana mi ha detto: "Mi spieghi perché fate così? Non è che vai più veloce". Io le ho risposto: "No, no, accovacciandoti riduci lo spazio e sgusci via meglio, fidati, devi provarci". Un po' scherzavo e un po' ero seria.

Quindi sì, mi rendo conto di avere dei modi particolari, ma non so dire se li abbia acquisiti guardando come si muovevano le persone in Giappone durante i miei viaggi, oppure se li abbia assorbiti da mio padre. Di certo non penso che sia una questione di DNA. Però è una cosa che mi interroga.

3. Nei Suoi pezzi hanno un ruolo importante italiano, bresciano e giapponese. Quanto conta, nella costruzione comica, il modo in cui queste lingue o dialetti "suonano" al pubblico? Le è mai capitato che il pubblico desse per scontato un Suo rapporto "naturale" con la lingua giapponese solo per via del Suo nome, del Suo aspetto o della Sua origine familiare?

Con questa domanda non mi riferisco solo alla conoscenza grammaticale delle lingue, ma anche ai suoni, ai ritmi, agli accenti e alle associazioni culturali che una lingua o un dialetto possono attivare nel pubblico. Mi interessa capire se la comicità nasce anche dal contrasto tra il suono atteso e il suono reale: per esempio tra un nome giapponese, una parlata italiana, il bresciano o alcune parole giapponesi. La domanda parte anche dal tema della Sua battuta sull'essere "mezzosangue, non bilingue" e serve a capire se in Italia si tende a confondere l'origine familiare con la competenza linguistica o culturale, come se una persona con nome o tratti giapponesi dovesse automaticamente conoscere la lingua, i codici e le abitudini del Giappone.

RISPOSTA

La terza domanda si collega molto alla seconda. Devo però fare una premessa: io ho iniziato con pezzi su di me, sulle mie origini e sul contrasto tra quello che sembro e quello che sono davvero. Però parliamo di otto anni fa. Adesso mi sono molto staccata da quel materiale, tanto che qualcuno, quando viene a vedere il mio ultimo spettacolo, forse rimane anche un po' deluso, perché di mio padre praticamente non parlo più. Parlo di politicamente corretto, di nipoti, di un programma televisivo che ho fatto.

Mi sono staccata da quella parte anche per paura di ingabbiarmi in una macchietta che non mi apparteneva. Avevo paura di restare "quella roba lì": la nippo-bresciana. Infatti, quando vedo

bambini in prima fila, penso: "Non ci siamo, voi avete visto Italia's Got Talent, dove per cinque minuti parlavo di quella cosa lì, o magari del coming out, del fatto di essere lesbica, e vi aspettate quello". Però io mi sono evoluta, mi sono staccata. Non posso, dopo otto anni, parlare ancora dei giapponesi che non sanno dire di no.

Non rinnego nulla, perché quel materiale è stato fondamentale. Anche a livello di social e di numeri, che poi si sono trasformati in persone che comprano il biglietto e vengono a vedermi dal vivo, è stato importantissimo. E per me questa è la cosa che conta più dei social. Però, appunto, mi sono staccata.

All'inizio, certo, il pubblico poteva dare per scontato che io sapessi il giapponese. Mi è capitato anche in un'intervista che una persona mi dicesse: "Comunque posso dirti che adoro i tuoi paesi". I miei paesi: quindi non la Pianura Padana, ma il Sol Levante.

Mi capita anche nella vita quotidiana: per esempio, a volte pensano che io sia un uomo perché non riconoscono il nome Yoko e pensano che, finendo in "-o", sia maschile; oppure al check-in in hotel mi parlano in inglese. Però queste cose, in un certo senso, ci stanno.

Poi c'è anche il gioco sui suoni. Per esempio, mi ha sempre colpito la somiglianza tra il "ne" giapponese e il nostro "né" bresciano, tipo "buono, né?", "fa freddo, né?". In giapponese c'è una particella simile: oishii ne, samui ne. Questa cosa mi faceva impazzire, la trovavo stupenda. Però non è che poi io abbia esplorato davvero il rapporto tra bresciano e giapponese in modo approfondito.

Riconoscevo che era una battuta simpatica, sempre per giocare sul fatto che, in realtà, non sono giapponese: sono di Brescia. Questa cosa fa ridere. Giocavo anche sui suoni, dicendo che ero cresciuta tra due lingue: una con suoni armoniosi, l'altra più gutturale. Però il bresciano non l'ho mai esplorato davvero oltre qualche esempio. Rientrava tutto in una cosa, tra virgolette, superficiale. Non in senso negativo: intendo che ci sono tanti strati, e io su quello sono rimasta in superficie.

4. Nei Suoi monologhi compare spesso la figura di Suo padre. Quando lo porta in scena, quanto c'è della persona reale e quanto invece dell'immagine del "padre giapponese" che il pubblico italiano può riconoscere immediatamente?

Con questa domanda non intendo contrapporre realtà e finzione in modo rigido. Mi interessa capire come una persona reale venga trasformata in personaggio scenico e quanto, in questa trasformazione, possano entrare anche immagini già diffuse del Giappone: il padre severo, saggio, riservato, disciplinato, tradizionale o legato a un certo autocontrollo.

RISPOSTA

Quanto c'è di vero nella figura di mio padre? Poco. È una domanda alla quale, magari in un'intervista, risponderei dicendo: "Lo vuoi sapere davvero? Perché poi perde un po' la magia".

Secondo me, nella stand-up comedy c'è sempre la curiosità di sapere se quello che racconti sia vero. Però per me è più importante che ti abbia fatto ridere. Se ti ha fatto ridere, forse non devi indagare troppo oltre, perché potresti restarci male.

Penso, per esempio, a Louis C.K., che è un famosissimo stand-up comedian americano. Fa delle battute straordinarie sulle sue figlie e, quando gli hanno chiesto a quale delle due si riferisse in una certa battuta sul Monopoli, lui ha risposto di aver inventato tutto. La gente ci è rimasta male, ma secondo me nella stand-up comedy funziona così: c'è sempre un rapporto ambiguo tra realtà e invenzione. Non è importante soltanto se una cosa sia vera, ma se funzioni comicamente.

Per la tesi, però, te lo dico: mio padre non l'ho mai visto in kimono. O forse una volta in yukata, ma perché glielo avevo chiesto io per fare delle foto. Certo, lui è una persona che parla poco, severa, disciplinata. Quindi alcuni tratti ci sono. Però mi rendo conto che, nei primi cinque minuti che portavo sul palco, ho voluto dipingerlo proprio in modo stereotipico, anche attraverso la voce. Usavo un parlato con una cadenza giapponese perché sapevo che mi riusciva bene e perché funzionava.

Mi piaceva anche l'idea che tutti potessero crederci. Lui, in realtà, non parla così: in certi casi ha una cadenza più bresciana che giapponese. Però a me faceva più ridere la parlata con la cadenza giapponese marcata.

