

L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese

di Miriam Muccione

Abstract

Kuki Shūzō, filosofo e poeta giapponese, in *L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese* (1929) offre al pubblico occidentale una lettura di quello che ritiene essere il destino ideale dell'arte giapponese: esprimere l'infinito partendo dal finito. Strutturandosi come un'indagine sulle tecniche artistiche, il saggio guida il lettore in un'analisi che dalle arti figurative, agenti sull'idea geometrica di spazio, giunge sino alla poesia e alla musica, arti operanti sull'idea cronologica del tempo.

Introduzione

Il presente lavoro si concentra sulla tematizzazione della nozione di infinito del filosofo e poeta giapponese Kuki Shūzō, nel saggio dal titolo *L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese*¹.

Prima di addentrarci nello studio dello scritto in questione, è utile fornire alcune indicazioni per collocare l'intervento dell'autore all'interno della sua opera e del complesso orizzonte storico che la ospita, la cui trattazione, non potendo essere esaustiva, si pone piuttosto il modesto obiettivo di stimolare il lettore all'approfondimento.

Kuki Shūzō vive tra il 1888 e il 1941; gli anni della sua attività sono segnati dalla tempeste politica, sociale e culturale conseguente l'ampliamento di vedute cui aveva condotto la rivoluzione Meiji del 1868 data che segna la fine dell'isolazionismo giapponese, caratterizzante la politica estera dell'arcipelago fino a quel momento. Un'apertura politica dalla portata tecnologica e sociale, scientifica e culturale, che aveva imposto alla classe dirigente nipponica il confronto con prassi e *Weltanschauung* inaudite ed estranee, seppur cariche di seducente esotismo.

¹ S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", in *Estetica*, n.2/2007, tr. it. di L. Ricca, Il Melangolo, Genova 2007, pp. 5-19.

In tale vitale contesto di innovazione e dialogo culturale, in cui alla società giapponese è richiesto uno sforzo creativo e comparativo sempre maggiore per tradursi e assimilare una civiltà che andava imponendo il proprio modello, si forgia la figura del filosofo Kuki Shūzō, il quale vive in prima persona i mutamenti che tale passaggio d'epoca comportò. Ne sono segno l'intera sua vita e la sua opera, costante messa in dialogo tra lo specifico della "tradizione" giapponese – messo alla prova dal contatto con la "storia" e lo "sviluppo" europei – e gli imponenti monumenti dell'arte e della scienza occidentali; tra un passato dai connotati maestosi e il sentimento di un cambiamento irrefutabile, nel tentativo, spesso nostalgico, di ricomporre un'anima nazionale provata dall'entusiasmo di quegli europeisti in corsa verso la modernità.

Urgenza della *traduzione* e dimensione del *viaggio* caratterizzano senz'altro la biografia del nostro autore, all'interno della quale ci apprestiamo a seguire il breve tracciato che ci condurrà verso l'agosto del 1928, ossia all'oggetto della nostra analisi.

Kuki Shūzō² nasce a Tokyo il 15 febbraio 1888, in una famiglia aristocratica direttamente coinvolta nelle dinamiche politiche che portarono alla svolta culminante nella Rivoluzione Meiji. Fu proprio il padre di Kuki, il diplomatico Kuki Ryūichi a essere inviato a Washington per discutere l'annosa questione dei "trattati ineguali", con il compito di rivendicare i diritti di un Giappone che stava subendo la forte ingerenza degli Stati Uniti.

Inizialmente obbligato dall'autorità paterna a compiere studi giuridici e a perpetuarne così la carriera politica, Kuki si iscrive alla relativamente giovane facoltà di Filosofia³ nel 1909, divenendo allievo di

² Le indicazioni sulla vita dell'autore sono tratte da S. Kuki, *La struttura dell'Iki*, a cura di G. Baccini, Adelphi, Milano 1992, pp. 11-38.

³ Il riferimento alla facoltà di Filosofia offre l'opportunità di evidenziare che la parola 'filosofia' ha da poco compiuto centotrentacinque anni dalla sua prima comparsa nella forma ideografica giapponese. La necessità della sua introduzione nel vocabolario nipponico risale al 1862, quando Nishi Amane (1829-1897), fervente intellettuali, tra i pionieri degli studi occidentali, volle organizzare un ciclo di conferenze relative alla

Rudolf von Koeber, il quale introdusse in Giappone la filosofia tedesca, la filologia classica e la storia dell'arte⁴. Nel 1912 si laurea con una tesi su *I rapporti tra materia e spirito* e nel 1921 – dopo aver concluso con il dottorato la sua carriera universitaria – viene richiamato agli obblighi familiari e quindi inviato in Europa per un viaggio-studio, in veste di collaboratore esterno del Ministero dell'Istruzione giapponese.

Sette anni di soggiorno europeo – dal 1921 al 1928 – trascorsi tra Francia, Germania, Svizzera e Italia costituiscono il nerbo della sua formazione intellettuale, sancendo il consolidamento degli ambiti di interesse di cui si nutriva la sua passione filosofica, alimentata senz'altro dai numerosi incontri che l'ambiente accademico europeo gli procurò, tra cui spiccano quelli con Henri Bergson e Martin Heidegger, il quale rese omaggio alla sua nozione di *Iki* in *In cammino verso il linguaggio*⁵.

