

QUELLO CHE MANCA AL NULLA.
FORME DELL'INCOMPIUTO E TECNICHE DI SALVAZIONE
NELLA CULTURA GIAPPONESE

1. *Il coniglio e la luna*

Nell'agosto del 1958 Ozu Yasujirō, il più giapponese di tutti i registi giapponesi, rilasciava un'intervista alla rivista *Kinema junpō*. Erano gli anni in cui cominciava a diffondersi il cinemascope, che oltre a sorprendere il pubblico sembrava offrire insperate opportunità agli operatori cinematografici, e l'intervistatore, tra le varie domande, chiedeva al maestro quale fosse la sua posizione nei confronti dello schermo panoramico. Ozu rispose di non potersi abituare al nuovo sistema. Affermò che gli pareva molto più interessante utilizzare un'inquadratura ridotta ed essere perciò costretto a escludere tutto lo spazio che non vi fosse entrato. Per chiarire meglio il suo pensiero citò un grande pittore del XVII secolo, Ogata Kōrin, autore di uno dei tanti «conigli con luna piena» della storia artistica giapponese. «Il coniglio di Kōrin guarda in su, verso la luna che risplende nel cielo» osservò il regista, «ma la luna non può essere raffigurata all'interno di un dipinto di tanto modeste dimensioni, così se ne vede solo il riflesso. È un metodo questo attraverso il quale uno spazio circoscritto fa sì che lo spettatore immagini il levarsi della luna in uno spazio illimitato.»

Non abbiamo notizia che né Ogata Kōrin né Ozu si siano mai dedicati alla meditazione zen, ma di fatto, e a prescindere dall'intenzionalità dei due artisti, la predilezione di Ozu per un'inquadratura che costringe a tagliare una fetta notevole della scena, la scelta di Kōrin di escludere dal dipinto la luna, che pure dovrebbe esserne protagonista,¹ portano con sé un potente

¹ Il motivo, frequente e amato nella pittura giapponese, del coniglio sotto la luna discende da un'antica tradizione popolare di origine cinese secondo la quale la luna sarebbe abitata da due conigli che giocano, danzano e preparano il *mochi* (un panetto di pasta di riso), battendo il riso in un mortaio di legno con uno speciale pestello. Osservando le irregolarità e i rilievi lunari nelle notti di plenilunio, si distinguerebbe la sagoma dei due conigli.

eco zen. Non in funzione di ciò che omettono, ma di ciò che dell'omesso permane. Eliminare la luna dal dipinto ha un senso solo perché ne persiste il riflesso, ed è precisamente la suggestione esercitata da quel riflesso che conduce l'osservatore a figurarsi la più nitida, luminosa e bella delle lune possibili, una luna che in qualche modo gli assomiglia e lo rispecchia, e con la quale mai potrebbe competere neppure la più perfetta delle lune effettivamente e concretamente dipinte. Tutte le arti zen vivono di questa suggestione: la stanza destinata alla cerimonia del tè, obbligatoriamente piccola e spoglia, ma allestita in modo da suggerire spazi infiniti; il giardino di roccia, che disponendo con studiata cura poche pietre su un letto di sabbia rimanda alle forme della grande Natura; il *sumie*, cioè la pittura a inchiostro, che tracciando con calcolata noncuranza una fronda di bambù sa evocare un intero bosco...

La serena incompiutezza giapponese non ha a vedere con la tormentata attitudine d'Occidente che tra Ottocento e Novecento corteggia il frammento per farne il segno doloroso di una totalità perduta e compianta. Nell'estetica zen la forma indeterminata respinge anzi lo statuto di frammento, rifiuta di darsi come la parte, o particella, che rivendica una propria autonomia centrifuga rispetto all'insieme che l'ha generata. Più *riflesso* che *frammento*, non rimanda a un Tutto altro da sé, ma a una totalità che risiede al suo interno, seme sempre pronto a germogliare, e come tale fa appello non a una disposizione «luttuosa», bensì a uno slancio attivo di intuizione e sintesi. Di più, nel suo farsi strumento per la conquista di questo Tutto, diventa una vera e propria Via di salvezza.

2. *Come accade che Tutto e Nulla coincidano*

Dobbiamo qui confessare che per ansia di correre alle conclusioni e assegnare da subito una definizione all'incompiuto nipponico, abbiamo ceduto a diverse semplificazioni, che ora reclamano precisazioni e rettifiche. Per prima cosa dovremmo chiarire che quel Tutto di cui si parlava, in realtà andrebbe più correttamente denominato Nulla. I giapponesi lo chiamano *mu*, i cinesi *wu*, spesso viene tradotto come Vuoto, e rappresenta il cuore del buddhismo zen. Se l'indeterminazione ha un ruolo così importante nelle arti del Sol Levante è perché si genera e al tempo stesso riporta a quel nucleo di Vuoto/Nulla che sta alla base sia della creazione che della fruizione estetica. Ma sarà meglio dare una

definizione più puntuale di questo Vuoto, che spieghi perché in Giappone si può dire che il Tutto è Nulla senza urtare contro il principio di non contraddizione. Per lo zen, e ancora prima per il taoismo cinese che allo zen ha fornito un fertile terreno di coltura, il Nulla non evoca affatto le valenze negative del *Nihil* latino, non è assenza e privazione totale dell'essere, ma piuttosto l'imprescindibile presenza del non-essere nella costituzione dell'essere. «L'Essere e il Non-essere si generano l'un l'altro» dice il *Daodejing*,² suggerendo un'immagine del Nulla come totalità indistinta dove tutti gli opposti si fondono, originaria condizione di possibilità e di trasformazione di ogni ente.

Lo zen accoglie dal taoismo questo concetto di un Vuoto iperpieno, madre e tomba di tutte le cose, ma non per metterlo al centro di riflessioni o disquisizioni filosofiche, bensì per farne un oggetto di *esperienza*. Insofferente di dottrine e principi teorici, la più tipicamente giapponese di tutte le forme di buddhismo svaluta senza esitazione i meccanismi del pensiero logico-razionale, cui non riconosce alcun valore euristico, e respinge la parola (che del pensiero razionale è lo strumento principe), negandole ogni capacità di contenere o trasmettere verità. La conoscenza – che altro non è se non scoperta e accoglienza del Nulla che spira in noi e intorno a noi – non si conquista né grazie alla lettura di testi sacri e sapienziali, né attraverso un passaggio di nozioni da maestro a discepolo. Colpisce l'individuo con la violenza di una folgorazione improvvisa, e a prepararla giovano unicamente quelle tecniche che inducono la mente a lasciar cadere ogni ingombro intellettuale o culturale, ogni illusoria pretesa di soggettività, per farsi vuoto di pensiero (*mushin*), e quindi specchio di quel *mu* che sostanzia (o meglio de-sostanzia) ogni cosa.

