

IL PASSAGGIO DEL “KAMI” E LA DIMORA DI DIO

Considerazioni estetiche tra eternità e impermanenza
a partire da Ryōsuke Ōhashi

Alberto GIACOMELLI

This contribution is meant to compare Japanese artistic practice and Western Aesthetics. By means of the concept of ‘kire’, which in Ryosuke Ohashi’s thinking constitutes nature’s cutting action towards artistic figuration, this article claims to focus on the way in which the Japanese experience of the Beautiful strictly connects with a close relationship of dis/continuity (kire-tsuzuki) between immediate naturalness and art as technical craft. This paradoxical in/distinction, initially emerging in shintoistic architecture, has been placed against and compared with the dualistic metaphysics of Platonic origin, which can be found in Western Gothic architecture. The sanctuary and the cathedral have thus made possible an intercultural rethinking on the different, though still comparable, ways of perceiving the time, the space, the world of the senses and the sacred.

Nel dialogo con il giovane Teeteto, narrato da Platone e ambientato in un ginnasio di Atene, il sostantivo greco *aísthesis* viene utilizzato da Socrate per indicare «la sensazione, che si genera sempre in coincidenza con il sensibile».¹ L’ *aísthesis*, che compendia il regno delle «sensazioni visive, uditive, olfattive [...] di freddo e di caldo, e poi piaceri e dolori, desideri e timori [...]»,² non determina per Socrate una conoscenza stabile, la quale invece si articola attraverso la ragione logico-dialettico-matematica (*diánoia*) per giungere al culmine dell’intuizione eidetica nella forma conoscitiva della *nóesis*, ossia nell’attività del pensiero intellegibile, emancipato dalla compromissione con il sensibile.

Già da queste didascaliche considerazioni preliminari è possibile osservare innanzitutto l’inequivocabile matrice greca della nozione di estetica, semanticamente connotata nei termini della sensazione, che rimanda all’azione del percepire attraverso la mediazione del senso (*aisthánomai*). In secondo luogo traspare nel *Teeteto* la

¹ PLATONE, *Theaet.* 156 b.

² *Ibidem.*

platonica contrapposizione dualistica – destinata a riproporsi ai crocevia dirimenti della filosofia occidentale – tra mondo sensibile e sovrasensibile. Altrettanto rimarchevole è la mancanza di riferimenti, da parte di Socrate, a una nozione di *aísthesis* legata all'arte e alla bellezza: in quanto teoria del bello, l'estetica si svilupperà in effetti come disciplina autonoma solo intorno alla metà del Settecento tedesco.³

Dal tentativo di porre in questione questa contestualizzazione, tutta giocata su di un asse europeo, nasce la domanda eminentemente interculturale sulla possibilità di un'esperienza estetica che trascenda i confini occidentali. Interrogarsi sulla possibilità di una nozione di bello universalmente condivisa significa in questo senso saggiare la sussistenza di una condizione di partecipazione comune a tonalità emotive che scaturiscono dalla fruizione artistica. È lecito riferirsi ad un orizzonte estetico trasversale, o, per converso, le esperienze del bello, del brutto, dell'elegante e dello sgraziato, del sublime e del ridicolo, del semplice e del magniloquente, fanno resistenza a qualsiasi visione ecumenica, per declinarsi culturalmente solo a partire da una specifica visione del mondo, connotata da peculiari radici storiche, linguistiche, religiose? È possibile per lo spettatore giapponese cogliere ad esempio nella rappresentazione euripidea la fluidità perturbante del mondo mitico ellenico, l'ebrietà orgiastica del dionisiaco, la potenza ctonia del titanico? Il fruitore occidentale saprà d'altro canto accostarsi alla «misteriosa profondità» dell'atmosfera *yūgen* (幽玄), che aleggia tra attore e spettatore nel teatro *nō*, ovvero cogliere ineffabile grazia *iki* (いき)? Rendere conto in modo esaustivo di queste questioni capitali costituisce evidentemente una sfida che esula dalle ambizioni del presente contributo, giacché si tratterebbe non solo di comprendere fino a che punto sia possibile una traducibilità speculare della pratica artistica giapponese in termini occidentali e vice versa, ma di porsi da un lato il problema del gusto in quanto forma soggettiva della percezione del bello, dall'altro quello dell'eventuale oggettività dell'esperienza estetica *tout court*.