A un certo punto, però, ho sentito il rischio di finire sempre a fare solo quella macchietta: sia di me, divisa tra due culture, sia di lui, sempre rappresentato come quello saggio, severo, giapponese. Questa cosa non mi andava più, e infatti poi mi sono staccata da quel materiale.

5. Quando nei Suoi spettacoli imita o mette in scena un accento giapponese, pensa soprattutto alla voce reale di Suo padre, oppure anche a un modello più generale di "voce giapponese" che il pubblico italiano può riconoscere subito?

Con questa domanda non intendo dare per scontato che esista un unico modo autentico di "suonare giapponese". Mi interessa capire se, nella costruzione comica dell'accento, Lei parte da un riferimento personale e familiare, come la voce di Suo padre, oppure se utilizza anche tratti vocali più condivisi e riconoscibili per il pubblico italiano.

RISPOSTA

No, mio padre non parla così. Quella voce l'ho creata a partire dalle tantissime voci di giapponesi che hanno studiato in Italia: le mie insegnanti, le mie professoresse di giapponese all'università, o in generale giapponesi che provano a parlare una lingua che non è il giapponese, anche quando parlano inglese.

Mi piacciono le lingue, mi piace capire i suoni, e quindi mi risulta anche abbastanza facile riconoscere alcuni meccanismi. Per esempio, so che spesso devono inserire una micro-lettera, perché il giapponese funziona in modo molto sillabico. Mi piaceva giocare, ma sono anche consapevole che sia un terreno scivoloso.

Nel mio ultimo spettacolo, *Stellina scintillina*, a un certo punto parlo di fuochi d'artificio. Racconto che, a Capodanno, ho girato tre negozi e finalmente, nell'ultimo, entro e chiedo alla cassiera: "Scusate, avete i fuochi d'artificio?". Lei mi risponde: "Sì, piccolini qui, altimenti glandi in fondo corsia" [Yamada riproduce comicamente un forte accento cinese, in particolare attraverso la sostituzione di /r/ con /l/]. Io allora le dico: "Guardi, la fermo subito: io non faccio questo genere di comicità". Lei mi guarda e risponde: "D'accordo, mi scusi. Allora, quelli piccoli sono qua; se ne vuole di più grandi, li trova in fondo a questa corsia".

Per me è significativo che lo spettacolo si chiami *Stellina scintillina*, cioè come quella battuta che inserisco dentro quasi un'ora e mezza di spettacolo, in cui dico: "Io non faccio questo genere di comicità". Perché io non prendo in giro a caso il modo in cui una persona cinese può parlare italiano. Se è fine a se stesso, lo trovo solo una presa in giro, quasi una forma di bullismo.

Tu potresti dirmi: ma non è quello che fai con tuo padre? Per me, con mio padre è una cosa un po' diversa. È un discorso scivoloso, perché non voglio finire per dire semplicemente che solo gli ebrei possono fare battute sugli ebrei, o solo le persone gay possono fare battute sui gay. Non è esattamente questo. Però penso che una persona appartenente a una categoria marginalizzata conosca in prima persona i disagi e i dolori di quella categoria.

Non dico che una persona esterna non possa fare una battuta. Però dipende da come la fa, da quale posizione parla e da come io la percepisco sul palco. Se percepisco una persona come poco empatica o un po' "bulla", può anche fare una battuta scritta benissimo, ma per me ha già perso dei punti. Il punto non è solo la battuta in sé, ma anche chi la pronuncia, da dove la pronuncia e con quale consapevolezza.

6. Secondo Lei, in Italia quali elementi rendono una persona o un personaggio immediatamente riconoscibile come "giapponese"?

Con questa domanda intendo riferirmi sia agli elementi visivi sia a quelli vocali e narrativi. Per esempio volto, nome, abiti, gesti, postura, oggetti, arti marziali, tecnologia, disciplina, gentilezza, riservatezza, saggezza, tono della voce, accento, ritmo del parlato o parole giapponesi. Mi interessa capire quali tratti, secondo Lei, vengono riconosciuti più rapidamente dal pubblico italiano.

RISPOSTA

Secondo me, in Italia un italiano riconosce immediatamente un giapponese dal tono di voce basso. Per esempio, in treno non esiste che si parli ad alta voce, non esistono schiamazzi a caso. Poi, in realtà, è interessante perché se prendi Tokyo è un casino: c'è un inquinamento acustico che in Italia non ci sogniamo. Se devono sponsorizzare qualcosa per strada urlano anche loro per farsi sentire. Però, in generale, io associo molto i giapponesi a un tono di voce basso.

C'è anche da dire che, qui in Italia, noto moltissimo che molte persone non sanno distinguere un cinese da un giapponese. Per me è una cosa stranissima. Mi ricordo che un ragazzo mi aveva detto: "Ma non hai modo di parlare il giapponese? Non frequenti altri giapponesi?". Io gli spiegavo che vivo a Padova, che sono stata a Brescia, che ora sto in Veneto, e che in realtà io e mio padre parliamo italiano. Anche quando studiavo giapponese all'università, tornare a casa e parlare in giapponese con lui mi faceva stranissimo, come se due italiani iniziassero improvvisamente a parlarsi in inglese.

Questo ragazzo mi diceva: "Secondo me dovresti stare con altri giapponesi, magari trovare una tua comunità". Eravamo a Roma e io gli ho detto: "Ma tu pensi che tutti gli asiatici che vedi in giro siano un po' cinesi e un po' giapponesi?". E lui mi ha risposto di sì, che non sapeva distinguerli. Gli ho detto: "Guarda che molti sono cinesi; se trovi dei giapponesi, spesso sono qui in vacanza". Ovviamente sto semplificando, però intendo dire che in Italia la presenza cinese è significativamente più numerosa e visibile rispetto a quella giapponese.

Anche nei ristoranti succede spesso. Qualcuno scopre un ristorante giapponese e dice: "Non so poi se il cuoco fosse giapponese o cinese". Ecco, magari in un ristorante stellato o di alta qualità puoi trovare uno chef giapponese rinomato, ma nella ristorazione più comune spesso la situazione è più mista. Non lo dico per contrapporre giapponesi e cinesi, ma per dire che la presenza delle comunità è diversa. La comunità cinese in Italia è molto più presente e ha una

storia migratoria specifica, mentre non conosco giapponesi venuti in Italia per migliorare la propria situazione economica o per mandare soldi in Giappone alla famiglia. Mio padre, per esempio, è venuto perché voleva scappare da un sistema troppo rigido e sognava l'America. Forse, quindi, devo parlare in modo più personale. Io i giapponesi li identifico subito con il tono di voce basso. Poi associo anche la riservatezza e la gentilezza. Per quanto riguarda l'abbigliamento, direi di sì: quando vado in Giappone noto sempre che hanno un modo di vestirsi tutto loro. C'è un certo pudore nel vestirsi, anche se poi a Tokyo puoi vedere cose completamente pazzesche, assurde, e la cosa bella è che nessuno si gira a guardarti. In Italia, con certi abiti o certi look, faresti molto più scalpore.