Per la scuola Sōtō³ la più efficace di queste tecniche è la meditazione; la scuola Rinzai⁴ punta sull'urlo, la bastonata, il

² LAOZI, *Daodejing*, VII sec. a.C. (trad. it. in *Laozi, genesi del Daodejing*, a cura di ATTILIO ANDREINI, Torino, Einaudi, 2004).

³ Sōtō, una delle due principali scuole zen, fondata dal monaco Dōgen Zenji (1200-1253) dopo un periodo di studio in Cina. Dōgen nel 1227 portò in patria la dottrina e le pratiche apprese dal maestro Rujing, che sul monte Tiantongshan (Tendōzan in giapponese) aveva sviluppato una forma originale di buddhismo *chan*. Rispetto ad altre scuole zen, la scuola Sōtō predilige la meditazione (*zazen*) come strumento per il conseguimento dell'illuminazione.

⁴ Rinzai rappresenta, con la scuola Sōtō, la principale setta zen giapponese. Fondata dal monaco Eisai nel 1191, riprendeva l'insegnamento del maestro cinese Linji Yixuan, privilegiando le pratiche del *kōan*, dell'urlo o della bastonata rispetto alla meditazione.

kōan – la battuta enigmatica che fa cadere in un colpo tutti i puntelli logici. Volendo, però, di queste pratiche da specialisti si può benissimo fare a meno. Per accompagnare la mente a lambire il Vuoto basta accostare con il giusto atteggiamento qualunque occupazione quotidiana. Nei monasteri zen si cucina, si rassetta, si cura il giardino, e ciascuna di queste attività funziona come una forma di meditazione. Purché l'attenzione sia concentrata su ogni singolo gesto e il pensiero si liberi di tutto ciò che sopravanza l'azione elementare e contingente, fino a un'identificazione totale del soggetto che agisce con l'oggetto agito. Allora, e solo allora, la pietanza o l'aiuola si formeranno come da se stesse, venendo incontro alla non-volontà che vi ha messo mano e riflettendosi nello specchio terso del non-Io che le ha fatte esistere.

3. *Quando l'Io diventa il bersaglio*

Arte e letteratura, che in Occidente si arrogano una posizione in qualche modo «aristocratica» rispetto all'insieme delle attività artigianali e quotidiane, sono state allevate in Giappone con l'umiltà che si conviene a discipline strumentali. Al pari dell'*ikebana*, delle arti marziali, della cerimonia del tè, perfino della cucina, non rappresentano che uno dei molti modi per avvicinare l'illuminazione, ovvero il Nulla: non sono Vie di godimento, ma Vie di salvezza. Questo spiega perché, di contro alla nostra comune accezione di «estetica», l'estetica zen non sia particolarmente interessata all'esibizione del bello. L'eventuale bellezza di un'opera non rappresenta che l'effetto collaterale del processo di affinamento (di svuotamento) che ha condotto al suo costituirsi. In altre parole, nel laboratorio zen il risultato conseguito dal fare artistico riveste un'importanza di gran lunga inferiore a quella attribuita al gesto creatore (che per certi versi coincide con l'idea, così come proclameranno in un tempo e contesto molto diversi i fautori dell'*action painting* o della «scrittura automatica» surrealista). Salvo che quando il gesto è perfetto – perché discende con naturalezza da una giusta attitudine di spirito – anche il risultato non potrà che essere perfetto.

La migliore enunciazione di questa identità di gesto e risultato sorprendentemente non è contenuta in un manuale di pittura, ma nel *Gorin no sho*,⁵ il breviario dei giovani samurai del XVII secolo.

⁵ MIYAMOTO MUSASHI, *Gorin no sho*, 1645 (trad. it. *Il libro dei cinque anelli*, di CESARE BARIOLI, Milano, Mondadori, 1999).

L'autore, Miyamoto Musashi, venuto su non in una confortevole palestra di arti marziali, bensì sui campi di battaglia delle guerre feudali, insegna a colpire lasciando che sia l'istinto a guidare la scelta del momento e l'azione, come se si fossero a un tratto dimenticate tutte le nozioni apprese in lunghi anni d'addestramento. Ecco, imparare a fare il vuoto mentale, lasciare sedimentare tutto ciò che si sa per tornare, come in un perfetto circolo, alla freschezza istintuale che precede ogni apprendimento: questa è l'illuminazione che promette la Via della Spada, una sapienza assimilata così nel profondo da identificarsi con l'ignoranza assoluta.

Ma il concetto di un gesto che è tanto più preciso ed efficace quanto più Io e bersaglio siano diventati una cosa sola (ovvero sia scomparso ogni pensiero di un Io che deve colpire e di un oggetto da colpire) vale anche per qualsiasi altra arte/Via.⁶ Pensiamo alla calligrafia o alla pittura a inchiostro, dove non solo non è possibile cancellare o modificare alcun tratto, ma neppure esitare un istante con il pennello appoggiato sulla carta, se non si vuole che questa s'impregni formando una macchia. Quando l'artista impugna il pennello, l'immagine deve essere già tutta presente dentro di lui e calare sulla carta con la precisione e l'irrevocabilità di un fendente sul campo di battaglia. In quel momento il pittore non esiste più come soggettività cogitante: la sua mente invasa dal Vuoto si è fatta cava e ricettiva, non contiene più altro che l'essenza (il *ki*) dell'oggetto rappresentato, ed è unicamente questa che si rovescia sul foglio.

4. *Dire di meno per dire di più*

«Un ramo è ben dipinto se vi s'ode lo stormire del vento» scrive Jin Nong, un artista cinese che esercitò vasta influenza sull'arte giapponese del XVIII secolo.⁷ Ma come può il pennello dare sostanza all'invisibile, far parlare l'ottusa materialità di un ramo o di una roccia fino a distillarne la vita più intima? Come può arrivare a dire fino a questo punto?