Ed è ai suoi viaggi in Francia e ai numerosi *rendez-vous* che ebbe con *cocottes* e *demi-mondaines* parigine che va fatta risalire la prima formulazione del concetto di *Iki*, categoria estetica denotante l'impareggiabile grazia delle geishe giapponesi, e ch'egli ritiene in traducibile agli Occidentali, non offrendosi loro un'esperienza – e di conseguenza un lemma – comparabile all'indefinitezza conturbante che lo

filosofia greca ed europea, le prime che si tenessero nella storia del Giappone. Non potendo ricorrere ad alcun termine cinese o giapponese che rendesse la specificità della parola 'filosofia', e accantonata la possibilità di ricorrere alla traslitterazione o alla traduzione, Nishi e il suo entourage decisero di coniare una nuova parola e, conseguentemente, un nuovo vocabolario. Decisero cioè di creare *ex novo* un linguaggio tecnico, filosofico, di cui la loro tradizione appariva sprovvista, arricchito parallelamente al procedere della ricerca. L'invenzione della parola 'filosofia' richiese ovviamente un notevole sforzo ermeneutico e Nishi sperimentò diverse combinazioni prima di optare per *Tetsugaku*, che da allora significa 'filosofia' in giapponese e i cui ideogrammi non intendono tradurre l'etimo greco della parola filosofia. Essa infatti è composta dall'ideogramma *Tetsu*, 'vivacità intellettuale, prontezza di ingegno, chiarezza mentale' e *Gaku*, che significa 'insegnamento, studio, sapere'. La prima apparizione di questa parola risale a un'opera di Nishi Amane, del 1874, la *Hya-kui-chi shin-ron*, 'Teoria delle cento e una dottrina', a significare l'importanza che lo studioso attribuiva alla filosofia, disciplina che da sola sarebbe in grado di coordinare le cento discipline dell'umano scibile. (Cfr. G. J. Forzani, *I fiori del Vuoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 15-17).

⁴ Cfr. S. Kuki, *La struttura dell'iki*, cit., p. 19.

⁵ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990.

aveva tanto affascinato nella frequentazione di case da tè. Tale ineffabilità e incommensurabilità gli offrirono lo spunto per le indagini sul problema della traduzione, dei «segreti del voler dire»⁶, le quali confluirono nel capolavoro che vide la pubblicazione nel 1930: *l'Iki no kozo, La struttura dell'Iki*⁷.

Al soggiorno francese risale anche la partecipazione di Kuki alla Décade di Pontigny dell'agosto 1928, che quell'anno verteva sul tema *L'homme e le temps. La reprise sur le temps. Immortalité ou éternité*. Al dibattito l'autore contribuì con due interventi, l'11 e il 17 agosto: *La notion du temps e la reprise sur le temps en Orient* e *L'expression de l'infini dans l'art japonais*⁸, che gli valsero l'apprezzamento di Nishida Kitaro⁹, il quale gli offrì l'incarico di assistente presso l'Università Imperiale di Kyoto.

Scrivono Giovanna Baccini nel saggio *Una grazia inflessibile*, che introduce l'edizione italiana de *La struttura dell'Iki*:

[Nella conferenza di Pontigny parlò delle] differenze fra tempo occidentale, estasi ontologico-fenomenologica fondata sull'anticipazione, e tempo orientale, estasi metafisico-mistica fondata sulla trasmigrazione; si permise quindi di indicare come soluzione del dilemma la via giapponese alla liberazione immanente dal tempo[...]. Passò poi a esemplificare gli esiti di questa esperienza nel campo dell'arte giapponese. Svelò come l'assenza di prospettiva, l'arbitrarietà della composizione, l'importanza del segno e la monocromia della pittura giapponese corrispondano rispettivamente a una prospettiva metafisica, alla forza suggestiva, alla fluidità del ritmo vitale, alla *coincidentia oppositorum*.¹⁰

⁶ Cfr. S. Kuki, *La struttura dell'iki*, cit., p. 24.

⁷ *Iki no Kōzō*, Tōkyō, Shiso, 1930; Ed. it. cit.

⁸ Cfr. S. Kuki, *La struttura dell'iki*, cit., p. 27.

⁹ Nishida Kitaro (1870-1945), fondatore della *Scuola di Kyoto*, è stato uno dei maggiori filosofi giapponesi contemporanei, autore di numerosi scritti di logica e di morale.

¹⁰ Cfr. S. Kuki, *La struttura dell'iki*, cit., pp. 27-28.

A *L'expression de l'infini dans l'art japonais* seguì nel 1929 la pubblicazione dell'omonima edizione saggistica¹¹, la quale si apre con una frase tratta da *Les idéaux de l'Orient*¹² di Okakura Kakuzo¹³, uno tra i massimi critici d'arte nella storia del Giappone, nonché figura cardine nella formazione del giovane Kuki Shūzō.

«La storia dell'arte giapponese diventa la storia degli ideali asiatici»¹⁴, aveva scritto Kakuzo. Ed è una citazione programmatica quella di Kuki, che lascia intuire sin dall'attacco il messaggio sotteso alla sua breve speculazione sull'infinito *nell'arte* o – potremmo dire – sull'emergenza dell'infinito *dall'arte*, offrendo come primaria suggestione quella di identificare nell'arte nipponica la sintesi culturale della storia dell'intero continente asiatico, segnata dall'incontro di due dialettici poli di influenza, la mistica del Buddhismo e la filosofia cinese di Lao-tse.