Sul volto, invece, mi è più difficile rispondere. Quando sono in Italia, a volte mi sembra di poter dire con una certa sicurezza: "Quella è una coppia di giapponesi", "quelli non mi sembrano giapponesi", "quelli forse sono coreani". Però poi, se sono in Giappone e mi siedo in metropolitana, vedo una fila di persone e mi accorgo di quanto siano diverse tra loro. Più diversità vedi, più impari a riconoscerla; meno ne vedi, meno la riconosci. Per questo loro dicono che noi occidentali sembriamo tutti uguali e noi diciamo che gli orientali sembrano tutti uguali. In realtà c'è una diversità incredibile.

7. Secondo Lei, nei media italiani viene fatta abbastanza distinzione tra giapponesi, cinesi, coreani o persone est-asiatiche in generale, oppure tende a esserci ancora un'idea generica di "Asia" o di "Oriente"?

Questa domanda serve a capire se la giapponesità viene percepita come identità specifica o se viene spesso confusa con una più generica asiaticità. Non riguarda solo gli errori espliciti, ma anche immagini, battute, accenti, musiche, costumi o ruoli che possono mescolare culture diverse in un unico immaginario "orientale".

RISPOSTA

Questa domanda è molto collegata a quello che dicevo prima. Secondo me sì: nei media italiani immagini, musiche, costumi e ruoli finiscono spesso per mescolare culture diverse dentro un unico immaginario orientale.

Ti faccio l'esempio dell'ultimo film che ho fatto, il primo e unico film che ho fatto finora, quello per cui ero a Tokyo. Io interpretavo una yakuza, quindi una figura legata alla mafia giapponese. Ero con due colleghi: uno è metà giapponese, mentre l'altro è romano, cresciuto proprio a Roma, e quando lo senti parlare è romano al cento per cento, però è stato adottato dalla Corea. Quindi, se ci guardi da fuori, puoi dire: "Quanta asianicità, quanta giapponesità".

Però in realtà c'erano una mezza bresciana, un romano di origine coreana che non parla né coreano né giapponese né cinese, e un altro attore metà giapponese.

Anche tra le comparse c'erano persone cinesi e persone giapponesi. C'è stato un po' un mescolamento. Non so neanche se biasimare chi si è occupato del casting, perché capisco che sia più difficile trovare persone giapponesi in Italia. Non è impossibile, però è più facile trovare persone cinesi, anche perché magari nei registri delle comparse ci sono già molte persone cinesi che hanno partecipato ad altri film. Dipende da quanto sforzo vuoi fare e da quanto quello sforzo conta per la veridicità del film. Se nel film è più importante altro, magari concentri le risorse su quell'altro.

Però sì, secondo me c'è ancora una lettura molto superficiale. Le musicchette sono sempre quelle, l'immaginario dei fiori di ciliegio è sempre quello. È una rappresentazione simile a quella che puoi avere quando fai un viaggio di una settimana: torni con idee, stereotipi e immagini di cui ti sei nutrito in poco tempo. Se in un posto ci stai sei mesi, un anno, dieci anni, vai più a fondo. Ma quando ci stai poco, una certa superficialità è quasi inevitabile.

8. Secondo Lei, quando una persona italo-giapponese usa l'autoironia su stereotipi legati al Giappone, il significato cambia rispetto a quando gli stessi stereotipi vengono usati da un comico italiano non asiatico?

Con questa domanda mi interessa capire il rapporto tra posizione di chi parla e significato della battuta. Non intendo dire che una persona italo-giapponese possa dire qualsiasi cosa senza conseguenze, ma capire se l'autoironia può funzionare come critica dello stereotipo, mentre la stessa battuta pronunciata da una persona esterna può risultare più facilmente caricaturale o offensiva.

RISPOSTA

Credo di aver già risposto in parte parlando della battuta di *Stellina scintillina*. Non è facilissimo: è un terreno scivoloso. È molto facile far ridere prendendo in giro una parlata o un accento, però per me quel tipo di comicità appartiene al passato: quando era considerato normale tirarsi gli occhi e parlare in modo offensivo, così come un tempo era considerato normale fare battute sulle persone grasse, sulle persone trans o su altre categorie marginalizzate.

Adesso abbiamo aperto un po' gli occhi e ci siamo resi conto che vivevamo dentro una barzelletta sessista, razzista, omofoba. Sono discorsi su cui ho riflettuto molto, soprattutto negli ultimi due anni.

Se sei un comico, puoi anche far ridere con una battuta problematica. Penso, per esempio, ad Andrew Dice Clay, un comico americano degli anni Ottanta che riempiva gli stadi e faceva battute sui gay e sulle donne che oggi sarebbero estremamente discutibili. All'epoca faceva ridere migliaia di persone. Certo, era un comico e faceva ridere. Però nel mio spettacolo attuale faccio proprio questa riflessione: puoi dire quello che vuoi, ma devi anche accettarne le conseguenze.

A volte sembra che questo discorso sia una moda di adesso, legata all'essere "woke" o al politicamente corretto, ma in realtà c'è sempre stato. Eddie Murphy, per esempio, in un'intervista del 1996 diceva che, riguardando il suo spettacolo del 1987, provava imbarazzo per alcune battute sull'AIDS e diceva di rammaricarsi per il dolore che aveva causato. Affermava di essere più istruito su quel tema rispetto a quegli anni. Quindi il problema non è nato oggi.

Quello che io sostengo nel mio ultimo spettacolo è che non è vero che "non si può dire più niente". Si può dire quello che si vuole. La domanda che mi faccio è: che tipo di comica voglio essere? Perché se fai una battuta omofoba, rideranno sempre gli omofobi; se fai una battuta sessista, rideranno sempre i sessisti. Quindi la domanda diventa: chi vuoi far ridere?

Non dico che sia semplice. Può capitare anche a me, e probabilmente mi capiterà ancora, di fare battute facili, battute che potrebbero danneggiare una comunità marginalizzata. Se qualcuno te lo fa notare, secondo me devi rifletterci. Poi puoi scusarti oppure no, se davvero non vedi il problema. Però devi assumerti la responsabilità di quello che dici.

Per me conta molto anche come percepisco una persona sul palco. È diverso vedere una persona che parla da una posizione marginalizzata e vedere, per esempio, un maschio bianco, eterosessuale, borghese, cisgender, senza disabilità: una persona che parte dal massimo dei privilegi possibili. Questo non vuol dire che non abbia sofferto nella vita, che non abbia dolori personali o traumi; quelli possiamo averli tutti. Però non puoi non tenere conto del punto da cui parti e dei privilegi che hai.

Quindi sì, secondo me il significato cambia a seconda di chi pronuncia la battuta, da dove la pronuncia e con quale consapevolezza. Non basta chiedersi se una battuta faccia ridere: bisogna anche chiedersi chi fa ridere, a spese di chi e con quali conseguenze.