Semplicemente dicendo di meno. Giocando con gli spazi, i vuoti, le omissioni. In altre parole, calcolando l'incompiutezza. Nei dipinti di maestri come Sesshū Tōyō (1420-1506), Fūgai Ekun

⁶ Eugen Herrigel esamina questa disposizione di spirito nel suo celebre *Lo zen e il tiro con l'arco* (trad. it. di GABRIELLA BEMPORAD, Milano, Adelphi, 1981).

⁷ Jin Nong (1687-1763), pittore e calligrafo cinese. È annoverato tra «gli otto eccentrici», così soprannominati per l'originalità della loro ricerca artistica, non omologata con il formalismo imperante negli ambienti artistici dell'epoca.

(1568-1650), Obaku Kōsen (1633-1695) i tratti sono pochi e appena accennati, ottenuti da veloci tocchi di pennello e sempre circondati, come erosi, da potenti vuoti. L'antico eremita o l'onda marina affiorano dal lago di bianco che li circonda e compenetra quasi di sorpresa, come per il convergere fortuito di quelle sparute linee, lasciando intuire di sé – nell'impetosa sottrazione dei dettagli – non la forma esteriore, ma la tensione dinamica che la nutre, la profondità psicologica, il guizzo di pensiero, insomma, il *ki*.

Più che dar vita a figure compiute, questi inchiostri sembrano alludere a forme possibili, grumi di spirito colti in un processo di continuo divenire. Ma è proprio in virtù di questa qualità ellittica e interlocutoria che coinvolgono l'osservatore in un processo attivo di interpretazione, diventando così salvifici non solo per l'autore, ma anche per il fruitore. Se l'opera scegliesse di «dire tutto», di dispiegarsi allo sguardo come verità rivelata e incontrovertibile, rimarrebbe una monade chiusa in se stessa, impermeabile all'intervento creativo di altre menti. Imprigionerebbe l'occhio e l'anima tra le sue forme concluse, rifiutando di farsi ponte verso l'Altrove. Invece, in questo modo, il fruitore cessa di essere un osservatore inerte e diventa co-artista, chiamato a partecipare al cammino di perfezionamento innescato dall'opera stessa.

Con questo non siamo molto lontani dal concetto di «opera aperta» che circola da qualche decennio in Occidente, ma vale la pena ricordare che in Giappone non si tratta semplicemente di moltiplicare i piani di lettura: la posta in gioco è l'illuminazione, la conquista di quella totalità che è il Nulla. L'opera che lasciandosi sopraffare dal demone dell'oggettività, dell'analisi, della completezza, si mettesse di puntiglio a riprodurre l'oggetto nei minimi dettagli, finirebbe per trasformare ciascuno di questi dettagli in un frammento autonomo consegnato a una deriva senza ritorno, perdendo così irrimediabilmente l'unità d'insieme. Se in una dottrina come quella zen, che si disinteressa di qualsiasi problema di ordine etico, esiste qualcosa di simile al Male, è proprio in questa diabolica macchina analitica che dispensa illusioni di realtà, mascherando l'ignoranza di certezze «scientifiche». La pittura giapponese solo in epoche molto recenti, e di malavoglia, ha accolto tecniche realiste, non ritenendo che la carenza di realismo potesse rappresentare in alcun modo una perdita di valore. L'arte è «buona», cioè salva, non quando accumula, ma quando sottrae realtà, lasciando davanti agli occhi solo gli indizi necessari e sufficienti a lasciar percepire il non-descrivibile. In altre parole, quando è capace di servirsi di un riflesso per suggerire una luna che non c'è.

5. Wabi sabi: *il bello imperfetto, incompiuto, impermanente*

La natura delle cose, insegna il buddhismo, è transitoria. Sostanzziata di Vuoto, la pennellata di inchiostro nero non è impressa sul fondo bianco come un segno definitivo su un piano inerte, ma ne è prodotta e plasmata, e su quella superficie galleggia precaria come dovesse da un momento all'altro venirne reinghiottita.

Questa dimensione di impermanenza è ben percepibile nella ceramica *raku*, il tipo di vasellame più usato per la cerimonia del tè. La ciotola *raku*, foggata a mano creando col pugno una cavità nella massa di argilla, anche una volta cotta e verniciata conserva una forte memoria della terra che l'ha generata, quasi fosse il risultato di un gesto casuale, di continuo sul punto di tornare materia informe.

Il grande pregio di queste ceramiche, considerate tra le più raffinate della tradizione nipponica, consiste proprio nella loro imperfezione. Al confronto anche le porcellane più preziose, così regolari e studiate, appaiono fredde e volgari... Il margine di casualità che nella ceramica comune si cerca di comprimere il più possibile, nel *raku* diventa fattore performante e viene dilatato al massimo grado per enfatizzare l'unicità di ogni pezzo. Non solo la superficie è mossa da irregolarità, spessori disuguali, fenditure, ma anche la verniciatura, ottenuta cospargendo il manufatto incandescente con foglie, paglia o altro, crea sulla superficie motivi imprevedibili e sempre diversi: gocciolature, intrecci di linee, macchie più o meno estese, tanto più sorprendenti in quanto prodotti non da uno sforzo di progettazione, ma dalla natura stessa.

Questo gusto «terrigno» di una semplicità tanto più raffinata quanto più è grezza e non calcolata nella lingua giapponese ha un nome, intraducibile in qualsiasi altro idioma come tutti i nomi che racchiudono una visione del mondo. Si chiama *wabi sabi*. Designa un tipo di bellezza che sappia accogliere e mettere in luce la fondamentale verità che nulla dura, nulla è perfetto, nulla è finito. *Wabi sabi* è la qualità della ciotola che denuncia l'inesorabile trascorrere del tempo con una leggera crepa, o con l'opacità dei punti in cui viene più spesso maneggiata. *wabi sabi*, come spiega Tanizaki in uno dei più suggestivi trattati sull'estetica giapponese che siano mai stati scritti,⁸ è l'argento che ha perso quell'innaturale splendore da gioielleria per assumere i toni più

⁸ TANIZAKI JUNICHIRO, *In'ei raisan*, 1933-34 (trad. it. *Libro d'ombra*, a cura di ADRIANA BOSCARO, Milano, Bompiani, 2002).

torbidi e riposanti dell'ossido, o una lanterna di pietra che gli anni hanno rivestito di muschio.