Scrivo a proposito Kuki:

L'arte giapponese riflette [...] il pensiero orientale in molti punti. Ora, come in Occidente furono la filosofia greca e la religione ebraica ad aver determinato, armonizzandosi o contrapponendosi, lo sviluppo della civiltà europea, in Oriente furono la religione indiana e la filosofia cinese a condizionare il cammino della nostra civiltà asiatica. L'espressione più tipica della religione indiana si trova nella mistica del buddhismo, mentre quella della filosofia cinese si trova nel panteismo della scuola di Lao-tse.¹⁵

¹¹ *L'expression de l'infini dans l'art japonais*, testo dell'omonima conferenza, in *Correspondance de l'Union pour la Vérité*, Paris, marzo-aprile 1929, pp. 104-131.

¹² Cfr. *Les idéaux de l'Orient*, trad. Serruys, Paris 1917, p. 36.

¹³ Okakura Kakuzo (1862-1913) è stato, insieme all'americano Ernest Fenollosa e all'inglese Lafcadio Hearn, uno dei grandi studiosi ad aver diffuso in Occidente la conoscenza della spiritualità, della cultura e dell'arte del Giappone e a difenderne il valore e la specificità contro la furia modernizzatrice degli stessi giapponesi dell'epoca Meiji. È stato inoltre il primo studioso d'arte a scrivere testi in lingua inglese, tra i quali *Lo spirito dell'arte giapponese* (1904) e il famosissimo *Libro del tè* (1906).

¹⁴ K. Okakura, *Lo spirito dell'arte giapponese*, Luni Editrice, Milano 2006, p. 16.

¹⁵ Cfr. S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", cit.

Al Buddismo e al Taoismo si affianca una terza fonte ideale: il Bushidō, “via del guerriero”, autentica morale del Giappone, culto dello spirito assoluto che disprezza ciò che è materiale e il cui ideale consiste «nel vivere e morire come ‘il fiore di ciliegio dei monti che esala il suo profumo al sole del mattino’»¹⁶. Anziché svilirlo, i precetti della cavalleria hanno approfondito il concetto di arte, legandolo all’immagine del *samurai*, la cui vita rimanda alla bellezza effimera del fiore di ciliegio, e che ricorrendo alle parole di Inazo Nitobe, studioso della morale giapponese:

[...] non nasconde – come fa la rosa – spade e veleno sotto la sua bellezza, ed è sempre pronto ad abbandonare la vita quando la natura lo chiama; i suoi colori non sono mai eccessivi e il suo leggero profumo non è mai nauseante. La bellezza del suo colore e della sua forma si mostra con pudore: rappresenta una qualità fissa dell’esistenza, mentre la sua fragranza è volatile, eterea come il soffio della vita. [...] Il sakura è davvero il fiore della nazione.¹⁷

È allora in questa tripla storia, rispettivamente religiosa, filosofica e morale, che egli rinviene il terreno di valori in cui va collocata «l’arte interiore’ di Yamato [per cui] senza conoscere un po’ queste concezioni della vita e del mondo, è quasi impossibile capire bene l’arte giapponese, poiché non se ne può afferrare il senso, che è *l’espressione idealista dell’infinito nel finito* [c.n.]»¹⁸.

Al fine di mostrare agli Occidentali i procedimenti mediante i quali l’arte nipponica realizza tale tensione rappresentativa e ideale, Kuki ne passa in rassegna le diverse forme artistiche, analizzando in primo luogo quelle arti che operano sull’*idea di spazio*, e in un secondo momento quelle agenti sull’*idea di tempo*, estrinsecazione rispettivamente della mistica buddhista e del panteismo taoista, «espressione di una

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ Cfr. I. Nitobe, *Bushidō. L’anima del Giappone*, Luni Editrice, Milano, 2006, pp. 103-104.

¹⁸ Cfr. S. Kuki, “L’espressione dell’infinito nell’arte giapponese”, cit., p. 5.

stessa esperienza spirituale, da un lato nella religione, dall'altro nella filosofia, cioè l'espressione dell'affrancamento dal tempo e dallo spazio [...]»¹⁹.

Ideale del Buddhismo è infatti il nirvana, «beatitudine suprema in cui il mondo si annulla nel vuoto. [...] La verità è il nirvana, e il nirvana è il Buddha. [...] Scoprendo in se stessi il *nirvana*, si diventa improvvisamente Buddha; per questo non si ha bisogno di parole. Cogliere il Budda [*sic!*] nel vuoto assoluto del nulla, coglierlo come facendo un salto, è questa la mistica dello zen»²⁰. Simmetricamente, per Lao-tse, il Tao è l'essenza delle cose: esso «non ha inizio, penetra tutto, tutte le cose dipendono da lui. Il Tao precede la nascita del cielo e della terra. Il Tao è la 'la madre del mondo'. Ma 'il Tao che può essere definito non è il Tao eterno'. Il Tao eterno 'non ha nome'. È 'una forma senza forma'. È anche tanto grande quando tanto piccolo. È insieme l'Essere e il non-Essere, l'essenza e il vuoto»²¹.

Nell'analisi di Kuki, le produzioni cui fa riferimento appaiono come svincolate dalla poetica del singolo autore. Pur ricorrendo infatti, nel corso del saggio, a diverse opere a titolo esemplificativo, esse si presentano a chi legge, affiorando da una dimensione storica, come a volerne già significare le finalità ultime, legando la singolarità dell'opera artistica al mistero assoluto di cui è supporto. Inoltre, andando a scoprire come si realizza l'espressione dell'infinito nell'arte giapponese, Kuki intende offrire quella che potremmo definire un'*estetica della tecnica artistica*. Egli afferma infatti che «[...] è nelle tecniche stesse che si manifesta la tendenza dominante dell'arte giapponese e la sua preoccupazione essenziale: servendosi del finito, esprimere l'infinito»²².

