

IL PRINCIPIO ESTETICO DEL *FŪRYŪ* NEL PENSIERO GIAPPONESE

Dalla corte Heian agli intellettuali del XX secolo

Bruno GUERINI

(Università degli Studi di Milano Statale)

Abstract: Amongst the typical concepts of Japanese aesthetics, one that stands out is the principle of *fūryū*, which had a wide range of implications ever since the original *fengliu* in the classical Chinese language, spanning from love to art and the appreciation of nature. However, it underwent in Japan a number of transformations: starting from Daoist iconography of continental origin, during the Heian period (794-1185) *fūryū* meant at first a sophisticated refinement, and then a lavish and gawdy kind of beauty. Moreover, with the introduction of Zen Buddhism, it became entwined with the aesthetics of the tea ceremony, subsequently becoming synonymous with elegance especially between the 17th and 19th centuries. This paper aims to analyze such semantic changes within the term *fūryū* itself and the extent to which such concept has permeated the Japanese cultural tradition through the study of several significant critical essays and literary works, ranging from medieval theatre to the writings of modern and contemporary authors such as Kōda Rohan (1867-1947), one of the main writers of the Meiji period (1868-1912), during which time Japan opened up to Western suggestions and the first words to translate the European concepts of “art”, “aesthetics” and “philosophy” were created, and Kawabata Yasunari (1899-1972), the first Japanese novelist to earn the Nobel Prize in Literature.

Keywords: aesthetics, *fūryū*, Japanese literature, Japanese theatre, Meiji period.

1. Il contesto storico-culturale e linguistico in cui nacque una terminologia per l'estetica giapponese

Il *bakufu* (letteralmente “governo della tenda”) era una forma di governo militare con a capo la figura dello *shōgun* che caratterizzò quasi ininterrottamente la storia politica del Giappone tra il 1185 e il 1868. Nello specifico, l'ultimo *bakufu*, ovvero quello con a capo la potente famiglia Tokugawa, che coincide con l'intero periodo Edo (1603-1868),¹

¹ La storiografia giapponese prevede una suddivisione in periodi che spesso prendono il nome da località geografiche o dal sovrano asceso al trono. In origine una cittadina di pescatori sulla costa

fu caratterizzato da oltre due secoli di sostanziale isolamento dell'arcipelago dalle influenze esterne secondo la linea politica del *sakoku* (lett. "Paese in catene"). Con l'unificazione del territorio sotto un'unica bandiera, la centralizzazione del governo e la transizione da un'economia prevalentemente agricola all'ascesa del ceto medio dei commercianti, tutte le principali aree del Giappone videro un aumento della qualità della vita e la popolazione poté godere di quella che gli storici chiamano Pax Tokugawa, nonché di un fiorire di molteplici espressioni artistico-culturali oggi ritenute tipiche della tradizione giapponese.

A partire dagli ultimi decenni del periodo Edo, ovvero il cosiddetto *bakumatsu* ("fine del *bakufu*"), l'apertura agli scambi commerciali con le principali potenze europee e con gli Stati Uniti e alle conseguenti influenze culturali dei Paesi occidentali coincise con l'importazione massiccia e la traduzione di numerosissime opere straniere, con conseguenti prestiti linguistici e calchi semantici in numero tale che si può parlare di *hon'yaku bunka* ("cultura della traduzione" o "cultura tradotta") per descrivere la fase di necessità di neologismi che traducevano i nuovi concetti estetico-filosofici, le teorie politico-economiche e le innovazioni tecnologiche.² In particolare dopo il Rinnovamento Meiji del 1868, un epocale rivolgimento politico per il quale la famiglia Tokugawa fu esautorata dal potere di governo in favore invece della centralità della figura del sovrano, dando inizio al periodo Meiji (1868-1912),³ anche il lessico giapponese subì grandi cambiamenti, tra cui uno dei fenomeni che maggiormente salta all'occhio è l'uso estensivo del *kango* ("parole cinesi"), ossia parole composte da due *kanji* ("caratteri cinesi" o "sinogrammi") da leggersi con la lettura *on'yomi* (una delle possibili letture dei caratteri consentite dalla lingua giapponese, basata però sulla pronuncia cinese, pur con i dovuti adattamenti fonetici), utilizzati nei documenti ufficiali, nella letteratura e sempre più spesso anche nelle conversazioni quotidiane.

