

Alberto Giacomelli¹

“Mondo proprio” e “Mondo altro”. Considerazioni (in)attuali sull’estetica fra Europa e Giappone a partire da Nietzsche

Abstract

This essay highlights some issues regarding the current relationship between the aesthetic and artistic experience of Japan and of the West. A comparison between Hokusai’s pictorial work Tiger in the snow and some crucial notions of Nietzsche’s philosophy (such as the dance and Heiterkeit) will form the basis for a critical deconstruction of Takayama Rinjirō’s interpretation of Nietzsche’s thought. Then we shall show how the peculiar Japanese ethical and aesthetic concept of kire, theorized in Ryōsuke Ōhashi’s work, can have a theoretical relevance for the contemporary Western aesthetic reflection. Through the analysis of some specific pictorial and poetic experiences (Van Gogh, Takahashi, Bashō), and through the study of some passages of Nietzsche’s Thus spoke Zarathustra, we shall also show how Japanese thought can help to extend the boundaries of the traditional Western definition of aesthetics by problematizing its categories.

Keywords

Kire, Nietzsche, Art

1. Arte, vita e storia. Contestualizzazione di un raffronto interculturale

L’auspicio del presente contributo è in primo luogo quello di contestualizzare una fase storica decisiva nell’incontro tra estetica occidentale ed estetica giapponese, che si sviluppa nel passaggio dall’epoca Edo (1615-1867) all’epoca Meiji (1868-1912), e dunque nel convulso periodo di assimilazione dei canoni occidentali da parte del Giappone. Tale ricognizione non intende tuttavia avere un valore univocamente storico-critico, ma costituisce il presupposto per una riflessione – a partire da alcuni snodi critici pregnanti – sullo stato dell’arte dell’estetica contemporanea europea nella sua relazione con il “mondo altro” giapponese. Una simile “ideografia” rivela evidentemente pro-

¹ alberto.giacomelli@unipd.it.

blemi di portata vastissima, a partire dalla possibilità stessa di una "traduzione" speculare di civiltà, di pratiche e di forme del sapere. Approssimare due poli di pensiero, l'uno occidentale, l'altro orientale, raffrontare e mettere in discussione i limiti e le potenzialità di tale confronto interculturale, implica di fatto il rifiuto sia di gesti di chiusura autoreferenziale che di equiparazione ingenua e livellante nei confronti dell'alterità. Proprio i temi dell'alterità, della differenza e dell'estraneità, sottesi al raffronto tra ricezioni estetiche che reciprocamente mettono in discussione l'una i confini dell'altra, perturbano e insieme innervano inevitabilmente le rassicuranti nozioni di identità, soggettività, appartenenza. Il tentativo di preservare la differenza, e al contempo di mostrare i punti di intersezione, tangenza, osmosi e porosità tra *Weltanschauungen*, consente di non congedare l'alterità assolutizzandola e ipostatizzandola, e legittima bensì una feconda dissamina di tradizioni e riflessioni che incarnano il pensiero nella pratica.

Come dimostra l'eredità storica della Scuola di Kyōto, sin dagli anni Venti il pensiero di Heidegger è stato per i pensatori giapponesi – a partire da Hajime Tanabe, 1885-1962 (Ōhashi 2014: 132-213), oggetto privilegiato di interpretazioni e rielaborazioni. Benché tematiche heideggeriane quali la fenomenologia ermeneutica, la dinamica di occultamento e svelamento dell'essere, il rapporto tra uomo, natura e tecnica continuino ad interrogare la ricezione teoretica ed estetica orientale costituendo per essa un retaggio tutt'altro che esaurito e archiviato, intendiamo privilegiare senz'altro in questa sede la via esegetica della riflessione di Nietzsche, nella convinzione che il plesso di arte e vita che ne costituisce la filigrana rappresenti un terreno di confronto tanto fertile quanto ancora per lo più insondato per saggiare da alcune angolazioni significative l'attuale stato del rapporto tra esperienza artistica occidentale e giapponese.

La riflessione di Nietzsche, pur nelle considerevoli oscillazioni sintomatiche del carattere plurale e polifonico della sua opera, va in effetti nella direzione di un'estetica dell'esistenza e di una pratica del sé volta a modellare artisticamente la propria mente ed il proprio corpo in una prospettiva in cui arte e vita si compenetrano fino a corrispondersi, ed è difficile non cogliere in questa impostazione una consonanza – che evidentemente non equivale a una corrispondenza – con le esperienze di arte e pensiero che sostanziano la cultura giapponese, in cui il gesto creativo "mostra l'intima unione tra azione

e contemplazione [...] in un processo che coinvolge la totalità psicosomatica" (Ghilardi 2011: 13).

L'in-differenza tra pensiero e azione, mente e corpo che innerva il pensiero giapponese echeggia dunque nella nozione nietzscheana di bellezza, la quale, lungi dall'esprimere il carattere estrinseco e formale di un oggetto artistico o naturale dato, corrisponde bensì all'arte di vivere, ad una dinamica creativa di trasformazione esistenziale, ad un rapporto tra *ethos* spirituale e *aisthesis* corporea che evoca condizioni psico-fisiche quali la "gioiosa serenità" (*Heiterkeit*), la gaiezza (*Fröhlichkeit*), la magnanimità (*Grossmut*), l'innocenza (*Unschuld*), l'onestà (*Redlichkeit*), la virtù che dona (*schenkende Tugend*), la capacità di "passare oltre" (*vorübergehen*).