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, pp. 5-6.

²² *Ibid.*, p. 6.

Le arti e lo spazio

Arte che si esprime nello spazio è in primo luogo la pittura, la cui tensione idealistica non è da ricercare nella scelta del soggetto riprodotto. «Senz'altro sarebbe molto interessante» ci spiega l'autore «ma non ci porterebbe molto lontano»²³: è piuttosto verso le tecniche che va orientata l'indagine.

Nella scelta interpretativa del filosofo, è possibile individuare una costante dell'estetica giapponese, che riconosce «importanza al gesto costruttivo piuttosto che all'oggetto fabbricato»²⁴. È la canonizzazione del gesto artistico – legato alla ritualità e al profondo apprezzamento della materia – in opposizione alla ripetizione automatica delle attività pratiche, attraverso cui si realizza l'ascesa dal quotidiano alla sfera degli archetipi²⁵.

Secondo Kuki, quattro sono essenzialmente gli strumenti stilistici che la pittura adopera al fine di garantire il paradossale risultato di volgere il dipinto contro il suo destino spaziale: *l'assenza di prospettiva esatta*, *la composizione arbitraria*, *l'importanza della linea* e la predominanza della *pittura a inchiostro*. Tali tecniche sostengono l'emersione figurale dell'infinito, finalità dell'idealismo panteista, «idealismo metafisico e morale, [che] cercando l'infinito assoluto, non può trovare la sua espressione artistica nella pittura altrimenti che distruggendo la concezione 'banale' dello spazio»²⁶. Per fare in modo che l'assoluto erompa dai limiti imposti dalla comune concezione dello spazio, bisogna quindi rifiutare esteticamente l'idea di spazio *geometrico*. Si tratta di una negazione che è condizione di una positività, seppur indeterminata, in quanto annulla una dimensione limitata per affermare la totalità.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, p. 5.

²⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 13-15.

²⁶ Cfr. S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", cit., p. 6.

Realizzandosi in opposizione a una concezione perimetrale, e alla finitudine prodotta dalla matematizzazione del reale, la pittura deve annullare dunque la *prospettiva*, nella considerazione che ogni *vicinanza* e *lontananza* – concetti rilevanti se posti in relazione alla nostra limitata capacità di presa sul mondo – se paragonata all'infinito perde di senso.

L'immagine del reale, presunzione dei matematici e dei fisici, si sgretola alla luce dell'intuizione spirituale dell'idealismo pittorico, che alla costituzione di un ordine gerarchico prospetticamente organizzato sostituisce la «prospettiva metafisica»²⁷ di «artisti dello spirito»²⁸, quali il paesaggista Sōami (1450-1530 circa) e il pittore Kōrin Ogata (1661-1716), al quale va riconosciuta, secondo Kuki, l'introduzione della «tensione metafisica all'interno dell'arte decorativa»²⁹, con il superamento dei limiti imposti dai parametri del realismo pittorico.

Altra rottura compiuta dall'arte giapponese si situa rispetto al concetto di *forma*. In quanto forme relative alla nostra azione, all'orizzonte del percepito, le forme delle cose visibili, le forme naturali resistono alla realizzazione sensibile della tensione metafisica, spirituale dell'arte, esigenza cui può rispondere solo la creazione di forme assolute. Ne deriva che, per cogliere l'infinità del reale, l'arte deve sfumare i contorni imposti dal percepito e volgere la propria *vis* plasmatrice verso l'affermazione di *forme puramente estetiche*.

Non ci sono immagini assolute, solo forme assolute, norma che si rintraccia nell'astrattezza della *composizione arbitraria*, mirante non alla resa rappresentativa dell'oggetto, bensì alla pura creazione di forme, ricorrente nelle riproduzioni paesaggistiche nipponiche, come tiene a chiarire con degli esempi il filosofo:

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 7, nota 3.

²⁹ *Ibid.*

Invece di un albero intero, un quadro spesso rappresenta solo un tronco d'albero senza cima e senza base; lo sfondo rappresenta, per esempio, un tempio. In un altro quadro vediamo uno o due rami che fuoriescono da un lato con sopra un uccello nero. Un ponte è rappresentato solo dai suoi pilastri; fra i quali galleggiano delle imbarcazioni. Di una casa si vedono solo i suoi tetti; in lontananza si vedono delle montagne.³⁰

Kano Eitoku, pittore del 1500, è menzionato da Kuki in rappresentanza di quella pittura che ricorrendo all'arbitrarietà compositiva dirige la natura finita della rappresentazione «contro se stessa», per andare «oltre se stessa», oltre «il cipresso», oltre «il pino» dipinti. Principi che hanno affascinato quegli artisti europei che ammaliati dalle nuove atmosfere provenienti dal Sol Levante li riversarono nella loro arte, e tra i quali risalta ovviamente Claude Monet, del quale, sostiene l'autore, «si trova qualcosa di molto giapponese in una delle sale [...] al Musée de l'Orangerie. Le tele rappresentano a destra e a sinistra i grandi tronchi di salice senza cima né base, in mezzo lo stagno con le ninfee. Sembrerebbe di trovarsi in una sala giapponese circondata da *byōbu* (paraventi)»³¹.