9. Nei media italiani ci sono state alcune figure giapponesi o italo-giapponesi ricorrenti nel cinema, nella televisione, nel doppiaggio o nella pubblicità. Un esempio è Hal Yamanouchi, attore e doppiatore spesso associato a personaggi giapponesi o a

rappresentazioni del Giappone. Secondo Lei, presenze di questo tipo possono contribuire a formare, nel pubblico italiano, un'immagine riconoscibile della persona giapponese?

Con questa domanda non è necessario che Lei conosca nello specifico il percorso di Hal Yamanouchi. Mi interessa soprattutto capire se, secondo Lei, la presenza ripetuta di alcune figure nei media possa creare modelli riconoscibili di "giapponesità", a cui il pubblico italiano associa immediatamente un certo modo di apparire, parlare, muoversi o stare in scena. Non mi interessa stabilire se questa immagine sia "vera" o "falsa", ma capire se nel tempo si siano formati riferimenti visivi e vocali che aiutano il pubblico a riconoscere una persona o un personaggio come giapponese.

RISPOSTA

Questa domanda mi fa sorridere, perché lo "Yakuza boy" del film che ho girato tra Roma e Shinjuku è proprio Taiyo Yamanouchi, quindi il figlio di Hal Yamanouchi. Anche Hal aveva una scena nel film, quindi li ho conosciuti entrambi.

Direi che, al di là di stabilire se una rappresentazione sia vera o falsa, sicuramente nel tempo figure come loro hanno concretizzato alcuni aspetti visivi e vocali che hanno invitato il pubblico italiano a riconoscere una persona come giapponese. Sicuramente sì.

Poi, se si resta su un livello superficiale, è un attimo fare confusione anche con persone cinesi, coreane o est-asiatiche in generale. Però sì: penso che presenze ricorrenti di questo tipo abbiano contribuito a formare un'immagine riconoscibile della persona giapponese nei media italiani.

10. Secondo Lei, nel tempo è cambiato il modo in cui il pubblico italiano percepisce l'accento giapponese?

Con questa domanda mi interessa capire se, nella Sua esperienza, l'accento giapponese venga ancora percepito soprattutto come elemento comico o caricaturale, oppure se oggi possa attivare anche altre associazioni, come affidabilità, precisione, autocontrollo, risolutezza o autorevolezza. Non intendo suggerire che ci sia stata una trasformazione lineare o uguale in tutti i contesti, ma capire se secondo Lei l'accento giapponese nei media italiani abbia assunto funzioni diverse nel tempo: dalla presa in giro, alla caratterizzazione, fino alla costruzione di un'immagine riconoscibile e magari anche positiva del Giappone.

RISPOSTA

Non saprei rispondere con certezza alla domanda se l'accento giapponese sia rimasto

soprattutto comico e caricaturale oppure se oggi attivi anche associazioni più positive, come autocontrollo, risolutezza o autorevolezza.

Mi viene in mente una pubblicità con la voce del doppiatore di Ken Watanabe, di cui lì per lì non ricordavo il nome. Anche pensando ai film con Ken Watanabe doppiato in italiano, non direi che quelle voci suscitino ilarità. Piuttosto, come scrivi anche tu nella domanda, richiamano autocontrollo, risolutezza, autorevolezza, affidabilità, precisione. Su questo sono totalmente d'accordo.

Però non vorrei parlare a nome di tutti gli italiani. Mi viene anche in mente *Una notte da leoni*, con Ken Jeong. Io non mi ricordavo assolutamente che si chiamasse così, e anche lì mi chiedo: quanti sanno che è coreano o comunque conoscono il suo percorso? Quanti, invece, possono pensare genericamente che sia giapponese o "asiatico"? Per me era chiaro da subito che non fosse giapponese, ma non so per quante altre persone sia altrettanto chiaro.

Quindi, secondo me, c'è anche questa confusione. Se fai questa domanda agli italiani, magari alcuni associano all'accento giapponese elementi comici o personaggi che in realtà non sono giapponesi. C'è un po' di confusione tra giapponese, cinese, coreano e asiatico in generale.

Forse una volta l'accento giapponese era percepito più facilmente come comico o caricaturale; oggi può attivare anche associazioni di autorevolezza e precisione. Però questa percezione non è mai completamente separata dalla confusione più generale tra diverse asiaticità.

- 11.** Se lo conosce, cosa pensa dello spot Suzuki con Hal Yamanouchi, in cui l'attore fa da voce narrante e parla in italiano con un accento giapponese percepibile? Secondo Lei, una rappresentazione di questo tipo contribuisce a costruire un'immagine specificamente giapponese, distinta da una più generica figura "asiatica" o "orientale"?

Con questa domanda non intendo chiederLe un giudizio sul lavoro di Hal Yamanouchi, ma capire quali elementi rendono questa rappresentazione riconoscibile come giapponese per il pubblico italiano. Mi interessa, in particolare, se la voce, l'accento, il tono solenne, la postura e il riferimento a immagini come samurai, disciplina e determinazione producano una giapponesità più specifica, oppure se continuino comunque a muoversi dentro un immaginario orientale più generale.

RISPOSTA

Sto scoprendo con questa domanda che il doppiatore di Ken Watanabe è Hal Yamanouchi:

incredibile. Io lo spot della Suzuki lo conosco e mi fa impazzire. Mi fa impazzire lui, mi fa impazzire questa parlata: la adoro, la amo, la sento mia. Tanto che ci ho costruito una carriera.

Per me sì: in questo caso non siamo più dentro un immaginario orientale generico, ma dentro una giapponesità specifica. Lo è per l'accento, certo, ma anche per il tono solenne.

Però anche qui forse siamo su un terreno scivoloso. Mi viene da chiedermi: perché una cadenza cinese di una persona cinese che parla italiano viene percepita automaticamente come comica e non può essere solenne? So che non era questo che intendevi nella domanda, però è interessante chiedersi come "suonino" certe cadenze per il pubblico italiano. Per esempio, non ho idea di come suonino una cadenza coreana in italiano. Invece la cadenza cinese ce l'abbiamo tutti molto in mente e suscita più facilmente ilarità rispetto a solennità. Lo stesso forse vale per alcune cadenze indiane, bengalesi o di altre persone straniere che parlano italiano.

Questo si collega a quello che dicevo prima con la battuta di *Stellina scintillina*: "Io non faccio questo genere di comicità". Perché spesso certe cadenze vengono associate direttamente alla presa in giro. Nel caso dello spot Suzuki, invece, la voce di Hal Yamanouchi produce qualcosa di diverso: una giapponesità riconoscibile, solenne, autorevole, non semplicemente comica.

12. Secondo Lei, in un contesto sempre più globale e abituato alla presenza di lingue e accenti diversi, l'accento usato in chiave comica continuerà a funzionare come elemento immediatamente riconoscibile, oppure perderà parte del suo effetto comico?

Con questa domanda mi interessa capire se l'accento resta comico proprio perché riconoscibile e legato a un immaginario condiviso, oppure se, con l'aumento del contatto quotidiano con accenti diversi, il pubblico possa abituarsi maggiormente alla pluralità linguistica e percepire meno l'accento come elemento "strano", "buffo" o eccezionale.