³ È convenzione della storiografia filosofica occidentale far corrispondere la nascita dell'estetica moderna alla pubblicazione dell'opera *Aesthetica* di A.G. Baumgarten nel 1750. Cfr. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Frankfurt an der Oder, 1750-1758 [Hildesheim 1986], tr. it. F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, consulenza scientifica e revisione a cura di E. Romano, Aesthetica, Palermo 2000.

A partire dall'orizzonte speculativo di Ryōsuke Ōhashi, che ad oggi rappresenta uno degli interpreti più acuti e profondi che si siano interrogati sulla nozione giapponese di bello nelle sue plurivoche declinazioni,⁴ la presente riflessione si pone l'obiettivo più circoscritto di mettere in luce uno specifico plesso, vale a dire il confronto tra l'architettura shintoista e quella gotica, al fine saggiare la possibilità di un dialogo autenticamente interculturale – attraverso contrasti e punti di tangenza – tra forme espressive che compendiano in modo particolarmente perspicuo un carattere epocale, un'aura, un'atmosfera, una concrezione storica, un modello di esistenza. Le strutture architettoniche del santuario shintoista, così come quelle della cattedrale gotica, in virtù del loro stile, della composizione formale, dei materiali compositivi, dei colori, condensano pertanto in sé in modo particolarmente vivido peculiari concezioni del tempo, della relazione con la natura, del rapporto con il sacro, della dinamica vita/morte. Entrare nel merito di un orizzonte “altro” come quello della pratica artistica e religiosa shintō, significa, in questa prospettiva, inoltrarsi in un territorio che sfugge ad operazioni di assimilazione semplicistica, nel tentativo di problematizzare e di riattivare criticamente, senza ipostatizzarle ed assolutizzarle, le risorse culturali dell'occidente.

«Lo spirito di un'epoca», rileva plasticamente Schopenhauer nei *Parerga*, « somiglia [...] al pungente vento dell'est che entra dappertutto»⁵: come un vento altrettanto pungente che spira dalla Cina, il buddhismo *chan* giunge in Giappone, connotandosi a partire dall'epoca Muromachi (室町時代, 1338-1573) come buddhismo zen (禪). Lo spirito dello zen – letteralmente della “meditazione” – permea profondamente la

⁴ Tra i più noti filosofi giapponesi viventi, Ryōsuke Ōhashi (1944-) si può considerare per molti aspetti un prosecutore di quell'indirizzo di pensiero conosciuto come la Scuola di Kyōto, corrente filosofica che a partire dal primo Novecento si coagula intorno alla figura di Kitarō Nishida. Allievo di Keiji Nishitani e vicino a protagonisti della riflessione estetica contemporanea quali Otto Pöggeler, Heinrich Rombach, Hartmut Buchner e Wolfgang Welsch, i suoi contributi spaziano dai campi della Fenomenologia, dell'Estetica e dell'Idealismo tedesco a quelli del buddhismo. In questo contesto faremo specifico riferimento a Ryōsuke ŌHASHI, *Kire. Das Schöne in Japan*, Wilhelm Fink, Paderborn 2014, tr. it. a cura di A. Giacomelli, *Kire: il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017.

⁵ Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, Druck und Verlag von A. W. Hayn, Berlin, 1851, tr. it. a cura di M. Carpitella, *Parerga e paralipomena*, II, Adelphi, Milano 1998, pp. 594-595.