A giustificazione della riuscita espressiva della composizione arbitraria, Kuki cita la massima di Lao-tse «ciò che è incompleto sarà completato, ciò che è vuoto sarà riempito»³². È infatti nel suo essere essenzialmente incompleta, di un'incompiutezza offerta dall'armonia dei vuoti e dei pieni, che l'arbitrarietà compositiva persegue le proprie finalità metafisiche, ponendo il fruitore nella condizione di dover saturare egli stesso il rappresentato. Il complesso pittorico è quindi propriamente una *forma senza forma*, atta a esercitare la spontaneità dello spirito di colui che guarda, offrendosi come supporto estetico di un'infinità possibile, la cui condizione di emergenza si concretizza a

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, nota 4.

³² *Ibid.*

partire da una modalità attiva di fruizione, autentica fonte di piacere per l'osservatore. Tale è la portata del vuoto pittorico, il quale, posto tra il visibile e l'invisibile, «serve a stimolare nell'osservatore un'attitudine di indagine creativa»³³. Se *a parte obiecti*, allora, la fruizione va a completare la raffigurazione, per cui chi guarda diventa il detentore delle possibilità espressive del quadro – infinite poiché infinito è il suo potenziale ermeneutico – da un punto di vista psicologico la fruizione è invece suggestione, e l'oggetto della rappresentazione si identifica con «la funzione che esso ha di condurci a uno stato... in cui realizziamo l'idea che ci viene suggerita»³⁴.

Ulteriore predominante della tecnica pittorica giapponese della scuola idealista è il ricorso alla *linea*. Essa si afferma in opposizione alla staticità propria del pittorico, che nel tentativo di imbrigliare la natura le sottrae la sua linfa vitale. La forma, nella finalità mimetica di riproporre il visto, devitalizza l'oggetto, mortificandone le infinite proprietà nella scelta di valorizzare esclusivamente l'estrinseca qualità di essere percepita nel tempo e nello spazio, secondo determinate geometrie, in una posa che in quanto fissa è unica e, per tale ragione, finita. «Così la freccia raffigurata non vola più, il cavallo non galoppa più»³⁵, scrive Kuki Shūzō, ma il Tao, l'essenza di ogni cosa dilata perpetuamente, evolve, trasmuta e rigenera sempre, di nuovo, forma formante la magmaticità irriducibile del reale, in cui l'infinito si dispiega per chi è disposto a tener aperto lo sguardo sul mutamento e ad «abbandonare le proprie certezze intellettuali, per sentire l'aspetto mutevole della realtà fenomenica»³⁶.

Ma qual è il valore della linea, che la figura evidentemente non può avere? Semplicemente, ci dice Kuki Shūzō, la linea non limita, perché

³³ Cfr. G.C. Calza, *Stile Giappone*, cit., p. 19.

³⁴ Cfr. S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", cit., p. 7, nota 5. Espressione che Kuki mutua dalla definizione che Bergson offre dell'oggetto d'arte in *Saggio sui dati immediati della coscienza*.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cfr. G.C. Calza, *Stile Giappone*, cit., pp. 14-15.

la linea «si muove»³⁷, e nel suo esserci, nel seguire la pennellata, in un *qui e ora* analogo del “per sempre”, è essa stessa *dynamis*, forza illimitata. Supporto sensibile, permanente e impermanente al contempo, la linea infrange i limiti dell’essere e del tempo, innescando la conflazione immaginativa delle tre estasi temporali in un’unità plurale, poiché potenziale, e per questo mai risolta. Il tratto «contiene il futuro nel presente; uno spazio contiene l’altro»³⁸, la linea si muove e in quanto evento sempre da accadere rappresenta la potenza dell’assoluto e lo slancio inesauribile dell’infinito. In altre parole, potremmo dire che se la forma tenta in un ratto di fissare la vita, la linea la comprende e la seduce accettandone il divenire, accogliendo il principio del Tao, coincidenza degli opposti, dell’essere e del non essere spaziale e temporale.

Per quanto riguarda, infine, la predominanza della pittura a inchiostro, ancora una volta Kuki ricorre a una massima del *Tao-te-ching*: «ci sono colori che rendono ciechi gli occhi degli uomini»³⁹ dice Lao-tse. È un vero e proprio biasimo verso l’uso dei colori, ritenuti infantili, se non addirittura volgari, ritenendo piuttosto che i veri artisti vivono nell’infinito, nel Tao, tra il bianco e il nero, tonalità opposte e complementari, in perpetua dialettica, in costante rimando e tensione. Lavorando con tali “non colori”, la pittura manipola la luce e il buio, e così, in luogo del colore, subentra la pennellata, creatrice di emanazioni sfumate e chiaroscurali gradazioni di inchiostro, che, operando per sottrazione, guidano la comparsa dell’essere dal nero, dalle tenebre della china. Essa quindi non dipinge propriamente, piuttosto nella sua azione negativa destruttura lo spazio, risolvendo singolarità e differenze, al fine di dare visibilità alla luce. Nel Tao il nero è *yin*, notte da cui affiorano gli esseri per entrare in *yang*, evidenza del bianco, della luce. La pennellata, «soffio del vuoto»⁴⁰, esige dal nero barlumi di luce, di esse-

³⁷ Cfr. S. Kuki, “L’espressione dell’infinito nell’arte giapponese”, cit., p. 7.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*

re, concretando «il gusto della semplicità e della fluidità [che] proviene dalla nostalgia dell'infinito e dallo sforzo di cancellare le differenze nello spazio»⁴¹.