RISPOSTA

Penso di aver risposto in parte anche prima. Qui mi sembra che tu non stia parlando necessariamente dell'accento giapponese, ma più in generale della cadenza di una persona la cui madrelingua non è l'italiano e che parla italiano. La domanda è: quella cadenza, che di primo impatto può sembrarci comica, svanirà come elemento comico perché siamo sempre più globalizzati?

Sulla carta direi di sì. Però, se la fai, tante persone ridono ancora. E lì ritorno al discorso di prima: chi vuoi far ridere? Ha ancora senso fare battute di questo genere? Ha ancora senso usare l'accento in quel modo? Dipende.

Se un comico continua ad alimentare quella cosa, quella cosa continua a funzionare. E questo vale anche per altre categorie marginalizzate, per esempio le persone trans. Secondo me il punto dovrebbe essere renderle più normali, non continuare a trattarle come eccezioni.

13. In alcuni contesti televisivi, come per esempio *LOL*, la Sua presenza in scena è stata accompagnata da musiche o sonorità orientalescanti. Secondo Lei, l'uso comico di questi codici può diventare un modo per far emergere lo stereotipo e portare il pubblico a riflettere, oppure rischia comunque di rafforzare un'associazione immediata tra sonorità orientalescanti e immagine semplificata del Giappone?

Con questa domanda mi interessa capire il confine tra uso critico e riproduzione dello stereotipo. Non intendo suggerire che ogni riferimento sonoro "orientalescante" sia automaticamente problematico, né attribuirLe la responsabilità delle scelte musicali o di montaggio. Mi interessa piuttosto capire se, nella comicità, questi elementi possano funzionare come punto d'incontro con il pubblico: qualcosa di immediatamente riconoscibile, che fa ridere proprio perché familiare, ma che allo stesso tempo può aprire uno spazio di riflessione su quanto siano costruite certe immagini del Giappone e delle persone giapponesi in Italia.

RISPOSTA

Sì, a *LOL* sono state usate musiche orientalizzanti e, sinceramente, questa cosa non mi è piaciuta. Soprattutto nel montaggio. Io non ho voluto rivederlo, perché mi ha fatto abbastanza pena vedere quella roba lì.

Penso tu ti riferisca alla scena dello squalo, giusto? A me, in quel caso, avevano chiesto di scegliere una musica dalla loro libreria libera da diritti, e io l'avevo fatto. Avevo creato io una coreografia. Quando poi ho visto che nel montaggio avevano tagliato sia la musica che il pezzo, ho pensato: va bene, può essere una questione di tempo. Ci mancherebbe. Però mi sono chiesta: perché devi mettermi una musica orientalizzante?

Io non sono stata assolutamente d'accordo. Non dico niente pubblicamente, perché non sputo nel piatto dove ho mangiato e soprattutto perché ho firmato un contratto: sai che dai la tua immagine a loro e sai che il montaggio finale è completamente fuori dalla tua portata, fuori dal tuo controllo.

Però non l'ho apprezzato. Perché non c'entrava niente. Se ti riferisci alla scena dello squalo, cosa c'entrava in quel momento la mia eventuale giapponesità? Niente. Assolutamente niente.

Appendice C – Intervista a Taiyo Yamanouchi

Intervistato	Taiyo Yamanouchi
Intervistatrice	Francesca Masu
Data	20 luglio 2026
Modalità	Testo scritto
Lingua	Italiano

1. Lei ha attraversato diversi ambiti artistici e professionali: musica, recitazione, scrittura, formazione e percorsi di crescita personale. Nel Suo lavoro, quanto ha inciso il fatto di essere percepito come artista italo-giapponese o di origine asiatica?

Con questa domanda non intendo ridurre il Suo percorso alla questione dell'origine familiare. Mi interessa capire se il Suo nome, il Suo aspetto o il Suo background abbiano influenzato il modo in cui il pubblico, i media o gli addetti ai lavori hanno interpretato e collocato professionalmente la Sua figura, magari leggendo prima l'artista "italo-giapponese", "asiatico", "misto" o "figlio di" e solo successivamente il musicista, attore, autore o performer.

RISPOSTA

In ogni settore la questione etnica ha un peso diverso. Nell'ambito recitativo di cinema, televisione e teatro ha un peso notevole, perché si tratta di un campo in cui l'immagine esteriore è di fatto la prima informazione recepita dallo spettatore ed è quindi determinante. Di conseguenza, mi sono sempre stati offerti ruoli nei quali l'asiaticità era di per sé una caratteristica fondante del personaggio, com'è normale che sia.

In ambito musicale, invece, la cosa non ha praticamente avuto alcun peso, se non per il fatto che alcune figure dell'industria possono aver pensato, correttamente, che per il pubblico generalista sia più difficile immedesimarsi in un personaggio asiatico. Per questo motivo, o si utilizza l'etnicità come elemento fondante dell'operazione musicale, oppure essa può rappresentare un leggero svantaggio.

Personalmente non ho mai posto la mia origine al centro della mia produzione. Mi ripropongo di farlo proprio nel prossimo album, nel quale questo elemento sarà dominante, forse più da un punto di vista culturale e filosofico che somatico.

Più in generale, l'alterità etnica all'interno di un paese ha sempre un certo impatto, ma dipende molto dal carattere e dalla formazione della persona se questo impatto risulti favorevole o sfavorevole. Io non sono incline a recepire gli elementi di svantaggio nella mia vita. Non mi interessano e non mi focalizzo su di essi, per cui non hanno un grande peso nella mia quotidianità. Mi risulta molto più facile notare i vantaggi o le modalità positive attraverso cui l'alterità etnica incide sulla mia vita: l'interesse che produce negli altri, il fatto di essere ricordato più facilmente e così via.

2. In Italia, secondo Lei, quali immagini o cliché vengono associati più rapidamente a una persona giapponese o italo-giapponese?

Con questa domanda mi interessa capire quali elementi siano ancora più riconoscibili per il pubblico italiano: disciplina, arti marziali, tecnologia, educazione, mistero, riservatezza, anime, manga, cucina, spiritualità, comicità dell'accento o altri segni culturali. Non intendo dire che questi elementi siano sempre negativi, ma capire quando diventano una riduzione stereotipata.

RISPOSTA

I soliti: il karate, la tecnologia, l'educazione formale considerata eccessiva, l'attenzione all'ordine e al dettaglio. Tutto in modo estremamente superficiale, ma anche questo non è un problema. Anzi, è la norma. Lo facciamo con tutte le etnie, a meno che non subentri un interesse profondo e specifico. In Giappone accade lo stesso nei confronti degli italiani o di altre etnie.

3. Nel Suo lavoro musicale e performativo, quanto conta la voce come strumento di identità?

Nel rap e nella performance la voce non trasmette soltanto parole, ma anche corpo, ritmo, provenienza, presenza e autorità. Mi interessa capire che rapporto abbia con la Sua voce e se abbia mai percepito che venisse ascoltata attraverso aspettative legate al Suo nome, al Suo aspetto o alla Sua origine familiare.