Il dizionario bilingue giapponese-inglese del missionario statunitense James C. Hepburn (1815-1911) è un'utilissima fonte storica per comprendere chiaramente questo fenomeno nella lingua giapponese nella prima metà del periodo Meiji: il numero dei lemmi nella prima edizione (1867) era di 20.772, salendo a 22.949 nella seconda edizione (1872) e raggiungendo quota 35.669 nella terza (1886), con un incremento di circa 15.000 vocaboli, di cui molti sono chiamati in giapponese *yakugo* ("parole

orientale della prima isola del Giappone per estensione, lo Honshū, Edo fu scelta dai Tokugawa come sede del loro governo, ma nel 1868 avrebbe cambiato nome in Tōkyō, diventando ufficialmente capitale del Paese.

² Alex MURPHY, *Traveling Sages: Translation and Reform in Japan and China in the Late Nineteenth Century*, in "Studies on Asia", 1(1), 2010, p. 37.

³ Il nome è quello postumo dell'imperatore Mutsuhito (1852-1912), i cui anni di regno coincidono con il periodo stesso.

tradotte”), normalmente rese per mezzo della combinazione di due caratteri creando neologismi in *kango*.⁴

Un'altra fonte cui fare riferimento è il *Dizionario di filosofia* di Inoue Tetsujirō (1855-1944), ritenuto tra i più influenti pensatori giapponesi e noto soprattutto per avere introdotto la filosofia europea nell'arcipelago. Il *Dizionario di filosofia* fu pubblicato per la prima volta nel 1881, ristampato tre anni dopo e infine nel 1902. Miura nota come le traduzioni qui adottate per i concetti stranieri, veri e propri neologismi semantici spesso risalenti alla terminologia neo-confuciana, sono rese per mezzo di *kango*, al punto che a prima vista sembra trattarsi di un dizionario inglese-cinese.⁵ Il numero di *yakugo* contenuti nel *Dizionario* era di circa 2.900 parole secondo l'indice della prima edizione, mentre la terza ne comprendeva più di 10.000.

Nel successivo periodo Taishō (1912-1926)⁶ emerse addirittura un nuovo stile linguistico giapponese-cinese-europeo, il cosiddetto *ōbunmyaku*, in cui si combinavano la lettura “alla giapponese” dei testi, uno strato lessicale principalmente in *kango* di origine cinese oppure inventato nell'arcipelago per mezzo di sinogrammi con lettura modellata sulla pronuncia cinese, e uno stile testuale largamente influenzato dalle opere occidentali in traduzione e dall'importazione di concetti nuovi per la formazione di una coscienza moderna.⁷

È in questo contesto storico-culturale e linguistico che vengono creati i termini giapponesi impiegati tutt'oggi per tradurre concetti tipici delle tradizioni occidentali come “arte”, “estetica” e “filosofia”,⁸ dimostrando come la traduzione stessa possa avere «a pedagogical function in that [it] can show readers the different ways that cultures express themselves».⁹ Ciò permise di sistematizzare non soltanto le nuove forme lessicali, ma i concetti stessi, dando il via a una florida fase di studi sull'arte e sulla filosofia autoctoni

⁴ All'inizio del XX secolo, molti di questi neologismi furono poi introdotti nel lessico cinese. Per uno studio approfondito in merito, si veda in particolare Federico MASINI, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, University of California, Berkeley, 1993, pp. 104-108.

⁵ Kunio MIURA, *Hon'yakugo to Chūgoku shisō*. Tetsugaku jii wo yomu [Parole tradotte e pensiero cinese. Leggere il Dizionario di filosofia], in “Jinbun kenkyū”, 47(3), 1995, p. 41.

⁶ Coincide con gli anni di regno dell'imperatore Yoshihito (1879-1926).

⁷ Akira YANABU, Akira MIZUNO, Mikako NAGANUMA, *Nihon no hon'yakuron. Ansorojii to kaidai* [Teoria della traduzione in Giappone. Antologia e sinossi], Hōsei daigaku, Tōkyō 2010, p. 77.