Ad un raffronto tra le disposizioni estetiche squisitamente giapponesi intrinseche alla pittura di Hokusai e talune espressioni proprie dell'estetica nietzscheana, seguirà una decostruzione critica della lettura nazionalista di Nietzsche da parte di Takayama Rinjirō. Si cercherà quindi di mostrare come la peculiare pratica artistica giapponese del *kire*, teorizzata analiticamente nell'opera di Ryōsuke Ōhashi *Kire. Il "bello" in Giappone. Riflessioni estetico-filosofiche sulla storia e sulla modernità (Kire no kōzō: nihonbi to gendai sekai* 『「切れ」の構造：日本美と現代世界』), attualmente in fase di pubblicazione in Italia, possa avere una decisiva rilevanza teoretica per la contemporanea riflessione estetica occidentale, ed in particolare sulla pratica pittorica (Van Gogh, Takahashi) e poetica (Bashō Matsuo, 1644-94). Attraverso l'analisi di alcuni snodi del pensiero nietzscheano, ed in particolare dell'opera *Così parlò Zarathustra*, si cercherà inoltre di argomentare come la concettualità giapponese possa contribuire ad estendere i confini della tradizionale definizione occidentale di estetica problematizzandone fecondamente lo statuto.

In questa prospettiva l'"inattualità" di tematiche estetiche apparentemente relegabili ad un passato oggetto di mera storiografia "monumentale" o antiquaria rivela di contro la sua attualità dirompente e vivificante: coerentemente con l'impianto argomentativo nietzscheano de *La nascita della tragedia* e della seconda *Considerazione inattuale (Sull'utilità e il danno della storia per la vita)* l'arte di Van Gogh e Hokusai, la poesia *haiku* di Bashō e gli enigmi di Zarathustra, attivano le potenzialità dell'arte e dell'estetica creando varchi rigeneranti nel presente.

2. La tigre di Hokusai, Zarathustra e l' "ultimo gioco" dell'epoca Edo

Il celebre dipinto *Tigre nella neve* (『雪中虎図』) di Katsushika Hokusai (1760-1849), non rappresenta la tensione che precede l'agguato di un felino intento alla caccia: al contrario, la tigre che si libra morbidamente nell'aria tra il volteggiare dei fiocchi di neve costituisce l'autoritratto del pittore prossimo alla morte (Ōhashi 2014: 130-2). La tigre slanciata in volo, il suo corpo svincolato dallo spirito di gravità, i suoi occhi trasognati privi di qualsiasi aggressività selvaggia, evocano lo stato di grazia estatica con cui il pittore novantenne si approssima alla propria fine. Anche le zanne acuminatae restano celate da un sorriso sornione, coerentemente con la tonalità emotiva di gioiosa serenità che aleggia sul dipinto. L'incessante circolarità di mondo terreno e mondo ultraterreno, di "vita" (生) e "morte" (死), che la cultura giapponese compendia nell'espressione pregnante *shōji* (生死), si tramutano così in "gioco" (*asobi* 遊び), termine ambiguo e ricco di sfumature, che designa un piacere privo di scopi e libero da vincoli, ma anche lo svago contrapposto al lavoro, nonché il godimento sensuale correlato alla visita dei quartieri delle geisha e delle cortigiane *oiran* (花魁).

Già da questi primi elementi è possibile delineare diverse analogie – peraltro ad oggi rimaste per lo più inosservate – tra la poetica pittorica di Hokusai e alcuni temi portanti della riflessione di Nietzsche. Il sorriso della *Tigre nella neve* ammicca in effetti al riso di Zarathustra – dissacrante e privo di *ressentiment* – che santifica e beatifica il gioco in divenire del mondo. Tale "gioco" che notoriamente Nietzsche riprende dalla metafora del *pais paizon* di Eraclito, paragonando il corso del mondo al gioco del fanciullo cosmico Zeus ovvero a quello del fuoco che gioca con se stesso, appare in consonanza non solo con la dinamica assenza di finalità *asobi*, ma anche con l'espressione *yugezammai* (遊戯三昧), che nella terminologia buddhista designa la libertà giocosa, ossia l'assoluta assenza di restrizioni che va di pari passo con il risveglio, in particolar modo nel senso del *satori* (悟) zen.

La tigre di Hokusai, che aleggia tra la vita e la morte, l'al di qua e l'al di là, non si ritira elevandosi verso un altrove, né permane nella quotidianità naturale: immagine affatto rappresentativa della levità danzante nietzscheana, essa ondeggia tra i fiocchi di neve, è libera dalla pesantezza che inchioda alla terra ma al contempo non compie alcuna ascesi verticale ultraterrena. Vi è insomma in essa quella serenità allegra compendiabile nell'espressione cara a Nietzsche della

Heiterkeit, e insieme quell'incedere "gaio" che può forse costituire un elemento di continuità tra la nozione estetica occidentale di "grazia" (*Anmut*), intesa come disinvolture, studiata leggerezza, mediata immediatezza – ossimoro dell'artificio spontaneo – e la nozione giapponese di *fūga* (風雅), che nella complessità dei suoi campi semantici attiene all'eleganza, alla finezza e alla leggiadria. L'apparente naturalezza della tigre di Hokusai dissimula infatti la tecnica acquisita dal pittore nel corso di una lunga vita interamente consacrata al perfezionamento della via della pittura.

La nozione nietzscheana di *Heiterkeit*, che esprime la necessità di affrontare i problemi filosofici più gravi e inquietanti con spirito leggero, senza incombere in uno scientismo pesante e pedante (Gori-Piazzesi 2012: 11; Pasqualotto 2008: 110), emerge peraltro curiosamente in un'accezione più generica proprio in uno dei rari riferimenti diretti di Nietzsche al Giappone, come si può leggere nella lettera indirizzata dal filosofo alla sorella Elisabeth datata 20 dicembre 1885: "Se avessi una salute migliore e fossi più ricco mi trasferirei in Giappone soltanto per trovare ancora l'allegria (*nur um noch Heiterkeit zu haben*)"².