A proposito del rapporto tra buio e luce, tra il nero e il bianco, Gian Carlo Calza, in *Stile Giappone*, dedica un paragrafo ai “colori dell'oscurità”, evidenziando il gusto tutto nipponico per l'ignoto, il confuso e lo sfumato, di cui l'ombra è simbolo. Scrive Calza:

I colori dell'oscurità. Chi, da noi, pensa al “colore” dell'oscurità? [...] Per gli scrittori e gli artisti giapponesi esiste nella vita una zona dove vige la realtà sfumata della penombra. Dove i colori appaiono smorzati e il loro riflettere è dato da una qualità interiore, non da una superficie abbacinante. Dove il buio è colmo di calore e colore. Dove al mondo luminoso, astratto e freddo dell'Idea, si contrappone quello oscuro, plastico e caldo della Materia. È il mondo che esalta la ricchezza dei rapporti tra uomini e cose; dove non basta una luce qualsiasi per vedere e sapere, ma dove al conoscere si perviene attraverso barlumi, riflessi di chiarore e ombra che non uccidano una interiore luce delle cose: di un ramo di pino nella cornice della finestra al crepuscolo; di un volto di donna nel cui mistero si cerca invano di penetrare; di un banco di nebbia frapponentesi alla visione – nella vita reale o figurata – *per costringere ad amplificare l'immaginazione che è in noi* [c.n.].⁴²

Giunti a questo punto, Kuki si chiede cosa debba raffigurare l'arte idealista giapponese. La sua risposta è chiara e piuttosto risoluta: se l'infinito è in tutte le cose, se «il Tao è in questo escremento!»⁴³, come scrive Chuang-tsu, allora tutte le cose sono belle e la loro bellezza soggiace al nostro discernimento, alla nostra sensibilità, alla disponibilità individuale ad accogliere l'armonia del tutto. Di conseguenza, anche le cose comunemente giudicate «brutte» lo sono solo impropriamente, partecipi, quali sono, della bellezza taoista.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cfr. G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, pp. 57-58.

⁴³ Cfr. S. Kuki, “L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese”, cit., p. 8.

All'interno di tale concezione panteistica del bello, che suona come un monito per il giudizio estetico, si inserisce l'artista, il cui compito è allora quello di enfatizzare nell'opera la bellezza taoista, di cui è testimone anche chi è fisicamente e moralmente brutto: «siamo tutti dei bambini ingenui» scrive Kuki «fuggiamo dalla notte scura. È l'artista che ci mostra la luce nel seno stesso della notte. Ci rivela a ogni passo il regno della bellezza. Ci dice: ecco il bel mostro! ecco il bel demone!»⁴⁴. Come esempio di brutto fisico, Kuki fa riferimento a un rotolo del periodo Kamakura⁴⁵, in cui sarebbero rappresentate tutte le malattie fisiche, spiacevoli e disgustose; mentre è nelle stampe erotiche del periodo Tokugawa⁴⁶, i cosiddetti Shunga, che sarebbe rinvenibile una declinazione del brutto morale.

L'analisi compiuta sinora per la pittura offre la chiave di lettura per comprendere il destino della scultura e dell'architettura giapponesi, anch'esse arti dello spazio in cui si affermano la linea e il vuoto, a significare il gusto per la semplicità e per l'indefinitezza rappresentativa.

Tra le sculture che hanno accolto nella loro plasticità lo sforzo di rappresentare l'assoluto, il filosofo annovera le statue di legno del Buddha in stile Unkei (1150-1220 circa), nonché le maschere dei drammi Nō, la cui bellezza risiede nell'affascinante particolarità di mutare espressione a seconda del grado d'inclinazione assunta rispetto alla fonte luminosa, effetto prodotto unicamente da un impiego magistrale della linea e dalla vuota disponibilità scultorea della maschera.

Più di tutte le arti, è però sicuramente l'architettura a esaltare l'uso della linea. È nelle linee dritte e leggermente devianti dei tetti che Kuki Shūzō legge l'aspirazione idealista all'infinito, ed è nel *tokonoma*, piccola alcova presente nelle case in stile tradizionale giapponese, dove solitamente sono appese le pergamene *emakimono*, che il culto della linea viene espresso in tutta la sua essenzialità e nel rigore con cui lo

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Periodo Kamakura, 1200-1400 d.C.

⁴⁶ Periodo Tokugawa, 1600-1850 d.C.

spazio si fa ricettacolo; così come avviene negli interni del tempio e della stanza del tè, in cui ritroviamo, rispettivamente in macro e in micro, le suggestioni prodotte dal vuoto zen⁴⁷.

Le arti e il tempo

Completato l'esame delle arti figurative, Kuki Shūzō orienta la sua indagine verso la poesia e la musica, arti che operano sulla temporalità, al fine di superare la concezione cronologica del tempo.

Similmente a quanto compiuto per le arti dello spazio, Kuki ci offre una griglia stilistica di interpretazione, individuando quelle costanti poetiche, quali la brevità, l'asimmetria e il ricorso all'espressione suggestiva, nella quali egli rinviene l'influenza del pensiero panteista, del suo gusto per la semplicità e per il lato negativo delle cose.