Sideralmente lontani dal concetto classico di una bellezza perfetta, priva di ombre, scostantemente simmetrica, i canoni del bello *wabi sabi* contemplan l'imperfezione non semplicemente come un dato possibile, ma come una qualità costitutiva e fondante. L'infrazione della simmetria, l'incompiutezza *nonchalante*, la patina del tempo infondono all'oggetto un calore e un'attitudine relazionale che invano si cercherebbero nel nitore greco, e suggeriscono al tempo stesso una dolce e malinconica riflessione sul divenire e la transitorietà.

6. *Bashō, o la parola in bilico sul Vuoto*

«Sabi wa ku no iro nari» (*Sabi* è la qualità della poesia) scriveva sullo scorcio del XVII secolo uno che sia di poesia sia di zen s'intendeva parecchio. Matsuo Bashō (1644-1694), spirito libero e vagabondo, uomo di meditativo distacco e insieme amante forsennato della bellezza terrena, rappresenta forse il più folgorante esempio di come anche la poesia possa essere trasformata in una bastonata zen. «Braciere d'estate, ventaglio d'inverno»⁹ definisce provocatoriamente il suo *haiku*, che riprende lo schema metrico 5-7-5 del vecchio componimento buffonesco per intesserlo di tutta la fatica e il piacere d'esistere. Bashō scherza, ma sa che quando si compone «bisogna essere capaci di sferrare un fendente al limite dell'elsa, come quando si spacca in due un melone. Come quando si affondano i denti in una pera».¹⁰ Prendiamo un suo *haiku* particolarmente suggestivo, come quel celebre

<i>Kono michi o</i>	Nessun viandante
<i>Iku hito nashi ni</i>	Lungo questa strada
<i>Aki no kure</i>	Solo un imbrunire d'autunno

Qui si capisce perché uno scrittore sensibile come Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) nei suoi appunti su Bashō sostenga che l'essenza della poesia orientale va rintracciata nella pittura. Anche in questo caso ci troviamo davanti a una vera e propria veduta a inchiostro. Come nel *sumie*, l'autore ritaglia accuratamente dal paesaggio che lo circonda l'immagine che gli interessa, eliminando

⁹ MATSUO BASHŌ, *Saimon no ji* (Parole dal portale nella foresta, 1693).

¹⁰ Citato da Akutagawa Ryūnosuke in *Bashō zakki* (Note sparse su Bashō, 1927).

ogni altro particolare (ci sarà cinguettio d'uccelli? alberi o erbe di qualche specie? picchi di monti o cascate?), e la incolla al centro di un enorme spazio bianco. Ciò che rimane non è che un sentiero deserto su cui si allungano le prime ombre della sera, tutt'attorno il Nulla. Per rendere la sua immagine efficace come un fendente di spada, il poeta ha messo in atto tecniche precise: ha ridotto al minimo la quantità delle parole; ha selezionato parole provviste di un alto grado d'indeterminazione, e per ciò stesso fortemente suggestive; ha lasciato che quelle sparute tracce di senso emergessero lente e precise dal mare d'indistinto in cui ha affogato il resto dell'universo. Insomma, ancora una volta ha lasciato la luna fuori dei margini per giocare con il suo riflesso.

L'uomo Bashō, con le sue memorie soggettive, le sue attese personali, le sue gioie e i suoi dolori privati, non esiste più. Si è fatto sguardo, e in quello sguardo limpido e accogliente si specchia un tramonto d'autunno in cui spira, come una brezza leggera, una vaga solitudine esistenziale, forse un senso d'inutilità della vicenda terrena del singolo, a cui tuttavia porta consolazione la percezione di essere parte viva della Natura e del suo eterno ciclo di morte e rinascita. Da questo grandioso ciclo, innocente dispensatore di ogni bene e di ogni male, l'uomo è generato e poi raccolto, nulla più che un fugace momento nell'economia del Tutto. Allo stesso modo nello *haiku* ogni determinazione di senso è generata dal Vuoto che l'avvolge, e in quel Vuoto tende di continuo a riscivolare e dissolversi, tornando a confondersi con le infinite immagini che ne possono sgorgare.

7. I fiori senza radici né foglie di Kawabata

Tre secoli dopo Bashō, nello stesso 1958 in cui il regista Ozu confessava a *Kinema junpō* la propria costituzionale incapacità di utilizzare lo schermo panoramico, un grande narratore della medesima generazione, Kawabata Yasunari, si arrendeva ancora una volta a dare alle stampe una raccolta di racconti brevi¹¹ invece che l'ampio, solido romanzo che da anni cercava inutilmente di mettere insieme. Certo, aveva già pubblicato *Yukiguni* (Il paese delle nevi, 1948, che gli avrebbe in seguito fruttato il Nobel per la Letteratura), *Senbazuru* (Mille gru, 1952), *Yama no oto* (Il suono della montagna, 1954), insomma, quelli che oggi consideriamo

¹¹ Si trattava di *Fuji no hatsuyuki* (trad. it. *Prima neve sul Fuji*, a cura di GIORGIO AMITRANO, Milano, Mondadori, 2001).

i suoi migliori *romanzi*. Ma nessuna di queste opere, in realtà, rispondeva a un disegno unitario e articolato. Erano tutte nate come *assemblage* di racconti autonomi, scritti in tempi diversi e pubblicati su riviste spesso diverse, prima di entrare a far parte del «romanzo» in qualità di capitoli. Racconti che avevano in comune l'ambiente (per esempio le terme di montagna, o il quartiere popolare di Asakusa), o magari una figura femminile (che poi sarebbe diventata la protagonista del romanzo), ma in ogni caso pensati per vivere in assoluta indipendenza l'uno dagli altri. Con la conseguenza che nessuna di queste opere possiede la trama forte e sicura che ci si aspetterebbe da un romanzo. Tutte si dipanano per episodi giustapposti, quasi slegati tra loro, senza un vero inizio e una vera fine. «Spero di riuscire un giorno a comporre un romanzo dotato dell'intreccio e del soggetto propri di un vero romanzo» aveva scritto nel '53 un Kawabata sconsolato in *Shōsetsu nyūmon* (Introduzione al romanzo), ma questo benedetto romanzo non prendeva forma, come se una misteriosa forza interna lavorasse ogni volta a destrutturarlo, a scompaginarlo. E intanto la sua penna produceva senza posa racconti brevi come un respiro, decine, centinaia di racconti di poche pagine, come una galassia di mondi intravisti e subito sottratti all'indagine.¹²