Queste consonanze tra Nietzsche e Hokusai risultano filologicamente non suffragabili, giacché per ovvie questioni anagrafiche il pittore non poté avere accesso alla riflessione del filosofo, e viceversa, come sottolinea Brobjer, se "non inesistente" fu l'interesse di Nietzsche per la Cina, pressoché nullo fu invece quello per il Giappone (Brobjer 2005: 329-36). E tuttavia le affinità elettive, come insegna Goethe, coinvolgono elementi di composizione diversa: come in una complessa reazione chimica, il "mondo proprio" della cultura europea

² F. Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, vol. V, a cura di G. Campioni e M.C. Fornari, tr. it. di V. Vivarelli, Milano, Adelphi, 2011, p. 130 (secondo corsivo nostro). Per le opere di Nietzsche è stata utilizzata l'edizione italiana condotta sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari: *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1964. Le sigle che compaiono fra parentesi corrispondono ai seguenti scritti: JGB: *Jenseits von Gut und Böse, Al di là del bene e del male*; Za: *Also sprach Zarathustra, Così parlò Zarathustra*. Le opere vengono riportate con il titolo, abbreviato nelle sigle succitate, seguito dal numero dell'aforisma o dal titolo di sezione e dal numero di pagina. Per i frammenti postumi è stata utilizzata la sigla NF: *Nachgelassene Fragmente*, seguita dall'anno, dal numero di pagina, dal numero di frammenti di appartenenza e, tra parentesi quadre, dal numero del frammento specifico.

e il "mondo altro" della cultura giapponese – talora non avendone coscienza – si ibridano o viceversa si respingono irriducibilmente.

Nella lettura di Ōhashi della *Tigre nella neve*, l'opera non costituisce l'"ultimo gioco" solo per il vecchio Hokusai – che si spegne nel 1849 – ma segna simbolicamente anche la fine dell'epoca Edo (1615-1867). A meno di cinque anni dalla morte del pittore si chiude in effetti il cosiddetto periodo di isolamento nazionale del Giappone (*sakoku* 鎖国), inaugurato con l'editto dello Shōgun Tokugawa Iemitsu nel 1641 e terminato con la minaccia delle cannoniere del commodoro statunitense Matthew C. Perry nel 1854. A decretare convenzionalmente il passaggio dall'epoca Edo all'epoca Meiji sarà poi l'evento culturale dell'Esposizione di Parigi del 1867, alla quale partecipò una delegazione giapponese. Ha inizio così il processo di europeizzazione e di apertura nei confronti dell'occidente da parte del Giappone non solo in relazione al progresso tecnico, all'industrializzazione, all'ideologia positivista, all'utilitarismo, al pragmatismo e al darwinismo sociale, ma anche ad un ampio interesse per l'arte e la filosofia. Se dunque dal punto di vista tecnico la "modernità" giapponese è alacremente impegnata, a cavallo tra XIX e XX secolo, a colmare il divario con un Occidente protagonista della rivoluzione scientifica sin dal XVI secolo, a vari livelli si assiste anche ad un'ibridazione e ad un intreccio tra cultura nipponica ed europea.

Nell'ambito artistico dei circoli pittorici giapponesi l'influsso occidentale era stato avvertito già in epoca Edo ben prima della riapertura dei confini del paese, come rivelano ad esempio la "pittura realistica" (写生画, *shaseiga*) di Maruyama Ōkyo (1733-95) e i ritratti (肖像画, *shōzōga*) di Watanabe Kazan (1793-1841). In quanto espressione del periodo premoderno (近世, *kinsei*) Edo, l'arte artigianale dell'*ukiyo-e* (浮世絵, immagini del mondo fluttuante), ossia delle stampe impresse su carta con matrici in legno, cede il passo all'assimilazione del "mondo altro" occidentale. Nel 1872 Yuichi Takahashi (1828-94) dipinge per primo un quadro ad olio in stile occidentale raffigurante una *oiran*, una donna di piacere. Dal versante europeo Van Gogh nel 1887 dipinge il medesimo soggetto di *oiran* rifacendosi ad un'opera di Eisen Keisai (1790-1848). La ripresa, da parte di Van Gogh, dell'espressività cromatica e della composizione dell'*ukiyo-e*, così come la sua vicinanza ad alcune opere di Hokusai – basti pensare alla relazione tra l'opera il *Cardellino e l'albero di ciliegio* di quest'ultimo (1834) e il *Ramo di mandorlo fiorito* dell'olandese (1890) – aprirebbe il vastissimo orizzonte del fenomeno europeo del

"giapponismo", ovvero dell'influsso e della ricezione – più o meno ingenua – della cultura sino-giapponese nell'arte occidentale a partire dalle grandi esposizioni mondiali del secondo Ottocento.

Non è possibile, in questo contesto, inoltrarsi in un confronto che, oltre a Van Gogh, vide artisti quali Manet, Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec e Vallotton confrontarsi con la produzione giapponese di tessuti, stampe, lacche, ceramiche, porcellane, silografie, calligrafie, ventagli e ombrelli di carta, dipinti su seta e così via (Wichmann 1981, Arzeni 1987, Fahr-Becker 1999, Lambourne 2005).

3. Nazionalismo e individualismo estetico. Nietzsche nella ricezione di Takayama Rinjirō

Dal punto di vista filosofico va invece rilevato come nel 1862, prima di intraprendere un viaggio di oltre tre anni tra Olanda e Francia – espressione esemplare della volontà giapponese di assimilare il "mondo altro" europeo – Nishi Amane (1829-1927) per primo preparò in Giappone un ciclo di conferenze sulla filosofia greca ed occidentale. Tale originario tentativo di assimilazione ebbe significativamente luogo presso il Centro studi dei testi barbarici (ovvero il Centro per gli studi occidentali, *bansho shirabesho* 蕃書調所), che poi diverrà l'Università imperiale di Tōkyō. In questa sede Nishi Amane conia il termine giapponese che traduce "filosofia": *tetsugaku* 哲学, tratto dal termine precedentemente utilizzato *kikyutetsuchi* 希求哲知, ovvero "sapere che ricerca la saggezza" (Piovesana 1968: 18, Forzani 2006: 13-7).