RISPOSTA

La voce è senz'altro uno dei pilastri della mia comunicazione e della mia vita. Ho una voce dignitosamente educata, pur non avendo frequentato chissà quali corsi specifici.

Da una parte, ho avuto tre genitori per i quali la voce è sempre stata un elemento distintivo e determinante. Mia madre, prima anchor lady del TG2, insegnante di dizione all'università e

originaria del basso Lazio, mi ha permesso di osservare per tutta la vita come si possano cambiare voce, modo di parlare, gergo e linguaggio. In televisione parlava in modo perfetto, con un timbro caldo e avvolgente e una dizione da manuale; a casa parlava invece con una maggiore inflessione dialettale, utilizzando frequenze incisive e penetranti. Ancora oggi cambia modalità a seconda della situazione.

Mio padre Haruhiko, attore e doppiatore, è molto più disciplinato e costante nell'utilizzo di una voce educata. È consapevole dello stato emotivo che le frequenze producono negli altri ed è sempre molto attento a non emanare frequenze caotiche. Allo stesso tempo, è in grado di produrre un volume sonoro e una profondità d'impatto notevoli quando è necessario essere violentemente assertivi.

Il mio padre acquisito, Stefano Rosso, chitarrista e cantautore trasteverino, mi ha mostrato la voce nella musica: la voce che racconta versi e trasmette le emozioni in essi contenute, la seduzione della voce che desidera creare un ponte tra emittente e ricevente.

Ho avuto il privilegio di crescere in un ambiente nel quale la voce era vita, oltre che lavoro. Per questo non ho avuto bisogno di scuole: difficilmente una scuola avrebbe potuto mostrarmi più di quanto avessi già in casa.

Sono quindi molto consapevole della mia voce. Sono vittima di un crisma di eleganza e sobrietà che non mi consente di imbastardirla oltre un certo punto; sono presente alle frequenze che emano e sono anche ipersensibile alle voci degli altri, sebbene tenda a non giudicare gli utilizzi ineducati.

4. Le è mai stato chiesto, come attore o performer, di modificare la voce, la pronuncia o l'accento per "suonare" più giapponese, asiatico o straniero?

Con questa domanda non intendo suggerire che esista un unico modo autentico di "suonare giapponese". Mi interessa capire se, nel lavoro attoriale o performativo, registi, autori o responsabili del casting Le abbiano mai chiesto di accentuare determinati tratti vocali perché risultassero più immediatamente riconoscibili per il pubblico italiano. In caso affermativo, vorrei capire a quali modelli o convenzioni ci si riferisse e come Lei abbia vissuto quella richiesta.

RISPOSTA

Certamente. Ogni ruolo richiede una sfumatura differente. Per me è assolutamente normale, oltre che divertente, dover considerare con precisione la "giapponesità" del mio accento. Ogni ruolo ha le sue specificità.

Così come a un attore italiano viene chiesto di essere più "sporco", più di strada, più aristocratico, più da ufficio o più suadente per interpretare un personaggio, a me vengono richieste tutte queste caratteristiche, alle quali si aggiungono diverse sfumature di giapponesità.

In ogni film, serie o audiolibro si presuppone un certo grado di giapponesità, determinato dal personaggio la cui voce deve essere ascoltata dal pubblico. Un personaggio giapponese che visita l'Italia per la prima volta potrebbe saper dire soltanto due parole, pronunciandole però con un accento giapponese molto marcato. Viceversa, un manager giapponese che lavora con l'Italia da vent'anni conserverà un accento giapponese, ma molto meno evidente, e avrà una proprietà di linguaggio in italiano molto più estesa.

L'uso della voce e la misura dell'accento sono asserviti alla narrazione, come ogni altro aspetto dell'utilizzo della voce, del corpo, dell'espressione e delle altre informazioni comunicate dal personaggio.

5. Le è mai capitato di ricevere proposte legate esplicitamente a ruoli giapponesi, cinesi, yakuza, maestro, artista marziale o figura genericamente "orientale"?

Con questa domanda vorrei approfondire il problema del casting etnico. Mi interessa capire se un artista di origine asiatica venga talvolta chiamato per incarnare una funzione già scritta e riconoscibile, e se Le sia mai capitato di essere considerato adatto anche a personaggi appartenenti a culture asiatiche diverse da quella giapponese. Vorrei inoltre capire se, insieme al ruolo, venissero richiesti un particolare accento, una gestualità o un modo di stare in scena.

RISPOSTA

La stragrande maggioranza delle volte, ovviamente. D'altra parte, quale sarebbe l'alternativa? Rappresentare un italiano medio?

Nel momento in cui in un film viene descritto un personaggio che si chiama, per esempio, Oreste Zamponi, ha la famiglia nelle Marche, fa il rivenditore di auto usate nel Bresciano, tifa Inter e si lascia con la moglie perché lei lo ha scoperto a spendere molti soldi nei centri massaggi cinesi, che significato avrebbe utilizzare un attore con la mia faccia? Sarebbe un'informazione visiva completamente fuorviante, che dovrebbe essere continuamente giustificata durante il film.

Non avrebbe alcun senso. Gli attori devono essere scelti sulla base di quanto risultino istantaneamente aderenti al personaggio rappresentato, proprio per risparmiare tempo e dialoghi che sarebbero altrimenti necessari per giustificare eventuali stranezze. Lo spettatore

dispone di un tempo limitato per acquisire le informazioni necessarie a interiorizzare la narrazione. Deve poter accettare immediatamente ciò che vede, a meno che non siano previsti dei colpi di scena deliberatamente costruiti dallo sceneggiatore.

6. Nei Suoi lavori ha utilizzato ironia, satira e provocazione per affrontare identità, razzismo e pregiudizi. Che funzione hanno per Lei questi strumenti?

Con questa domanda mi interessa capire se l'ironia e la satira possano servire a rendere visibili e mettere in discussione i meccanismi del pregiudizio. Non intendo dare per scontato che il riuso di uno stereotipo da parte di un artista direttamente coinvolto sia automaticamente critico o liberatorio: vorrei capire quali elementi distinguano, secondo Lei, una rappresentazione che smonta lo stereotipo da una che finisce per riprodurlo.

RISPOSTA

Li utilizzo per affrontare ogni tema, non soltanto la mia identità, il razzismo e i pregiudizi, dei quali, tra l'altro, soffro pochissimo.

La funzione primaria dell'ironia è rendere accettabili un tema, una situazione, un pensiero o un'opinione che, se presentati in modo assertivo o autoritario, risulterebbero ostici. L'ironia ottiene anche l'effetto di togliere peso a certi temi e di ridurre la probabilità di conflitto.