Oggi, quell'incapacità che tanto crucciava Kawabata ci appare come una delle sue migliori qualità di scrittura, il frutto di una coerenza, anzi di una fedeltà a una percezione del mondo che affonda le radici nel più fertile humus giapponese. Il fatto è che il romanzo – almeno nella sua forma più classica – esige strumenti analitici e descrittivi; è tenuto a possedere, in misura maggiore o minore, una vocazione narrativa sufficiente a indurre uno svolgimento articolato. In confronto, il racconto breve ha l'incommensurabile privilegio di potersi offrire come una pennellata, uno schizzo veloce di tenore impressionistico. In una misura di poche pagine non c'è tempo per descrizioni dettagliate di moti d'animo, relazioni interpersonali, trascorsi e memorie dei personaggi. Tutto questo deve arrivare al lettore, certo, ma sen-

¹² Di questi racconti minimali o *tenobira no shōsetsu* (racconti in un palmo di mano), ispirati alla misura del *conte* francese, Kawabata ne compose oltre quattrocento, dall'adolescenza fino alla morte, dichiarando in più occasioni la sua predilezione per il genere. Quasi tutti furono pubblicati in un primo tempo su quotidiani o riviste, ma successivamente l'autore stesso ne curò quattro raccolte: *Kanjō sōboku* (Suggerimenti e artifici, 1926), *Boku no hyōbonshitsu* (La mia galleria, 1930), *Tanpenshū* (L'album degli schizzi, 1939), *Issō ikka* (Un'erba, un fiore, 1948). Le quattro raccolte sono pubblicate in un'unica edizione italiana: *Racconti in un palmo di mano*, a cura di ORNELLA CIVARDI, Venezia, Marsilio, 2002.

za poter essere *descritto*. La grande opportunità che il racconto «in un palmo di mano» (il *tenobira no shōsetsu*, per dirlo alla giapponese) offre a Kawabata non è diversa da quella che l'inquadratura ristretta offre a Ozu. In entrambi i casi non si può «dire», ma solo alludere, suggerire, in modo da innescare il lavoro immaginativo dello spettatore/lettore, che da quei pochi elementi tragga la totalità di un mondo.

Qualcuno ha osservato che i personaggi di Kawabata sono privi di spessore, puri elementi di scena, al pari del susino, del torrente, del lontano cono di monte che compongono il paesaggio. E ciò è in buona parte vero, ma in un senso tutto diverso da quello che intendono i detrattori. Non si tratta né di diafane silfidi estetizzanti, né di figure stereotipate impiegate come semplici motori dell'azione (quale azione, del resto? In questi racconti non accade nulla, se non impalpabili battiti di ciglia del destino, minute coincidenze, accadimenti di cui il mondo nemmeno s'accorge). No, in realtà sono creature provviste di una sostanza psicologica forte e vera, ma che Kawabata sceglie consapevolmente di non scandagliare. Nonostante sia un autore colto e raffinato, con una profonda conoscenza del romanzo europeo dell'Ottocento e del Novecento, nonostante conosca le tecniche dello *stream of consciousness* e abbia sperimentato la scrittura surrealista, non può fare a meno di trattenere la penna. Come per una sorta di reticenza pudica, evita sistematicamente di analizzare i suoi personaggi, rifiuta di dissotterrarne le radici dei comportamenti; insomma, lascia che sia il loro *essere* presente e di superficie a fornire indizi sull'universo che rimane velato.

Chi osservasse certi ritratti eseguiti da pittori zen del XIV, XV secolo potrebbe trovarvi la stessa acuta qualità introspettiva, dispiegata sul foglio con un'analogia economia di mezzi. Anche qui lo sfondo è immancabilmente spazzato via, ridotto a uno scarno segno grafico, a una macchia di colore (un tenue viola di glicini fluttuanti nella luna, uno sgargiare di rossi sul banco dei fuochi artificiali...), o ancora a un elemento in qualche modo simbolico (il melograno, la ghiandaia...), così che la scena, spogliata di ogni ridondanza, viva tutta dell'incisività di un gesto, del dettaglio di un volto, della tensione di un atteggiamento. E attorno non spiri altro che il silenzio, il Nulla, luogo dell'infinita possibilità.

Mi piacerebbe forse vedere [...] quest'unico gesto come per incanto sospeso nel vuoto, un fiore di solo fiore senza radici né foglie, una luce di sola luce senza sostanza: ecco come vorrei vederlo...

confessa l'io narrante di un racconto del '34, *Chirinuru o.*¹³ Il gesto di cui si parla nella fattispecie è un delitto, ma tutto il racconto prende a pretesto l'indagine giudiziaria per sviluppare un discorso sulla scrittura romanzesca. Come non vedere anche in questa confessione una dichiarazione di poetica?

A un romanziere come me – *dice il testo poco oltre* – non sarebbe poi così difficile ricreare in qualche modo i meccanismi psichici che possono aver condotto l'assassino a questo omicidio apparentemente immotivato. Eppure, anche mettendomi in quest'impresa, siamo sicuri che la versione dei fatti coerente e ben strutturata che confezionerei sarebbe più verosimile della deposizione rozza e lacunosa dell'assassino?

La resistenza del narratore ad accogliere come plausibile un qualsivoglia movente del delitto è la stessa resistenza che sempre manifesta Kawabata a interpretare e razionalizzare i fatti della vita incastrandoli in un rapporto di causa-effetto, a incasellarli una volta per tutte con un giudizio che li renda incontrovertibili. Come un vecchio maestro taoista, si siede ai margini della vita e assiste, silenzioso e neutrale, al *panta rei* del mondo, lasciando che sia solo l'occhio ad accostare persone e accadimenti, sfuggendo ogni volta alla tentazione dell'interpretazione.