In questa fase ricettiva nei confronti del "pensiero barbarico" occidentale il primo intellettuale a far conoscere al Giappone Meiji il pensiero di Schopenhauer fu il professore russo di origini tedesche Raphael von Koeber (1848-1923), il quale insegnò Storia della filosofia ed Estetica presso l'Università imperiale di Tōkyō ed ebbe tra i suoi studenti lo scrittore Natsume Sōseki (1867-1916) e il filosofo Nishida Kitarō (1870-1945). Il nome di Nietzsche comincia invece ad echeggiare negli ambienti culturali giapponesi a partire dalla generazione successiva a von Koeber.

È in effetti lo scrittore e critico letterario Takayama Chogyū (1871-1902, pseudonimo di Takayama Rinjirō) ad essere tra i primi studiosi a fare riferimento al filosofo, funzionalizzandone il pensiero in senso prima nazionalistico e poi individualistico. Esponente dell'ideologia

patriottico-identitaria che si respirava all'epoca della prima guerra sino-giapponese (1894-1895) e che si traduceva nella formula "preservare la nazionalità" (*kokusui hozon* 國粹保存), Takayama propugnò l'adesione incondizionata all'ideologia di uno Stato come famiglia patriarcale e dell'imperatore come padre-padrone della Nazione (ideologia che si tradusse in legge nel Rescritto imperiale sull'educazione, *Kyōiku ni Kansuru chokugo* 教育ニ関スル勅語). La filosofia di Nietzsche, letta in parallelo agli scritti di Walt Whitman, venne così distorta da Takayama al fine di giustificare da un lato una politica xenofoba e militarista, dall'altro – specie nella fase tarda della sua produzione – un aristocratismo "imperniato sulla convinzione che l'emozione estetica fosse il fattore più importante nella formazione dell'uomo" (Forzani 2006: 107).

Nel 1900 Takayama scrive un articolo intitolato *Bikan ni Tsuite no Kansatsu*, (*Osservazioni sul piacere estetico*, Marra 2001: 98-111), al quale fa seguito un secondo articolo che ebbe grande risonanza, specie tra i giovani lettori dell'epoca, intitolato *Biteki Seikatsu wo Ronzu* (*Dibattito sulla vita estetica*, apparso sul popolare giornale *Taiyō* – il Sole – nel 1901), in cui l'autore proclama la subordinazione della morale e della coscienza al potere della vita istintuale (*honnō*), elevando la soddisfazione degli istinti al valore estetico più puro (Parkes 1991: 177-99). Padre nobile antesignano del nazionalismo giapponese, il monaco buddhista e ultimo grande riformatore religioso del periodo Kamakura (1222-1282), Nichiren venne considerato da Takayama come figura esistenziale quasi perfettamente corrispondente al superuomo nietzscheano. Al di là di questo parallelo storico evidentemente discutibile, sul quale non possiamo soffermarci, va sottolineato che, se in Occidente Nietzsche divenne, *malgré lui*, punto di riferimento del nazionalismo tedesco durante la prima guerra mondiale, tanto che lo *Zarathustra* veniva letto dai soldati nelle trincee insieme ai *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte, al *Faust* di Goethe e alla *Bibbia* di Lutero, anche in Oriente il filosofo fu fonte di ispirazione per i sentimenti identitari ed aristocratico-elitari di studiosi convinti del primato tanto della filosofia tedesca quanto della potenza del Giappone, come nel caso di Takayama.

Nella riflessione di Nietzsche tuttavia l'ideale aristocratico superiore non ha nulla a che vedere con il patriottismo o con l'eroismo estetizzante, e si intreccia piuttosto in modo inscindibile a quello della libertà dello spirito. Sin dal primo aforisma della sezione di *Al di là del bene e del male* dedicata allo spirito libero si legge in effetti

come le caratteristiche proprie della "persona squisita" dal "gusto superiore" siano la superficialità, il capriccio, l'incertezza, l'ignoranza priva di fondamenti che consente di "godere di una libertà a stento concepibile, di spregiudicatezza, sventatezza, audacia, letizia di vita" (cfr. JGB, af. 24, p. 31). Già da questa prima caratterizzazione, l'*ethos* del *freier Geist* appare affatto lontano dai sentimenti di devozione e venerazione all'imperatore e allo Stato di cui parla Takayama e di cui narlerà Mishima autore neraltro di un racconto e di un cortometraggio entrambi intitolati *Patriottismo Yūkoku* (『憂国』 letteralmente: *Preoccupazione per la Patria* 1966; Mishima 2004: 1671-98). Lo spirito libero è tale proprio in quanto svincolato da qualsiasi forma di sudditanza (politica o psicologica). Come la "verità" non costituisce un *unicum* monolitico, dogmatico e incontrovertibile al quale tendere e uniformarsi e per il quale combattere e morire, così l'autorità non è fonte assoluta di norma vera. "Innocenza" e "delicata neutralità" caratterizzano lo spirito libero (JGB, af. 25, p. 32), ed il saggio "non riconosce costumi, tradizioni, bensì soltanto nuove domande della vita" (cfr. NF 1876-78, p. 432, 24 [8]).

Si tratta pertanto di una "saggezza selvaggia" (Za, *Il fanciullo con lo specchio*, p. 99), del tutto disaffezionata all'abbraccio dei confini definiti dello Stato, il quale appare a Zarathustra come "il più gelido di tutti i gelidi mostri, 'nuovo idolo' dal meccanismo perverso e livellante che inghiotte i troppi, che è sede dei superflui e artificio infernale [...] dove il lento suicidio di tutti è chiamato 'vita'" (Za, *Del nuovo idolo*, p. 55).