Deve essere chiara una cosa: io non sono arrabbiato con i razzisti. Non ho un problema personale con il razzismo. Il razzismo è un prodotto dell'ignoranza, a volte alimentato dalla frustrazione e dalla fatica. In definitiva, è quindi la manifestazione di alcune lacune. Io sono una persona forte e compassionevole e non mi arrabbio facilmente con chi presenta delle lacune, con chi non è stato dotato della mia forza, dei miei strumenti o della mia ampiezza di visione.

Allo stesso modo, non portiamo rancore a un bambino che fa qualcosa di sbagliato perché non conosce altri modi di comportarsi e non è consapevole delle conseguenze del proprio gesto. Non si può dare per scontato che tutte le persone siano uguali o che siano state dotate delle medesime facoltà, dei medesimi strumenti, delle medesime esperienze e occasioni di apprendimento.

Io non sono razzista. Che cosa significa? Significa che ho superato la possibilità di commettere quell'errore di ragionamento. Per quale motivo l'ho superata? Perché sono migliore degli altri? No. Perché sono stato messo nella condizione di vivere un'alterità etnica e di conoscere molte altre modalità di vita, grazie alla tipologia di esistenza e alle

frequentazioni dei miei genitori. Soltanto in ultima istanza intervengono le mie "doti innate" di intelligenza e sensibilità, che giocano comunque una parte minoritaria in questo risultato.

Chi oggi è ancora razzista semplicemente non ha avuto la stessa fortuna che io e molti altri abbiamo avuto nel superare quell'errore grossolano. Che cosa dovrei fare, arrabbiarmi con chi è stato più sfortunato di me? Sarebbe molto sciocco.

7. Quando un artista di origine asiatica riutilizza uno stereotipo legato all'Asia o al Giappone, secondo Lei il significato cambia rispetto a quando lo stesso stereotipo viene usato da una persona non direttamente coinvolta?

Mi interessa approfondire il rapporto tra la posizione di chi parla e il significato della performance. Quanto contano il vissuto dell'artista, il contesto, l'intenzione e il pubblico? L'autoironia può diventare una forma di riappropriazione o di critica, oppure rimane comunque il rischio di rafforzare il codice stereotipato?

RISPOSTA

Quando dice "non direttamente coinvolta", intende etnicamente non legittimata a farlo?

Devo essere onesto: non comprendo appieno questa istanza di esclusività degli elementi culturali. Il concetto woke di appropriazione culturale e l'accezione tremendamente negativa attribuita a questo fenomeno non mi appartengono. Anzi, li ritengo profondamente sciocchi, malevoli e divisivi.

Ovviamente il significato cambia. Il livello di pertinenza dovrà essere valutato sulla base delle competenze o delle esperienze reali che il soggetto è in grado di esprimere. Cerchiamo di capire di che cosa stiamo parlando. Un attore italiano che recita il ruolo di un maestro di karate produce un significato differente rispetto a quello che produrrebbe un attore giapponese? Ovviamente sì. Ma che cosa deve raccontare la sceneggiatura?

Deve raccontare un uomo italiano, perfettamente consapevole delle dinamiche sociali e culturali del proprio contesto, che possiede inoltre un'ottima competenza e conoscenza di un elemento tipico della cultura di un altro paese e che, quindi, interpreta l'Italia a suo modo anche grazie a questa particolare esperienza? Oppure deve raccontare di un giapponese trasferitosi in Italia, che porta la propria esperienza e consapevolezza profonda in un contesto che non riesce a comprenderla del tutto e che, allo stesso modo, egli non riesce mai a compenetrare completamente?

Un altro esempio: un comico di Zelig propone la caricatura di un giapponese, sostituisce le "r" con le "l" e racconta una battuta goliardica sul giapponese che entra in un negozio di animali e dice: "Io voglio lana". Il commesso gli consegna un gomitolo di lana, mentre lui voleva acquistare una rana.

Esiste qui un problema di appropriazione culturale? Esiste un problema di offesa razziale? No. L'unico problema è il livello della battuta. Ma anche in questo caso, che cosa dovremmo fare? Giudicare il livello culturale degli spettatori di uno spettacolo e arrabbiarci perché non hanno avuto occasione di far evolvere il proprio senso dell'umorismo a uno stadio superiore? Dovremmo offenderci perché si accontentano di poco? Saremmo molto cattivi e presuntuosi se lo facessimo.

Il problema non è il singolo performer che si appropria di un elemento culturale o abbassa il livello dell'informazione culturale presentata al pubblico. Il problema è la scelta degli enti distributivi quali televisioni, produzioni cinematografiche, editori e così via, che decidono consapevolmente di lucrare esclusivamente sulla zona più bassa del linguaggio di un popolo, anziché offrire strumenti di elevazione.

Anche quella, tuttavia, è una scelta dettata dal profitto. Siamo quindi punto e a capo.

Dovremmo discutere di quanto sia comprensibile, lungimirante o sostenibile operare nel settore della cultura e dell'intrattenimento sulla base del profitto, di quanto lo Stato favorisca o meno questa pratica rispetto ad altre strade percorribili e così via.

Ripeto: il problema non è l'attore, il regista o il comico. Se esiste un problema, riguarda il sistema, le sue leve e le prospettive verso le quali indirizza la società.

8. Secondo Lei, nel cinema, nella televisione e nella comunicazione italiana viene fatta abbastanza distinzione tra giapponesi, cinesi, coreani, filippini e altre appartenenze asiatiche?

Con questa domanda non mi riferisco soltanto alla precisione geografica, ma anche agli immaginari audiovisivi. Mi interessa capire se accenti, lingue, musiche, nomi, costumi, gesti e ruoli narrativi vengano ancora mescolati dentro una figura indistinta di "Asia" o "Oriente", e quali effetti possa avere questa confusione sugli artisti di origine asiatica che lavorano in Italia.

RISPOSTA

No, non viene fatta una distinzione molto accurata. Tuttavia, questo risponde di fatto alle esigenze narrative. In alcune produzioni la distinzione è fondamentale per la comprensione

dell'opera; in altre lo è meno e si può essere più elastici. Anche questo, per me, non costituisce un problema.

9. Secondo Lei, in Italia esistono aspettative specifiche legate alla figura dell'uomo giapponese o asiatico?

Mi interessa capire se, oltre agli stereotipi generali sull'Asia o sul Giappone, circolino immagini particolari della mascolinità asiatica: per esempio l'uomo disciplinato, misterioso, marziale, yakuza, maestro o spirituale, oppure, al contrario, percepito come più facilmente ridicolizzabile. Queste immagini hanno mai influenzato il modo in cui Lei è stato guardato, ascoltato o collocato professionalmente?

RISPOSTA

Sì, certamente. Esistono chiaramente dei modelli di riferimento, come per tutte le altre etnie o nazionalità.

Il concetto da comprendere è che la narrazione cinematografica, esattamente come tutte le altre forme di narrazione, si basa e deve necessariamente basarsi su convenzioni. L'utilizzo delle convenzioni nella narrazione è subordinato al tempo di fruizione del contenuto narrativo.

In una barzelletta diciamo: "Un italiano, un americano e un russo entrano in un bar...".