cultura tradizionale giapponese, dalla vita quotidiana alla pratica artistica, che si ramifica nella Via del tè, dei fiori, della spada, del teatro *nō*, della pittura a inchiostro e così via. Lo sfondo concettuale e spirituale dello zen non rappresenta tuttavia l'unica scaturigine, ovvero la fonte esclusiva dalla quale attingono alcune delle più emblematiche forme d'arte prodotte dalla cultura giapponese. Opportunamente Ōhashi sottolinea in questo senso l'importanza, ai fini di cogliere la specificità di tali pratiche artistiche e di pensiero, di un'interrogazione che convochi le tradizioni giapponesi precedenti l'introduzione in Giappone del buddhismo.⁶ Se in particolare la pratica artistica del teatro *nō* è senz'altro permeata dalla spiritualità zen,⁷ nella struttura del palcoscenico è possibile cogliere il riverbero della più antica sensibilità formale shintoista: il “tetto” (屋根, *yane*) si compone di paglia ovvero di corteccia d'albero, intorno al palcoscenico scorre simbolicamente l'«acqua», costituita da un letto di ghiaia bianca, che delimita i confini tra sacro e profano attraverso la peculiare azione compendiata nella formula «*kire-tsuzuki*» (切れ・つづき). In tale formula va colta una pratica nonché una chiave ermeneutica che nella lettura di Ōhashi innerva trasversalmente l'arte giapponese e che traduce l'espressione «dis/continuità» ossia «continuità nel taglio». La ghiaia «taglia fuori» il palcoscenico isolandolo dal mondo del quotidiano come se si trattasse di un'area sacra: il “taglio” (切れ) tra sacro e profano tuttavia non scandisce meramente una cesura, una contrapposizione polare, poiché il distacco tra i mondi viene mediato da una piccola scala, che discende verso la ghiaia nella parte anteriore del palcoscenico dando adito ad una paradossale con-presenza, ad un'in-differenza dis/continua, ad un'osmotica *complexio oppositorum*. Il ricorso al legno, alla corteccia, alla paglia, alla ghiaia come metafora dell'acqua, la quale circonda il palcoscenico purificandolo dalla “sporcizia” del quotidiano, rimandano immediatamente agli elementi strutturali del tradizionale santuario shintoista, presso il quale, rileva Ōhashi, si trova generalmente un ruscello o una piccola canna in bambù da cui scorre dell'acqua, che deterge e purifica il visitatore: «Anche il tetto fatto di corteccia d'albero è comune nell'architettura dei santuari».⁸ Forma archetipica

⁶ Cfr. R. ŌHASHI, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 37.

⁷ Cfr. Giangiorgio PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 127-143.

⁸ R. ŌHASHI, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 38.

dell'architettura giapponese, il santuario shintō, eretto con materiali naturali e deperibili, viene ciclicamente demolito ed eretto nuovamente nella medesima forma precedente, a seconda della tradizione locale, dopo pochi anni o decenni. La corruttibilità degli elementi e la ricostruzione periodica, simbolo di una purezza rinnovata, respingono evidentemente qualsiasi riferimento all'eternità, alla stabilità, alla durevolezza nella costruzione architettonica: la volontà di forma sottesa al santuario non mira a contrapporsi al flusso del divenire, ma piuttosto ad assecondare la naturale dinamica trasformativa del tempo. Come il fiore appassisce per risbocciare, così il santuario viene smantellato e nuovamente eretto. Benché sia evidente come il santuario shintō non possa germogliare naturalmente come un fiore, la “tecnica” che anima la figurazione artistico-architettonica non si contrappone alla natura, ma piuttosto inaugura con essa una relazione di dis/continuità: la costruzione “taglia” la natura incontaminata e irriflessa e tuttavia questa deliberata messa in forma sprofonda nella natura restituendone la caducità con la scelta dei materiali. L'intreccio tra shintoismo e buddhismo riemerge così da un lato in relazione all'accezione temporale di impermanenza (無常, *mujō*, ovvero *anicca* in nel *Canone Buddhista*),⁹ dall'altro in relazione alla costitutiva assenza di limiti chiusi (*anattā*), laddove non solo vi è *kire-tsuzuki* («continuità nel taglio») tra architettura e natura, ma spesso nella spiritualità shintō gli stessi confini tra natura e luogo di culto tendono a svaporare. È il caso dei santuari Yakurahime (八倉比売神宮) e Ōmiwa (大神神社), in cui la roccia, la montagna o il vecchio albero diventano essi stessi sedi del divino, ed in cui il “taglio” tra luogo sacro e profano non ha bisogno di alcun intervento “tecnico” fatta eccezione del *torii* (鳥居), ossia del portale che indica l'accesso alla zona naturale considerata sacra.¹⁰ In particolare, nel caso del santuario Yakurahime nello Shikoku, la più piccola delle quattro principali isole giapponesi, la formazione architettonica si ritrae pressoché completamente al fine di far risaltare il monte Sugio (杉尾山), che con i suoi 116 metri di altezza costituisce di per sé la dimora della divinità (*yorishiro* ヨリシロ). Va considerato

⁹ Cfr. *Udāna*, III, p. 187 e *Anguttara-Nikāya*, V, p. 107 in *Canone Buddhista*, tr. it. A cura di P. Filippani-Ronconi, UTET, Torino 1968, vol. I.