In questa prospettiva l'individualismo estetico attribuito a Nietzsche da Takayama si scontra inesorabilmente con la convinzione di matrice hegeliana propria di quest'ultimo, secondo cui "l'individuo deve trovare la sua realizzazione nello Stato" (Piovesana 1968: 238-9; Blocker-Starling 2001: 111-55). Al *Leviatano* di Hobbes, alla *Deutsche Nation* di Fichte, allo Stato prussiano inteso da Hegel come espressione politica eminente dello Spirito assoluto, Nietzsche contrappone l'ideale nomadico dello sradicamento (*Entwürzelung*), "la buona solitudine, la libera animosa leggera solitudine" (JGB, af. 25, p. 32) propria dello spirito libero apolide, del viandante insofferente a qualsiasi patria metafisica, a qualsiasi tonalità emotiva che somigli alla *Gemütlichkeit*, alla calda e accogliente comodità della casa ovvero della terra natia.

4. *Kire-tsuzuki fra poesia e pittura. Bashō, Van Gogh e Takahashi*

Abbiamo già evocato, in continuità con il sentiero ideologico seguito da Takayama, il sentire conservatore di Yukio Mishima (1925-1970) protagonista del celebre golpe fallito del 1970 e del conseguente suicidio rituale (*seppuku* 切腹), animato da vaghe suggestioni nietzscheane quali la "libera morte" e l'aristocrazia, tendenziosamente assimilato alla "via del guerriero" (武士道, *bushidō*). Ai fini di un raffronto con l'estetica orientale contemporanea, assai più feconda della lettura nazionalistico-identitaria-elitaria di Nietzsche che da Takayama giunge a Mishima, appare la ricezione del filosofo da parte di rappresentanti della scuola di Kyōto quali Nishitani Keiji (1900-1990) e Ryōsuke Ōhashi (1944). Benché uno studio analitico sulla complessa rilettura di Nietzsche da parte di Nishitani sia stato svolto solo in parte (Mistry 1981: 1-19, Parkes 1984: 55-74, Braak 2011: 154-92, Davis 2011: 82-102), ci concentreremo in questo contesto sulla lettura nietzscheana proposta da Ōhashi, al fine di porre l'accento sugli sviluppi più recenti della ricezione giapponese del pensiero europeo. È significativo che Ōhashi ponga in esergo ai capitoli del suo libro sul *kire* dei passi tratti da *Così parlò Zarathustra*: è proprio il "profeta persiano" di Nietzsche a costituire in effetti il ponte ermeneutico tra il "mondo proprio" (nel caso di Ōhashi il Giappone), interpretato dall'autore alla luce della nozione cardine di *kire* (切れ, "taglio"), e il "mondo altro" (l'Occidente).

Le infinite sfumature in cui si articola la bellezza giapponese e i fenomeni in cui essa si manifesta nella sua relazione essenziale con le sfere dell'etica, della religione, della storia vengono pertanto lette da Ōhashi *sub specie kire*, espressione che rende l'azione del "tagliare via", resa in tedesco con i predicati *schneiden*, *abschneiden*, *trennen*, *abtrennen*, in inglese con quello di *cut off*.

Tale concetto, che è anche originariamente una pratica, rimanda all'"asportare", al "togliere", all'"eliminare", allo "scindere", al "ritagliare" e al "separare nettamente". *Kire* costituisce peraltro un'abbreviazione dell'espressione *kire-tsuzuki* (切れ・つづき), che abbiamo reso con la formula "dis/continuità" o "continuità nel taglio", e che nella sua originaria accezione tecnica designa il rapporto tra immagine, tempo e parola nel componimento poetico *haiku* (俳句). In esso l'interpunzione, così come l'utilizzo di peculiari combinazioni sillabiche intraducibili dette *kire-ji* (切れ字), agiscono come "sillabe tronche" ovvero come parole che "tagliano" il componimento – realiz-

zando rovesciamenti di scena, mutamenti temporali e trasfigurazioni spirituali – e insieme "legano" – nella prospettiva della dis/continuità – tempi ed immagini nel flusso della poesia.

Uno degli esempi più perspicui in cui è possibile percepire in atto la nozione estetica del *kire* è il seguente *haiku* di Bashō:

から鮭も	<i>Karazake mo</i>	Il salmone essiccato,
空也の瘦も	<i>Kūya no yase mo</i>	il monaco Kūya rinsecchito,
寒の内	<i>Kan no uchi</i>	entrambi nel freddo.

Qui si può notare come la stessa forma dello *haiku* costituisca un *kire-tsuzuki*, in quanto contiene la "parola che taglia" rappresentata dalla sillaba *mo*, che recide la poesia dopo la quinta e dopo la dodicesima sillaba. Il *kire-ji* "*mo*" interrompe così lo scorrimento lineare del componimento e separa i tre differenti "tempi" che si trovano in questa poesia (la secchezza del salmone, quella del monaco, e il gelo invernale della città di Kyōto), ma allo stesso tempo li unisce tra loro attraverso questo taglio nel segno della dis/continuità. Questi tempi peraltro si fondono con il "tempo" stesso del poeta, che a sua volta ha realizzato l'*haiku* nel freddo pungente. Attraverso l'uso poetico della "sillaba tronca" il naturale flusso del tempo viene pertanto "tagliato" consentendo alla temporalità originaria della vita naturale di venire ad espressione. "Avvizzito", "rinsecchito", "freddo pungente" sono in effetti immagini che indicano il disfacimento della vita naturale, e d'altro canto proprio per mezzo di queste immagini il manifestarsi della vita guadagna, secondo Ōhashi, un carattere nuovo giungendo alla piena fioritura.