Fiore di solo fiore, senza radici né foglie, il racconto di Kawabata sboccia dal nulla e, sullo sfondo dell'eterno ciclo delle stagioni inquadra rapidamente un incontro, un'emozione, un pensiero enigmatici e fugaci come un battito d'ali, per riprecipitare poi subito nel Nulla cosmico che tutto sopravanza e tutto attrae a sé. La sua incompiutezza è il marchio di questa provenienza e la promessa di questa destinazione, il segno che niente di ciò che appare o accade su questa terra vale per se stesso. «Do colore alle più svariate forme pur sapendo che nulla rimane. Solo così la poesia si fa espressione della verità ultima» dice il monaco Myōe (XIII sec.) in una citazione dello stesso Kawabata.¹⁴

8. *Sōseki tra luce e ombra*

Non tutti gli scrittori e poeti giapponesi manifestano lo stesso grado di affinità con il Vuoto, né quindi le stesse modalità d'indeterminazione. Di Natsume Sōseki, che come Kawabata usava

¹³ YASUNARI KAWABATA, trad. it. *La bellezza sfiorisce presto*, a cura di O. CIVARDI, Milano, SE, 2008.

¹⁴ La citazione è tratta da «Utsukushii Nihon no watashi» («Il Giappone, la bellezza e io», in *Racconti in un palmo di mano*, cit.).

pubblicare a puntate su quotidiani e riviste, e nel 1916 morì lasciando incompiuto lo sterminato *Meian* (Luce e ombra), si dice che probabilmente non l'avrebbe portato a compimento neppure se fosse vissuto ancora dieci anni. Sornionamente, qualcuno insinua che aveva il vizio di non voler vedere le sue storie finire, e *Sorekara*, uscito a puntate dal giugno 1909, sembrerebbe confermarlo con quello strano titolo che altro non significa se non «Dopo di che». Con questo romanzo Sōseki abbandonava la posa da moralista delle opere precedenti per entrare nel territorio del dubbio e dell'esitazione. Il suo personaggio cominciava ad assomigliargli troppo per poter essere condannato o salvato una volta per tutte nell'ultima pagina. Eppure questa non-finitezza, forse per gli studi in Inghilterra, forse per una semplice questione d'indole, appare più vicina a quello che potrebbe essere un concetto di «opera aperta» occidentale, che all'ineffabile di un Kawabata. Perché Sōseki scrive non con il pennello di un monaco, ma con la penna di un narratore inglese: la sua parola non è limpida e assoluta, ma elegante e ornata, adatta a cesellare figure e ambienti, a intarsiare i dialoghi di sfumature, a rendere conto del minimo fruscio di pensiero. Può essere che non sopporti l'idea di un vero finale, ma è certo che fin dalla prima parola ha un'idea precisa di come intende condurre la trama.

Anche in quell'ultimo *Meian* sviluppa una serie di personaggi definiti nei minimi dettagli. Attorno a Tsuda Yoshio, il protagonista, si muovono cinque figure che intrattengono con lui rapporti di vario genere. C'è la moglie Onobu, la sorella Ohide, la signora Yoshikawa, moglie del presidente della compagnia dove Tsuda lavora, Kobayashi, un amico di gioventù, e infine Kiyoko, l'antico amore, ora sposata con un altro. Tsuda è profondamente malato nell'anima, affetto da un egoismo profondo che gli impedisce di vedere oltre il proprio io procurandogli una grande sofferenza, ma anche gli altri personaggi recano tracce più o meno gravi di malattia (cecità, grettezza, gelosia...). Si potrebbe dire, utilizzando la metafora dorsale del testo, che l'autore li colloca a livelli diversi in un'ipotetica scala dall'oscurità alla luce, intrecciando le diverse visioni del mondo che discendono dal loro differente grado di «illuminazione».

Qui il narratore non è un vecchio eremita alla finestra, ma il *master* di un gioco di ruolo che guarda le sue creature dall'alto, le muove e le giudica. Quando il romanzo rimane a metà per la morte di Sōseki, il lettore si trova in possesso di una serie di marionette perfettamente caratterizzate, che può continuare a far

agire anche a sipario calato, decidendo da Grande Burattinaio che sorte assegnare a ciascuna. Tanto che una lettrice lo fa sul serio: Mizumura Minae, prolifica produttrice di esperimenti letterari, nel 1990 pubblica *Zoku meian*, continuazione del primo *Meian*, di cui riproduce stile e atteggiamento, lasciando però accuratamente irrisolto ciò che Sōseki non aveva voluto o potuto risolvere.

Un'area di sorprendente indefinitezza riguarda Kiyoko, la più vicina alla luce di tutti i personaggi e l'unica di cui l'autore non ci dice quasi nulla, sebbene si tratti di una figura di primo piano nella struttura della storia. Può darsi che intendesse descriverla più dettagliatamente nella parte di romanzo che non ha fatto in tempo a scrivere, ma resta il dubbio che tanta reticenza risponda a un disegno preciso. Mentre tutti gli altri attanti entrano in scena fin dalle prime pagine, Kiyoko aleggia nella memoria del protagonista ineffabile e vaga come un raggio di luce fino al capitolo 176, dove fa una prima e quasi fantasmatica comparsa. I due antichi amanti s'intravedono per un istante lungo le scale di un albergo termale, ma lei appena si rende conto di chi ha di fronte, fugge, lasciando l'altro attonito e pieno di domande. Bisognerà attendere fino al capitolo 184 perché la donna ricompaia e possa pronunciare la sua prima frase, ma anche in quell'unica conversazione con Tsuda a cui possiamo assistere, salta all'occhio quanto l'iper-presenza – che è poi iper-razionalità – di quest'ultimo sia di continuo sconfitta dalla quasi-assenza di lei. «Non c'è nulla nella mia testa», «Non penso a nulla» dice Kiyoko come un'illuminata zen, e forse non è un caso che il romanzo rimanga sospeso proprio sull'enigma di un suo sorriso senza parole. Come non è forse un caso che la cameriera dell'albergo nel descriverla a Tsuda sottolinei che ogni giorno fa calligrafia e *ikebana*, due tipiche arti zen.