¹⁰ Cfr. Thomas P. KASULIS, *Shinto. The way home*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, pp. 9-37.

in questo senso come non vi sia necessariamente un'immediata corrispondenza tra la divinità-*kami* (神) e la montagna: lo shintoismo non postula in effetti un animismo ingenuo, ma designa semmai come *kami* qualità come la fertilità e la riproduzione; fenomeni naturali come il vento e il tuono; elementi come il Sole, le montagne, i fiumi, gli alberi e le rocce; animali come la volpe e il *tanuki*, il cane procione; o ancora gli spiriti ancestrali degli antenati. L'unico elemento rivelativo di una "volontà architettonica" nel santuario Yakurahime è una piattaforma di pietre naturali unite insieme in forma pentagonale, le quali custodiscono una roccia dalla conformazione insolita che ricorda una figura umana. Questo luogo sacro (祭場, *saijō*) non costituisce un'imperitura dimora del divino, quanto piuttosto uno spazio di passaggio del *kami*. Il santuario stesso non ha pertanto il fine di erigere sulla terra «l'eterna casa di Dio»,¹¹ ma semmai di favorire un transito, di porre in contatto l'uomo con le fluide forze della natura tramite la meditazione e la danza. Tale fluidità, che rimanda nuovamente allo scorrere dell'acqua, connette peraltro il polo ancestrale della spiritualità giapponese shintoista con la sensibilità architettonica di Tadao Andō, il quale in un edificio dei primi anni Novanta come «Time's» a Kyōto riprende magistralmente in chiave contemporanea l'operazione concettuale del *kire-tsuzuki*.¹² L'utilizzo di materiali da costruzione come il vetro e il cemento non determina infatti un allontanarsi dalla natura attraverso una produzione tecnico-artificiale "fredda", giacché i blocchi di calcestruzzo della facciata accolgono all'interno del fabbricato le acque del torrente Takase, che si incanalano nella struttura architettonica rendendola in qualche misura "cava" al suo interno. Ecco che il corpo di cemento apparentemente massiccio della costruzione inaugura un'esperienza di dis/continuità con la natura che lo permea di un vuoto liquido.

Benché l'esperienza del *kire-tsuzuki* si preservi nell'opera di Andō, la scelta di materiali durevoli quali il vetro e il cemento inibisce quella relazione e quel dialogo indifferente intrattenuto dai santuari shintoisti con la mutevolezza del divenire naturale: la precarietà delle architetture shintō, che preconizza, come si è notato, l'idea buddhista di impermanenza, sottende in effetti una dinamica di armonizzazione,

¹¹ R. ŌHASHI, *Kire: il bello in Giappone*, cit., p. 42.

¹² *Ivi*, pp. 175-177.