Al di là della sfera poetica, proprio l'immagine del "fiore" nella composizione floreale *ikebana* costituisce un'esemplificazione ancor più immediata dell'azione del *kire*, che non concerne banalmente un atteggiamento minimalista volto ad eliminare tutto ciò che è superfluo, né tantomeno un atteggiamento manipolativo soggiogante e mortificante nei confronti della natura, ma comporta altresì un "taglio" della natura nella sua fatticità assolutamente irriflessa ad opera di un intervento "tecnico" dell'uomo al fine di far emergere da essa una naturalezza più profonda ed essenziale. Ecco che la "morte" del fiore reciso attraverso la dis/continuità del *kire-tsuzuki* permette un suo sbocciare a nuova vita.

Prima di parlare esplicitamente di Nietzsche, Ōhashi riprende il tema pittorico delle raffigurazioni di *oiran* di Van Gogh e Takahashi. Il

soggetto dei due dipinti è fondamentalmente lo stesso: la raffigurazione dei capelli delle cortigiane e degli spilloni per fissarli (簪, *kanzashi*); cosa tuttavia mostrino rispettivamente i due quadri è fondamentalmente diverso e rivelativo di due differenti modi di intendere la "modernità". Stimolato dai colori e dalla composizione dell'*ukiyo-e*, Van Gogh infrange le rappresentazioni e le forme tradizionali della ritrattistica occidentale, ed in particolare dell'Impressionismo, per pervenire ad uno stile proprio affatto originale, similmente a come Cézanne – se seguiamo l'analisi di Merleau-Ponty – si sarebbe presto separato dall'Impressionismo che "voleva rendere in pittura la maniera medesima in cui gli oggetti ci colpiscono la vista e aggrediscono i nostri sensi" (Merleau-Ponty 1962: 30). Già all'interno della corrente impressionista è tuttavia in atto una svolta decisiva nella concezione della metafisica della luce, la quale, lungi dal rappresentare la scaturigine del divino, deve esprimere sulla tela l'impressione immediata che ingenera l'oggetto nel mondo naturale. Questa luce "immanente", "fedele alla terra" e mondata da compromissioni con la trascendenza, sottende tuttavia tra le pieghe delle sue meravigliose tessiture cromatiche l'ombra inquietante della finitudine radicale, lasciando intuire il vuoto della morte di Dio.

Giacché non c'è luce che non ingeneri ombra, tanto nell'illusione razionalista dell'Europa dei "lumi" quanto nella rinuncia sensualista al divino della poetica impressionista è perciò insita l'oscurità come doppio nichilista della modernità occidentale. Se tuttavia nei quadri impressionisti la luce rinvia alla sua contropartita oscura, ma non costituisce un tutt'uno con essa, né il buio viene riconosciuto come medesima scaturigine della forza vitale, l'abisso di questo vuoto che nullifica – rileva Ōhashi – non costituisce per Van Gogh un elemento altro rispetto alla luce, ma si rivela al contrario coesistente alla quest'ultima. La dinamica dis/continua del *kire-tsuzuki* sembra travalicare in questo senso i confini del "mondo proprio" giapponese e manifestarsi nell'osmosi tra luce e oscurità delle tele del pittore olandese, in cui il giallo brillante dei campi di grano assolati è permeato da un'angoscia oscura, così come nell'espressione *shōji* la vita è permeata dalla morte.

Mentre la fascinazione di Van Gogh per l'arte dell'*ukiyo-e* giapponese e le conseguenti sperimentazioni cromatiche riconoscibili nel ritratto *Oiran* hanno reso possibile una feconda ibridazione tra estetica orientale e occidentale, se non addirittura un'estensione della nozione di *kire-tsuzuki* al di là dei confini del Giappone, sul versante oppo-

sto il dipinto *Oiran* di Takahashi non sembra costituire un esempio inverso di reciproco incontro fra culture, ma semmai uno sforzo unilateralmente imitativo nei confronti del "realismo" occidentale, un tentativo pervicace di far propria la modernità europea da parte dell'artista. La cortigiana di Takahashi, con le sue guance scavate, la bocca affilata e gli occhi segnati da un sottile dolore, abdica a qualsiasi idealità e simbolismo. La medesima logica è perseguita dal pittore nell'esecuzione del ritratto *Salmone* (1877): tale anelito alla concretezza, sottolinea Ōhashi, è ciò che neutralizza la possibilità stessa di espressione del *kire*. Raffigurare il salmone – così come la *oiran* – nella sua immediatezza naturale e iper-reale comporta di fatto una reificazione dell'oggetto pittorico che non consente il suo fiorire, ovvero il suo disvelarsi e il suo conquistare un carattere nuovo. Assistiamo dunque a una dinamica in cui con Van Gogh il "mondo altro" occidentale mette in discussione i propri presupposti estetici (come nel caso dell'Impressionismo) attraverso l'assimilazione dell'*ukiyo-e*, e in cui con Takahashi il "mondo proprio" giapponese mette in discussione i propri presupposti estetici (come nel caso del *kire*), prendendo congedo dall'epoca Edo e impegnandosi con tutte le forze a far propria la modernità europea. La differenza decisiva che intercorre fra queste dinamiche ricettive di apertura e confronto consiste nel fatto che mentre l'Occidente continua a riconoscere nel Giappone un "mondo altro" al quale non intende affatto uniformarsi *tout court* – tanto più che il fenomeno degli *ukiyo-e* non intacca, al di là di sporadici casi quali Van Gogh, i consolidati presupposti estetici europei (Furlani 2016: 207) – il Giappone mette invece radicalmente in questione il suo "mondo proprio" nel tentativo di uniformarsi ai canoni occidentali. Cosicché, se il mondo giapponese resta per lo più "altro" per il mondo europeo, il mondo europeo tende a diventare "proprio" per il Giappone.