Kiyoko – il modello spirituale più alto e perfetto concepito da Sōseki – così fugacemente abbozzata, con la sua ricca semplicità e la sua quiete interiore, è l'unico tra i personaggi di questo autore che potrebbe essere uscito dalla penna di Kawabata. L'unico, perché Sōseki non è benedetto dall'indole zen dell'altro, che senza bisogno d'inseguire dottrine, come per virtù congenita, esprime quella scrittura così pensosamente lieve, così rarefatta da lasciar trapelare tra parola e parola la sottile nostalgia del Nulla che sedimenta al fondo della sua anima. Sōseki ricorre allo zen nella speranza di guarire il travaglio interiore che lo assilla, ma non riesce a penetrarne il vero spirito. Ha bisogno di infittire i dettagli, di produrre un tuttopieno per fuggire il mostro senza contorno che lo assedia. Cerca di irreggimentare l'informe nell'il-

lusione di renderlo pensabile, e dunque innocuo, ma incorre in un fallimento dopo l'altro. Come il Maestro di *Kokoro* (Anima, 1914),¹⁵ che posa da saggio senza possedere saggezza, e blatera sul male del mondo perché non trova né se stesso né gli altri, anche Sōseki cerca la pace ma finisce per stritolare la mente in una spirale di intellettualismo. Solo in questa sua ultima opera, *Meian*, comprende fino in fondo che la via per la serenità non passa per la razionalizzazione dei roveli dell'io, bensì per lo smantellamento della fortezza soggettiva. E Kiyoko, enigmatico *kōan*, raggio di luce senza sostanza, è l'immagine di questa presa di coscienza. Per ciò forse l'autore, anche se fosse vissuto, avrebbe scelto di non portarla a compimento...

9. *Divino, ovvero imperfetto*

Il fatto più sorprendente, per un occidentale che accosti l'estetica giapponese, è scoprire che esistono luoghi dove la traccia della luce – del divino, se così vogliamo chiamarlo – si rinviene nell'indefinitezza. Nel nostro universo culturale irriducibilmente impregnato di idealismo, il divino si avvicina rendendo la materia quanto più perfetta, simmetrica e compiuta possibile, cioè in definitiva liberandola del «male» che rappresenta ogni effetto di contingenza vi si possa manifestare. Divina è la percezione dell'eterno che emana da un poliedro regolare, o ancor meglio dalla sfera che tutti i poliedri contiene; divina è la bellezza incorruttibile di un corpo di proporzioni canoniche scolpito nel marmo; divina è la simmetria delle colonne del Partenone. Platone ci ha insegnato a deprecare il mondo dell'incertezza e del divenire che abbiamo davanti per appuntare lo sguardo verso un lontano Altrove di perfezione (così possiamo ammirare la scodella crepata solo a condizione di figurarcela nella bellezza intatta che aveva da nuova, cancellando mentalmente la crepa che la deturpa). In Giappone, quello stesso imperfetto/incompiuto che scandalizza l'Occidente diventa accettabile, anzi prezioso, perché risplende della spontanea semplicità della natura (la scodella *raku* di cui si parlava prima, modellata col pugno, unica e irriproducibile, è più pregevole di quella regolare ottenuta col tornio, e se una crepa ne svela la storia – e l'impermanenza, la sua bellezza diventa anche più viva e struggente).

¹⁵ NATSUME SŌSEKI, *Kokoro*, 1914 (trad. it. *Anima*, di NICOLETTA SPADAVECCHIA, prefazione di GIAN CARLO CALZA, Vicenza, Neri Pozza, 1999).

Siamo in una terra, non dimentichiamolo, che non ha mai discosciuto le sue radici animistiche, e ancora nella società tecnologica del terzo millennio rimane incline ad avvertire in ogni elemento della natura l'eco di arcane potenze. *Kami*¹⁶ dimorano negli alberi, nei fiumi e nelle rocce, *kami* gonfiano il vento e rombano nel tuono. Lo sguardo che contempla le cose non discende dall'occhio di un Uno superiore, plotinianamente fonte di ogni bene e di ogni bellezza, ai cui piedi giaccia la molteplicità della materia (cattiva, imperfetta, limitata), né dalla retina dell'uomo, fatto a immagine e somiglianza di Dio e reso dall'intelletto principe del creato. Lo dimostra la resistenza della pittura nipponica a rappresentare il mondo secondo le leggi della prospettiva e del chiaroscuro, cioè come vorrebbero le regole dell'ottica in presenza di un ipotetico occhio umano, fisso e trascendente rispetto all'oggetto della visione. Nei *kakemono*, i lunghi rotoli dipinti con paesaggi, scene urbane o altro, i vari elementi raffigurati non sono legati da alcuna unicità prospettica: ogni singola cellula risponde a un proprio intrinseco punto di vista, come se l'artista non stesse guardando le cose da un angolo di visuale situato nello spazio esterno a esse, ma si immergesse di volta in volta in ciò che contempla, identificandosene. Potremmo dire che le cose sono viste da *dentro*, da quell'occhio divino che si spalanca nel cuore della materia. E dunque non sono soggette a giudizio (ogni alterità di soggetto giudicante e oggetto giudicato è scomparsa), né possono essere valutate sulla base di criteri altri da esse o obbligate a conformarsi a modelli di perfezione esterni. Dal momento che l'assoluto è già pienamente contenuto nel relativo, l'unico precetto a cui ogni cosa sia tenuta è – eudemonicamente – quello di seguire il proprio *daimon*.

Ma allora, se c'è un dio in ogni cosa, e ogni cosa partecipa della divina armonia del Tutto, ecco che l'imperfezione cessa di essere il *peccato* della materia e diventa al contrario il segno di un fermento di vita, la traccia di quel perenne farsi e disfarsi attraverso cui il particolare entra a far parte dell'eterno ciclo cosmico, acquisendo una sorta di immortalità transitiva. Mentre il divino d'Occidente si fregia della funerea freddezza della perfezione, il divino giapponese, paradossalmente, accoglie l'imperfezione, che è calore vitale, morte che dialoga con la vita e resa momento

¹⁶ *Kami*, divinità o spiriti venerati dallo shintoismo, l'antica religione animistica giapponese. Comprendono sia veri e propri dei, sia gli spiriti degli antenati, sia le forze della natura suscettibili di ispirare timore reverenziale, come il vento, la montagna, il fiume e così via.

della vita stessa. La ciotola non perfezionata col tornio, l'immagine appena abbozzata, il suono accennato e lasciato sospeso, la descrizione non portata a compimento, sono altrettanti mezzi di un'arte dell'incompiuto di cui l'artista-sacerdote si serve non per disconoscere la totalità, ma per conseguirla. O meglio, per negare una totalità univoca e determinata, e aprire a infiniti possibili. Grazie a questa arte, l'ellissi non rappresenta una riduzione o una troncatura del senso, ma si pone come un varco capace di sfondare il senso comune per immettere in una deriva infinita (fino a lambire il non-senso, come nel caso del *kōan*).