Quanta precisione socioculturale è presente in questo incipit? Forse lo 0,1 per cento. Per quale motivo? Perché la narrazione deve esaurirsi entro pochi secondi. Per il narratore è fondamentale richiamare il maggior numero possibile di luoghi comuni associabili a quelle nazionalità, altrimenti la narrazione fallisce.

Allo stesso modo, se in un film si inserisce un uomo giapponese, si dovrà fare i conti con le aspettative, partendo dalle più banali fino ad arrivare alle più "evolute". Si potrà poi decidere se confermare queste aspettative oppure disattenderle, a seconda dell'obiettivo narrativo.

È ciò che facciamo con le convenzioni: viene lanciato un segnale visivo e uditivo e lo spettatore lo categorizza sulla base degli strumenti interpretativi di cui dispone.

Per esempio, nella prima scena vediamo una strada cittadina. Entra nell'inquadratura una Ferrari Testarossa, si ferma, si apre lo sportello e sta per scendere qualcuno. Dal punto di vista della scrittura, esistono diverse possibilità, che possono confermare o negare la convenzione.

Scende un uomo con abiti di gran lusso: la convenzione è confermata al cento per cento.

Scende una donna vestita in modo molto elegante: la convenzione è ancora confermata, anche

se con un leggero margine di sorpresa. Scende un vecchio barbone: la convenzione viene radicalmente negata e, a quel punto, si rende necessaria una spiegazione.

Ogni narrazione si sviluppa quindi presentando occasioni per confermare o tradire le aspettative, e le aspettative si basano sulle convenzioni sociali, culturali, emotive e così via. Questo è il meccanismo intrinseco del racconto.

D'altra parte, se in una commedia romantica ambientata durante un matrimonio in Italia vedo entrare in scena un personaggio femminile sovrappeso, con trucco e acconciatura un po' eccessivi e una parlata fulminea, quanti dubbi avrò sul fatto che si tratti della spalla comica della sposa?

Tutti gli attori ma anche gli oggetti, gli ambienti e i suoni presenti in un film sono quindi convenzioni con le quali occorre fare i conti. Chiunque se ne lamenti non ha compreso come funzionano le storie.

- 10.** Suo padre, Hal Yamanouchi, ha avuto una lunga carriera in Italia come attore e doppiatore. Secondo Lei, la continuità dei suoi ruoli e della sua presenza vocale ha contribuito a formare nel pubblico italiano un modo riconoscibile di vedere e di "ascoltare" la giapponesità?

Con questa domanda non intendo ridurre il Suo percorso alla figura di Suo padre né suggerire che esista un solo modello di voce giapponese. Mi interessa però capire se una figura mediale così ricorrente possa essere diventata un riferimento, anche implicito, per il pubblico, per il casting o per altri interpreti. Lei si è mai confrontato artisticamente con questa immagine, come eredità, modello da cui prendere distanza o semplice elemento del Suo contesto familiare e professionale?

RISPOSTA

Assolutamente sì, almeno per una certa generazione.

- 11.** Secondo Lei, nel tempo è cambiato il modo in cui il pubblico e il mondo dello spettacolo italiano percepiscono le persone giapponesi, italo-giapponesi o asiatiche?

Vorrei capire se oggi esista più spazio per figure complesse, non ridotte all'origine o a un repertorio di ruoli prestabiliti, oppure se determinate aspettative continuino a ripetersi. Mi interessa in particolare il confronto tra la generazione degli artisti asiatici arrivati in Italia e quella delle persone nate o cresciute nel contesto italiano.

RISPOSTA

Certamente. Oggi la rappresentazione è molto più verosimile rispetto a quarant'anni fa. Tuttavia, il ritmo con cui questa percezione si raffina è organico e ritengo sia sciocco pensare di poterlo accelerare artificialmente.

Oltretutto, oggi esistono i social media, che accelerano già moltissimo la diffusione di contenuti capaci di arricchire la consapevolezza culturale in questo senso.

12. Nel Suo lavoro come scrittore, formatore e life coach, quanto conta aiutare le persone a uscire da etichette imposte dall'esterno?

Con questa domanda vorrei collegare il Suo percorso artistico alla Sua attività di formazione e crescita personale. Mi interessa capire se il tema dell'identità, dell'autodefinizione e della possibilità di non coincidere con lo sguardo degli altri attraversi anche questa parte del Suo lavoro.

RISPOSTA

È un passaggio assolutamente fondamentale. Bisogna però fare attenzione: non si tratta di rendere le persone "immuni" dalle convenzioni narrative, ma di dotare gli individui di un sistema di generazione personale. Si tratta di far comprendere alle persone che è necessario diventare sceneggiatrici della propria esistenza.

Non significa astenersi da qualsiasi senso narrativo, essere "oggettivi" oppure privi di etichette e convenzioni da associare a sé stessi. Significa, al contrario, scegliere con cura e consapevolezza le etichette e le convenzioni alle quali si desidera associare la propria persona.

In questo senso, le convenzioni e le etichette smettono di essere qualcosa di cui siamo vittime e diventano lo strumento principale attraverso cui costruiamo la nostra identità e la nostra forma di esistenza.

Faccio un esempio. Quando uno sceneggiatore si appresta a scrivere un film d'azione, decide innanzitutto quali siano le caratteristiche iniziali del suo personaggio: il carattere, l'umore e i traumi che lo portano a reagire in determinati modi alle situazioni presentate nel film.

Normalmente, se il film è scritto dignitosamente, il personaggio attraversa una trasformazione, spesso indicata con il termine tecnico di "redenzione". All'inizio del film possiede un determinato insieme di comportamenti e reazioni. Viene poi posto di fronte a una sfida o a una minaccia e noi spettatori comprendiamo che il suo attuale insieme di comportamenti non è sufficiente per superarla.

Il personaggio potrebbe essere troppo impulsivo, non aver risolto alcuni traumi, essere impaurito oppure non aver ancora acquisito determinati strumenti e disporre quindi di poche soluzioni.

Nella breve parabola narrativa di un film, il personaggio ha il tempo di rendersi conto dei propri limiti, trovare la motivazione necessaria per affrontarli e avviare un processo di trasformazione che lo porterà infine a vincere la sfida e ad affermare una nuova versione di sé.

Nel mio percorso di coaching questo è un passaggio fondamentale: comprendere che ognuno di noi può essere lo sceneggiatore della propria esistenza. Occorre definire lo stato attuale delle cose e comprendere perché e in quale modo siamo limitati da quello stato; delineare uno scenario ideale di risoluzione della sfida e, in un tempo molto più dilatato rispetto a quello di un film, realizzare la trasformazione necessaria, acquisire gli strumenti e appianare i traumi.

Tutto questo serve ad avere la certezza di produrre, alla fine, il significato del film che abbiamo scelto. Quella che nel mio metodo definisco "sovranità cognitiva" rappresenta quindi uno dei primi passaggi fondamentali per avviarsi lungo il percorso trasformativo.

Grazie per aver posto questa domanda.