5. Il *kire* e il morso del serpente

Coevo e per molti aspetti consonante con la poetica pittorica di Van Gogh, il pensiero di Nietzsche rappresenta secondo Ōhashi una feconda quanto rara occasione di riflessione per comprendere dal versante occidentale il rapporto dinamico tra "mondo proprio" e "mondo altro" nella modernità giapponese. Nel celebre capitolo zarathustriano intitolato *La visione e l'enigma*, Zarathustra risale, "in un cre-

puscolo livido di morte" (Za, *La visione e l'enigma*, p. 189), un sentiero di montagna gravato dal peso del pensiero abissale (*abgründlicher Gedanke*) dell'eterno ritorno. Nella lettura di Ōhashi, l'intuizione dell'*ewige Wiederkehr* rappresenta l'espressione più compiuta della continuità del tempo, che si costituisce in un circolo fra l'infinita catena di causa ed effetto del passato e l'altrettanto infinito concatenarsi degli eventi futuri (Ōhashi 2014: 136). Lo spirito di gravità, ossia la coscienza melanconica di Zarathustra simboleggiata dal nano-talpa grava sui suoi pensieri stillandogli nell'orecchio "pensieri-gocce-di-piombo", i quali, simili al veleno versato dall'infido zio di Amleto nell'orecchio del re di Danimarca, sono espressione di una visione soffocante e paralizzante dell'eterno ritorno. Rispetto all'interpretazione meccanica, insopportabilmente opprimente e prostrante dell'eterno ritorno proposta dal nano, che impone di sopportare l'inermità del tutto ("qualsiasi pietra scagliata deve – cadere! [...] Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo", Za, *La visione e l'enigma*, pp. 190-2), Zarathustra, similmente a Van Gogh, coglie la complementarità indissolubile di luce e oscurità: comprende come l'abisso dell'assenza di significato postulato dall'eterno ritorno sia costitutivamente anche fonte di forza vitale e occasione redentiva. Cogliere questa potenzialità dell'attimo immenso (*ungeheurer Blick*), simboleggiato dalla porta carraia in cui convergono le due eternità del passato e del futuro, equivale all'atto liberatorio contenuto nella seconda parte della visione, ossia a recidere con un morso la testa di quel nero serpente che rappresenta la stritolante *impasse* nichilista. Questo stesso morso equivale al *kire*, al "taglio" che recide il cordone ombelicale tra uomo e Dio: il morso del pastore, che si tramuta in un "circonfuso di luce, che rideva" (Za, *La visione e l'enigma*, p. 194), corrisponde al passaggio attraverso la porta dell'attimo, vale a dire alla dis/continuità, nel segno del *kire-tsuzuki*, tra visione passiva e malata e visione sana e redenta del tempo. Il "taglio" del *kire*, ossia il morso che tronca la testa del serpente, non è pertanto un'obiezione al pensiero abissale di Zarathustra, bensì un gesto di trasvalutazione in cui il negativo cambia di segno, similmente a come il fiore si arricchisce di una vita nuova in virtù dell'intervento artistico una volta reciso. Non è una semplice curiosità filologica rilevare a questo punto che l'esortazione "Staccagli il capo!" (*Den Kopf ab!*), rivolta da Zarathustra al pastore soffocato dal serpente (Za, *La visione e l'enigma*, p. 194), venga tradotta in giapponese con 頭を噛み切れ! (*atama wo kami-kire!*). Nient'affatto fortuito poi è il prevalere nello *Zarathustra* quel

"giallo puro" (*reines Gelb*), che anche Van Gogh elesse a colore principe dei suoi dipinti (Giacomelli 2012: 97), e a cui fa da contraltare la simbolica cromatica dei grigi plumbei, delle tonalità cineree e della cupezza del nero che esplicitamente alludono alle conseguenze annihilanti dell'annuncio della morte di Dio, subito come catastrofe ontologica e non accolto come gioiosa *chance* creativa.

Il morso del pastore come metafora del *kire* può peraltro alludere al passaggio dis/continuo dal mondo convenzionale, banale, massificato – proprio di quei molti simboleggiati nello *Zarathustra* dagli ultimi uomini, dalla massa del popolo, dalle "mosche del mercato" o ancora dalle "tarantole" – ad un mondo altro inaugurato dal "risveglio" del pastore ovvero da quello di Zarathustra stesso. "Zarathustra è un risvegliato (*Erwachter ist Zarathustra*)", esclama il santo vegliando vedendolo discendere dalla montagna (Za, *Prologo*, § 2, p. 4): questa lampante allusione di Nietzsche al risveglio buddhista echeggia peraltro nel celebre romanzo *Siddharta* di H. Hesse: "Si guardò attorno come se vedesse per la prima volta il mondo. Bello era il mondo, variopinto, raro e misterioso era il mondo! [...] tutto bello, tutto enigmatico e magico, e in mezzo v'era lui, Siddharta il risvegliato" (Hesse 1993: 63).

Pochi sono stati in Italia i tentativi teorici volti ad analizzare con la dovuta sensibilità critica, scevra da distorsioni e da esotismi sbiaditi e stereotipati, la riflessione nietzscheana nella sua relazione con il buddhismo di tradizione zen (Pasqualotto 2008: 105): come nel buddhismo la meditazione che conduce al "risveglio" – pur non riconoscendo in esso un fine a cui tendere – "intende essere un mezzo per conoscere la realtà al di là di ogni preconetto e di ogni pregiudizio (Pasqualotto 2002: 60), così la dottrina di *Zarathustra* presuppone una trasformazione etica e psicofisica del sé al di là del bene e del male, un *askesis* che non corrisponde all'ascesi intesa come rinuncia a sé, ma che presuppone piuttosto un cambio di segno nella propria esistenza, un mutamento di atteggiamento rispetto alle persone e alle cose. Intesa in questi termini affatto distanti da una concezione "tecnica" di filosofia come oggettività speculativa, l'esperienza di pensiero zarathustriana, come la meditazione, acquista senso solo per chi è disposto ad abbandonare la rassicurante superficialità quotidiana per trasformare se stesso, solo per chi è disposto a liberare la mente dall'attaccamento, dal risentimento, da imperativi morali, da intenzionalità, da finalismo, da dualismi metafisici.