compartecipazione e continuità-discontinua nei confronti della natura e del fluire processuale del tempo, a cui si contrappone qualsiasi concezione stabile e permanente dell'abitare. Ecco che se il santuario Kamosu (神魂神社) nella prefettura di Shimane costituisce una rara eccezione, giacché si preserva dal 1346, la cattedrale di Saint-Denis nei pressi di Parigi fu concepita dall'abate Suger nel XII secolo come mimesi dell'eterno, ovvero del regno divino in terra.¹³ La tendenza eternizzante dell'architettura cristiana, ed in particolare nella cattedrale gotica, esprime non solo una visione antitetica del costruire rispetto all'architettura shintō, ma presuppone una metafisica gradualistica che riconosce nella natura il dominio della finitudine e dell'errore, ponendola sotto il segno della dipendenza e della subordinazione *in primis* a Dio, e in secondo luogo all'uomo. Se nel creato è possibile cogliere un riverbero della perfezione del Creatore, ciò non di meno la volontà di forma che anima l'edificazione della cattedrale, lungi dal celebrare la natura come luogo centrale del culto, preclude qualsiasi dis/continuità tra sacro e profano: i «pilastri della terra»¹⁴ devono semmai innalzare l'uomo al di là del mondo sensibile, illusorio e transeunte, verso la realtà vera della trascendenza. Luogo dell'impermanenza, la natura non inaugura con la cattedrale una relazione di equilibri dinamici: l'osmosi tra sensibile e sovrasensibile si compie semmai tra la matericità dell'edificio religioso – che è già costruzione tecnica e non più natura – e l'ineffabile divinità di Cristo attraverso il filtro iridescente del rosone romanico e poi della ben più estesa vetrata gotica, che accoglie la luce del cielo come fonte irradiante e divina. I pilastri della cattedrale gotica si sostituiscono così alle pesanti murature altomedievali per mantenere le pareti sottili e finestrate, in modo da realizzare una dimora inondata di luce ad immagine del regno dei cieli: il chiarore distilla così dalle ampie vetrate policrome di Saint-Denis, del Duomo di Colonia e di Ulm, delle cattedrali di Reims e Rouen, penetrando tra le selve di colonne, tra gli archi rampanti e le nervature delle volte a crociera.¹⁵ La trasfigurazione dello spazio architettonico in dimora divina, l'idea di una luce che non

¹³ *Ivi*, pp. 126, 200.

¹⁴ Si allude evidentemente al celebre romanzo di Ken FOLLETT, *The Pillars of the Earth*, Macmillan, London, 1989, trad. it. R. Rambelli, *I pilastri della terra*, Mondadori, Milano 1990.

¹⁵ Per una descrizione degli elementi costitutivi del gotico cfr. Wilhelm WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*, Piper, München 1912, tr. it. G. Gurisatti, a cura di G. Franck e G. Gurisatti, *Problemi formali del Gotico*, Cluva, Venezia 1986.

promani da una fonte naturale bensì celeste e ultraterrena, che proietta i fedeli in un’atmosfera di soggezione e insieme di estatica contemplazione, presuppone uno sfondo gnoseologico che rimanda alla platonica polarità oppositiva tra *aísthesis* e *nóesis*, alla quale si è fatto riferimento in sede introduttiva. Nell’antitesi tra natura ingannevole – se non diabolica – e regno della luminosa purezza dell’anima, tra la torbida corporeità e la Verità dello spirito, risuona la sottomissione della percezione sensibile all’intuizione eidetica.

Troppo lontano ci porterebbe una ricognizione sugli influssi del neoplatonismo e della scuola di San Vittore sull’architettura del Medioevo centrale,¹⁶ così come una riflessione, come quello proposta da Ōhashi, sulla luce naturale e la luce divina nel raffronto tra cattedrale gotica e stanza da tè che ospita la cerimonia *chanoyu* (茶の湯).¹⁷

Limitatamente alle considerazioni proposte, in una schematica considerazione conclusiva si potrebbe compendiare la dinamica di dis/continuità del *kire-tsuzuki* come cifra del bello in Giappone, la quale permette il pieno manifestarsi della natura in un’arte che la recide e allo stesso tempo la compenetra ponendosi nei suoi confronti in un rapporto di analogia e processualità “orizzontale”. La relazione shintoista con l’impermanenza, con la transitorietà del tutto, la medesima matrice naturale dell’umano e del divino, l’assenza di un Dio come unico creatore dell’Universo è quanto invece rinnega l’arte gotica della cattedrale, che nello svettare delle sue guglie irrorate dalla *lux dei* – ovvero dal *lumen gratiae* – indirizza il credente in un cammino “verticale” volto all’abbandono del mondo e votato all’eterno.

Stabilire se questa divergenza di visioni comporti un’assoluta incomunicabilità tra sensibilità estetiche costituisce probabilmente per l’intercultura una questione aperta, una domanda che ancora va vissuta e percorsa.

¹⁶ Cfr. Dominique POIREL, Hugues de Saint-Victor, Cerf, Paris, 1997, trad. it. A. Tombolini, *Ugo di San Vittore. Storia, scienza, contemplazione*, Jaca Book, Milano 1998.

¹⁷ Cfr. R. ŌHASHI, *Kire: il bello in Giappone*, cit., pp. 197-207.