In primo luogo, precisa l'autore, il tipo di poesia giapponese «più colta [...] è quello dai versi molto brevi»⁴⁸: un poemetto *tanka* è composto infatti da trentuno sillabe, mentre un *haiku* ne conta appena diciassette.

Oltre a essere portatrice della delicata semplicità estetica propria del genere *haiku*, è nella brevità che l'infinito «si affranca dal tempo, realizzando un tempo breve che contiene molto di più di un tempo lungo»⁴⁹, risuonando oltre l'evento poetico e scaturendo dalla fertile problematicità, data dalla non corrispondenza tra le componenti in gioco. Detto altrimenti: come la prospettiva è assente nelle arti dello spazio, così in poesia è la simmetria a valicare i propri limiti e a cedere alla pura forma, una "forma senza forma" e perciò aperta, assoluta, che si avvale dell'asimmetria e della fluidità ritmica per innescare una tensione produttiva nel contatto tra i costituenti espressivi.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

L'*haiku*, apparentemente architettato simmetricamente in tre versi di cinque, sette e cinque sillabe, in realtà, sotto la spinta dell'eptasillabo centrale – il quale ha la funzione di seguire ritmicamente il primo verso e di anticipare al contempo il pentasillabo di chiusura – disattende qualsiasi pacificazione armonica, fuorviata appunto dalla forza eversiva innescata al centro stesso del sistema poetico⁵⁰.

Scrivono Gian Carlo Calza, a proposito degli *haiku*:

I primi due versi, il «primo piano», introducono un'immagine autosufficiente e apparentemente dominante, ma il cui valore e significato vengono sostanzialmente rinnovati, se non addirittura rovesciati, dall'ultimo concetto espresso [...]. La nuova chiave di lettura non cancella la precedente, ma le si fonde creando un contrappunto raffinato e, a volte, appena percettibile. Elemento che determina l'interpretazione diviene la maggiore o minore intensità del legame che si crea, nella stesura, ma anche nella lettura, tra la prima e la seconda parte e, cioè, il vuoto, la cesura che crea a un tempo lo stacco e la fusione dei due elementi in una nuova sintesi percettiva.⁵¹

La rottura dello schema ritmico-compositivo accresce il potenziale evocativo che ne consegue, alimentato inoltre dall'occorrenza di *espressioni suggestive*, sintesi ambigue e instabili, portatrici indefinite di elementi altamente simbolici, che, pur tracciando le linee essenziali del quadro lirico, non lo esauriscono, affidando il suo completamento all'immaginazione attiva del lettore, della quale l'espressione suggestiva appare sia causa sia effetto. Pur sollecitando, infatti, l'immaginazione di chi legge, essa già ne racchiude l'interpretazione in quanto "possibile", anticipando l'istante in cui emergerà, determinandosi nella coscienza individuale. «Una grande eloquenza» dice Lao-tse

⁵⁰ Anticipazione, va sottolineato, che si compie da un punto di vista meramente ritmico, completamente slegato al senso delle parole, differentemente dal nostro *enjambement*, il quale, pur rompendo il ritmo, lo fa completando semanticamente il verso in quello che lo succede.

⁵¹ Cfr. G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, pp. 58-59.

«sembra muta»⁵² e la poesia per rischiare la via verso l'assoluto deve essere realmente "poesia", non "letteratura", deve cioè alludere, indicare, non descrivere: «il poeta è un uomo che sa custodire il silenzio»⁵³, che evoca senza narrare.

Il ricorso all'allusione è il tratto fondamentale degli *haiku* di Matsuo Bashō⁵⁴, dalla cui opera Kuki estrae alcuni poemetti, mostrando come le tecniche sinora enumerate vi operino concretamente. Ad esempio, all'*haiku* che segue, Kuki riconosce l'esaltazione dell'espressione suggestiva:

Nara dai sette steccati
tempio dalle sette cappelle
fiori di ciliegio dagli otto steccati⁵⁵

Il poeta sta parlando dell'antica capitale del Giappone, Nara, ma non vi è un solo verbo a descrivere il nugolo di sensazioni che provoca nel poeta la visione della città. Esse sono appunto suggerite, coese negli elementi sui quali si posa lo sguardo del poeta, emanazioni a loro volta dell'espressione suggestiva quale è «tempio dalle sette cappelle» che vuole esibire, più che significare, la grandezza della religione buddhista. Così come il verso «fiori di ciliegio dagli otto steccati» lascia intendere, celandole dietro un velo di vaghezza, «la bellezza eclatante e la voluttà licenziosa della corte»⁵⁶, che in giapponese si erigono figurati-

⁵² Cfr. S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", cit., p. 11.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ «Matsuo Bashō (1644-94). Bashō fu lo pseudonimo assunto in età matura da Matsuo Jinshichirō. Nato a Ueno, città nella provincia di Iga, in una famiglia di samurai di basso rango, all'età di nove anni fu messo al servizio di Yoshitada, giovane figlio del *daimyō* della città ed estimatore di *haikai*. Alla morte del feudatario, Bashō abbandonò la vita pubblica per dedicarsi alla poesia. Con lui lo *haikai* divenne un genere poetico di alto livello tecnico e apprezzato alla stregua delle composizioni classiche. Nel 1684 iniziò il primo dei suoi numerosi pellegrinaggi nei luoghi più rinomati del paese e di cui scrisse suggestivi resoconti annoverati tra i capolavori della letteratura giapponese di tutti i tempi» (G.C. Calza, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002, p. 181).