Nell'esperienza del "risveglio", che si tratti dell'attimo immenso di Zarathustra o del *satori* zen, "tutte le cose sono incatenate, intrecciate, innamorate" (Za, *Il canto del nottambulo*, § 10, p. 392): l'io si svuota e si liquefa permettendo di esperire una condizione di "insonne rapimento estatico", di beatitudine e meraviglia nei confronti del donarsi del mondo nell'assoluta interdipendenza, omogeneità e continuità del suo accadere. Non si tratta di un'esaltazione ebbera o di uno spossessamento simile a quello di coribanti e baccanti greche, bensì di un momento mistico-contemplativo al di là dello spazio e del tempo in cui il mondo si fa muto e quieto nella sua ricchezza più piena, nella sua sublime profondità: "Il mio mondo divenne perfetto, mezzanotte è anche mezzogiorno" (Za, *Il canto del nottambulo*, § 10, p. 392).

Questo approfondimento dell'uomo nelle cose, che nello *Zarathustra* anticipa in modo così chiaro la nozione heideggeriana di "abbandono" (*Gelassenheit*), preconizzando il ruolo accogliente e non soggiogante del "pastore dell'essere", rinvia pertanto anche alla prassi e alla tradizione spirituale zen (B.W. Davis 2004: 87-138) e costituisce evidentemente un ulteriore spunto di riflessione ricco di implicazioni sull'attuale ricezione estetica tra Oriente e Occidente, della quale abbiamo qui cercato di restituire un angolo prospettico scevro da radicalismi identitari e da facili assimilazioni indebite.

Bibliografia

Arzeni, F., *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Blocker G., Starling, C.L., *Japanese Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 2001.

Braak, A. van der., *Nietzsche and Zen: self-overcoming without a self*, Lanham, Lexington Books, 2011.

Brobjer, T., *Nietzsche's Reading About China and Japan*, "Nietzsche Studien", n. 34 (2005), pp. 329-36.

Davis, B.W., *Nishitani after Nietzsche: from the death of God to the great death of the will*, in Davis, B.W., Schroeder, B., Wirth, J.M. (a cura di), *Japanese and continental philosophy: conversations with the Kyōto School*, Bloomington, Indiana University, 2011, pp. 82-102.

Davis, B.W., *Zen after Zarathustra: the problem of the will in the confrontation between Nietzsche and Buddhism*, "Journal of Nietzsche Studies", n. 28 (2004), pp. 89-138.

Fahr-Becker, G., *Japanese prints*, Köln, Taschen, 1999.

- Forzani, G.J., *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Furlani, S., *Segno e riflessione in Kitagawa Utamaro. Sull'arte degli ukiyo-e*, in Magno E., Ghilardi M. (a cura di), *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Gian-giorgio Pasqualotto*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 207-24.
- Ghilardi, M., *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Giacomelli, A., *Simbolica per tutti e per nessuno. Stile e figurazione nello Zarathustra di Nietzsche*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Gori, P., Piazzesi, C., *Introduzione, traduzione e commento a F. Nietzsche, Il crepuscolo degli idoli*, Roma, Carocci, 2012.
- Hesse, H., *Siddharta* (1922), tr. it. di M. Mila, Milano, Adelphi, 1993.
- Lambourne, L., *Japonisme. Cultural crossing between Japan and the West*, London, Phaidon, 2005.
- Marra, M., *Modern Japanese aesthetis*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001.
- Merleau-Ponty, M., *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso* (1948), tr. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 27-44.
- Mistry, F., *Nietzsche and Buddhism*, New York, Walter de Gruyter, 1981.
- Mishima, Y., *Patriottismo*, in Id., *Romanzi e racconti 1969-1961*, tr. it. di M. Morresi, Milano, Mondadori, 2004, vol. I, pp. 1671-98.
- Nietzsche, F., *Frammenti postumi 1876-1878*, tr. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. IV, tomo II, 1965.
- Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra* (1883), tr. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano, Adelphi, vol. VI, tomo I, 1968.
- Nietzsche, F., *Al di là del bene e del male* (1886), tr. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, vol. VI, tomo II, 1968.
- Nietzsche, F., *Epistolario 1885-1889*, a cura di G. Campioni e M.C. Fornari, tr. it. di V. Vivarelli, Adelphi, Milano, vol. V, 2011.
- Ōhashi, R. (a cura di), *Die Philosophie der Kyōto-Schule. Texte und Einführung* (1990), Freiburg-München, Alber, 2014.
- Ōhashi, R., *Kire. Das Schöne in Japan* (1986; 1994), Paderborn, Fink, 2014.
- Parkes, G., *Nietzsche and Asian thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Parkes, G., *Nietzsche and Nishitani on the self through time*, "The Eastern Buddhist", n. 17 (1984), pp. 55-74.
- Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto* (1992), Venezia, Marsilio, 2002.
- Pasqualotto, G., *Saggi su Nietzsche* (1998), Milano, Angeli, 2008.
- Pasqualotto, G., *Oltre la filosofia*, Costabissara, Angelo Colla, 2008.

Alberto Giacomelli, *“Mondo proprio” e “Mondo altro”*

Piovesana, G.K., *Filosofia giapponese contemporanea*, Bologna, Patron, 1968.
Wichmann, S., *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Fabbri, 1981.

© 2018 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.