10. Verso il silenzio

Curiosamente, non sarà un monaco zen, ma un poeta modernista a portare questa concezione ai suoi estremi approdi. Per Nishiwaki Junzaburō (1894-1982),¹⁷ formato all'esperienza di Eliot e Joyce ma legato fino al midollo alla spiritualità domestica, il fare artistico, proprio in virtù di quel fuggevole spiraglio che apre sul sacro Nulla, non può che avere una qualità intrinsecamente mistica. Si celebra come un rito religioso e deve mantenere l'oscurità delle pratiche misteriche. Il suo primo saggio di poetica, pubblicato nel 1926 sulla rivista *Mita bungaku*, si intitola «Profanus», a dichiarare il carattere blasfemo di ogni discorso sulla poesia. «Discorrere sulla poesia è pericoloso quanto discorrere su Dio» dicono le prime righe, ma la poesia stessa vi è presentata come un continuo fallimento dello sforzo di conseguire la realtà ultima, il regno del silenzio originario, l'essenziale nonsenso delle cose. L'incompiutezza della parola poetica non è più quella del fiore come per incanto sbocciato dal silenzio («fiore di solo fiore senza radici né foglie»), in cui quel silenzio riecheggia come la remota matrice dell'essere. Ora è la molesta frammentarietà di un rumore che ancora non si è riusciti a sedare fino in fondo, l'ostinato riaffiorare di dolorose scaglie di esistenza nel quieto mare del Nulla. «Penso, dunque non sono» e ancora «Noi grilli friniamo,

¹⁷ Nishiwaki Junzaburō (1894-1982) è stato uno dei più importanti intellettuali e poeti modernisti nipponici. A lui si deve la traduzione e divulgazione in Giappone di quegli autori che rivoluzionarono la concezione della letteratura nei primi decenni del XX secolo, da Eliot a Joyce, a Baudelaire, a Pound. La sua poesia e i suoi saggi di poetica, influenzati dalla «scrittura automatica» surrealista e dall'esperienza eliotiana, sovvertirono letteralmente la tradizione compositiva giapponese, dando avvio a un nuovo filone. Nel 1956 Ezra Pound lo propose per il Premio Nobel per la Letteratura.

dunque siamo» scrive Nishiwaki¹⁸ parodiando l'illustre *cogito* con cui Cartesio restituiva all'Occidente la sua dottrina gnoseologica fondata sul dualismo spirito-materia, soggetto pensante e oggetto pensato.

Una quarantina di anni dopo Jacques Derrida costruirà la sua teoria sull'inadeguatezza della lingua proprio svelando il vuoto che si apre al cuore della funzione del significante. In curiosa sintonia con le strutture di pensiero del taoismo, il filosofo francese definirà il silenzio, in quanto origine di ogni parlare, come il ventre muto dal quale e contro il quale il linguaggio emerge al mondo. Non qualcosa di «altro» dalla parola, o la negazione di questa, bensì un elemento complementare al linguaggio e con il linguaggio inscindibilmente intrecciato. «Parlare mi fa paura, perché non dicendo mai abbastanza, io dico sempre anche troppo» scriverà nel 1967 in *L'écriture et la différence*,¹⁹ rilevando con rassegnazione che si può parlare solo a prezzo di una restrizione drastica delle infinite possibilità di significazione che ogni parola implica.

Tuttavia in Derrida, che nonostante le tinte taoiste (e la critica alla metafisica classica) rimane saldamente ancorato al robusto senso dell'essere proprio dell'ontologia occidentale, i limiti del linguaggio e della rappresentazione non conducono mai fino a un rifiuto del linguaggio stesso e alla cessazione di qualsiasi discorso (e Blanchot è con lui, quando conclude con sano senso pratico che «l'inadeguatezza del linguaggio rischia di non essere mai abbastanza inadeguata, [...] altrimenti ci saremmo accontentati del silenzio molto tempo fa»).²⁰ *La différence* che intercorre tra parole e cose rendendo impossibile un'espressione piena e aderente dell'essere, rappresenta piuttosto l'occasione positiva di un'indagine nei confronti della lingua, il presupposto da cui partire per un mutamento di prospettiva.

Ma se questo *essere* che per i postmoderni è assente alla parola rappresentasse invece un'assenza *tout-court*, un *non-essere*? che cosa ci sarebbe ancora da rappresentare, fosse pure in modo allusivo o indiretto? quale sarebbe la realtà ultima da porre davanti agli occhi del lettore? Nishiwaki si fa queste domande da

¹⁸ NISHIWAKI JUNZABURŌ, *Kindai no gūwa*, 1953 (trad. it. *Favole moderne*, a cura di ORNELLA CIVARDI, in *In forma di parole*, gennaio 2005).

¹⁹ JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, 1967 (trad. it. *La scrittura e la differenza*, di GIANNI POZZI, Torino, Einaudi, 1990).

²⁰ MAURICE BLANCHOT, «Le regard d'Orphée», in *L'espace littéraire*, 1955 (trad. it. «Lo sguardo di Orfeo», in *Lo spazio letterario*, di GABRIELLA ZANOBETTI, Torino, Einaudi, 1967).

intellettuale modernista e si risponde da giapponese impregnato di zen, andando incontro a una conclusione ben più radicale di quella decostruttivista: la poesia è possibile solo come rinuncia forzata e temporanea a quella condizione di totalità che è il silenzio, lungo un percorso che la vota all'autoestinzione. Il suo destino è quello di un'incompletezza sempre più accentuata, di mano in mano che si allarga la porzione di *essere* erosa dal diffondersi della luce.

ABSTRACT

All Zen arts (from calligraphy to ink painting, to garden architecture) are founded on a special kind of vagueness, which is typically and deeply Japanese. In this essay we try to understand how that vagueness can become suggestive of a Whole/Nothing, conceived as the truest substance of things. Non-completeness can work as a sort of Way to knowledge – an instrument to achieve illumination, and therefore free from the negative connotation it carries in Western culture. Unlike a fragment, which is the painful symptom of a lost Totality, the Japanese «unfinished» is the promise of a Totality to be conquered. It can be interesting to detect the traces of this aesthetic attitude not only in the most traditional forms of Zen art, but also in a modern novelist like Kawabata Yasunari. In his writing a deliberate «vagueness» blends with a deep consciousness of XX century literary techniques so that, between the words, the reader may hear the rustling of the Void.

KEYWORDS

Japanese art and literature. Zen aesthetics. Kawabata Yasunari.