⁵⁵ Cfr. S. Kuki, "L'espressione dell'infinito nell'arte giapponese", cit., p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*

vamente grazie all'allitterazione e alla concordanza dei segni grafici, inanellando una catena associativa che amplifica la portata simbolica degli elementi in gioco, realizzando così anche visivamente un'eccedenza di senso, affidata all'agilità sinestetica del lettore.

Tra le poesie di Bashō, analizzate dal filosofo, richiamiamo in particolare tre *haiku*, nei quali egli rinviene la presenza di tre temi-chiave del pensiero taoista: panteismo, apprezzamento della negatività del reale e ciclicità del tempo.

O il polpo nel vaso
sogno effimero
luna d'estate⁵⁷

Nella simpatia cosmica che lega i tre elementi del poema (il polipo, il sognatore e la luna), Kuki avverte l'eco del pensiero panteista, in cui è idealmente affermata l'identità dell'essenza del tutto, e dal quale deriva l'apprezzamento della negatività delle cose, poiché nell'infinito tutto ha un suo posto e una sua bellezza, come celebra l'*haiku* che riportiamo:

Ecco l'usignolo
il suo escremento su un pezzo di pane
davanti alla finestra⁵⁸

Infine, altro tema ricorrente nella poesia dell'infinito giapponese è l'ideale del tempo, che si ripete:

O fiore di tachibana!
Quando? Era nei campi
ascolta il cuculo⁵⁹

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*

In quest'ultimo poemetto, Bashō sente il profumo dei fiori di arancio e ricorda di aver sentito, un tempo il profumo degli stessi fiori, ascoltando il cuculo nei campi.

A conclusione dell'exkursus sulla poesia, Kuki evidenzia – verrebbe da dire nietzschianamente – la forza di liberazione dal tempo, di cui è carica la sensazione, che a volte ci assale, del suo ciclico ricorrere:

Che un rumore, che un odore, già sentiti e respirati una volta lo siano di nuovo, insieme nel presente e nel passato, reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti, appena l'essenza permanente, abitualmente nascosta delle cose, si trova liberata e il nostro vero io, che talvolta sembrava morto da lungo tempo, ma al contrario non lo era affatto, si desta, si anima ricevendo il celeste nutrimento che gli è portato. *Un minuto affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, affinché lo sentiamo, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo* [c.n.].⁶⁰

In ultimo, Kuki parla della musica in una prospettiva comparativa, facendo riferimento a quei compositori europei le cui opere, a suo avviso, richiamano le sonorità giapponesi, e lo fa con il presupposto che non si possa parlare della musica in astratto a un lettore che non conosce quasi nulla della storia musicale del Giappone⁶¹.

Tra i migliori esempi di melodie europee che si avvicinano alla musica giapponese egli cita *Jeux d'eau* di Ravel, assimilandolo a un brano per *koto*⁶², nonché *Children's corner* di Debussy, grande conoscitore e amante dell'arte giapponese.

Di Debussy, in particolare, ciò che piacque al filosofo fu «[...] da un lato [lo] sforzo di affrancarsi dal tempo stereotipato, nella fluidità in cui 'la musica è tutta intera in ogni momento, e in cui tutte le sue parti si sono avvicinate, sono venute dolcemente le une contro le altre' (j. Rivière)[sic!], dall'altro, nella semplificazione che abolisce tutte le orge di

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cfr. *ibid.*, p. 15.

⁶² Strumento musicale a tredici corde, simile a un'arpa orizzontale.

suoni, in ‘una sobrietà delicata’, ‘tutta avvolta nel silenzio’ (Romain Rolland)»⁶³.

Una ricerca quella di Debussy tesa alla semplicità, che affiancata al piacere della negatività – rinvenibile nella libera successione delle melodie e nella perfezione dell’“imperfezione” di *La fille aux cheveux de lin* – ricorda qualcosa di molto giapponese, simile a quel sentimento del tempo proprio del misticismo panteista.

Conclusione

Al termine dell’analisi delle arti, Kuki ritiene di aver provato al lettore l’autentica finalità dell’arte giapponese di esprimere l’infinito, partendo dal finito. E se dal punto di vista dell’opera, tale tensione si realizza nella tecnica, nell’ambito della fruizione, essa rinnova perpetuamente se stessa, accogliendo le richieste di colui che tenta di svelarne il senso. L’arte interiore del Giappone, veicolo di quegli ideali asiatici di emancipazione dai limiti di uno spazio-tempo depotenziato del suo afflato metafisico, diviene per il fruitore l’occasione per essere anch’egli ripensato e valorizzato, rispondendo a quel bisogno di eternità, di cui è espressione la vita spirituale di ognuno, la quale pur realizzandosi nel tempo, aspira costantemente a liberarsene.

La funzione soggettiva dell’arte, in quanto elemento della vita spirituale, è allora la realizzazione ideale dell’eternità, a cui solo il vero artista può rispondere, solo a saper cogliere e far fluire quell’infinito eterno, che è la bellezza. Per Kuki Shūzō, l’artista è il vero educatore dell’umanità, poiché può mostrare al singolo la via verso la liberazione dal tempo, imparando costantemente egli stesso a vivere la bellezza panteistica dell’infinito. Due volte, allora, l’arte spezza le catene della finitudine: una volta nell’artista, che assapora l’illimitato nella creazione del bello, e una seconda volta nella coscienza di colui che contem-

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

pla l'opera, partecipando anch'egli alla sua eterna composizione e significazione.