⁸ Naturalmente, questo non significa certo che in Giappone non esistessero artisti e filosofi sin dai tempi antichi: semplicemente, il lessico giapponese mancava di termini specifici che indicassero certi ambiti del sapere, che sarebbero stati diversificati e ampliati soltanto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

⁹ Jeffrey ANGLES, *Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan*, in J. AROKAY, J. GVOZDANOVIC, D. MIYAJIMA (a cura di), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*, Springer, Heidelberg 2014, p. 204.

del Giappone adottando i modelli critici di matrice europea. In questo periodo in particolare, l'estetica come campo di studi prese piede, grazie soprattutto all'impulso di figure quali Ernest Fenollosa (1853-1908) e Okakura Tenshin (1863-1913), ma anche all'apporto di molti altri letterati, intellettuali e studiosi che, nel costante confronto con l'Occidente, cercarono chi di riscoprire la tradizione autoctona (da analizzare sotto la lente "moderna" del sapere occidentale), chi di affermare nuovi canoni estetici e filosofici da applicare all'arte, alla cultura e alla società del Paese. Ed è proprio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, soprattutto per merito di alcuni capolavori letterari e trattati di filosofia, che il concetto arcaico del *fūryū* (i cui due sinogrammi significano letteralmente "vento che scorre"), invero più volte rimaneggiato e arricchito via via di nuove connotazioni semantiche nell'arco dei secoli, tornò in voga fino a diventare uno dei principi cardine dell'estetica giapponese.

2. Dal *fengliu* cinese al *miyabi* della corte Heian

Le implicazioni del *fūryū* sono state interpretate in maniera diversa con il passare del tempo e il cambiare del pensiero culturale. Il significato originale di *fengliu* nella Cina della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) indicava un'abitudine tramandata da un sovrano al suo successore o una condotta lodevole in ambito politico, divenendo criterio di misurazione con cui giudicare il grado di raffinatezza artistica di una persona; in seguito, avrebbe assunto il significato sia di bellezza contemplativa di un paesaggio naturale, sia di senso estetico in relazione alla vita amorosa, finanche con sfumature erotiche. È con la successiva dinastia Jin (266-420), però, che *fengliu* diviene un concetto estetico, prima usato con il significato di "fedeltà", poi per indicare contemporaneamente una bellezza sensuale (ma anche un profondo desiderio amoroso, soprattutto nelle poesie della dinastia Tang, 618-907) e il romitaggio dei saggi daoisti lontani dalla mondanità della vita politica. Tutte queste accezioni, dalla bellezza della natura alla vita amorosa, dall'eleganza artistica a un'estetica influenzata dal daoismo, sono registrate tutt'oggi nei principali dizionari di lingua cinese.¹⁰ Invece, in quelli di lingua giapponese il medesimo lemma ha il significato di "eleganza".

È naturale che il concetto di *fengliu* sia stato associato al daoismo, corrente filosofico-religiosa particolarmente influente nella Cina antica e che verrà spesso presa come metro di paragone per i nobili e i poeti giapponesi. I due caratteri che compongono il termine *fengliu* sono attestati già in diverse poesie del *Man'yōshū* (*Raccolta di diecimila foglie*, VIII secolo), la più famosa antologia poetica dell'epoca classica, venendo però

¹⁰ Joosik MIN, *Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture*, in "Filozofski Vestnik", 20, 1999, pp. 132-133.

generalmente letti alla giapponese come *miyabi* (“raffinatezza”). Il termine *miyabi*, che in origine indicava qualcosa *miya rashiku* (lett. “alla moda nel palazzo [della capitale]”),¹¹ fa pertanto un chiaro riferimento all’eleganza aristocratica degli ambienti di corte; *miyabi* si può anche scrivere per mezzo di un carattere ideografico specifico con un’ulteriore lettura, *ga* (che ritornerà nel corso del Seicento), che viene generalmente impiegato in contrapposizione all’idea di *zoku* (“volgarità”). È poi nel raffinato ambiente dell’alta corte di Heian (antico nome di Kyōto), durante l’omonimo periodo Heian (794-1185), che il termine cinese *fengliu* viene adattato al sistema fonetico della lingua giapponese con la pronuncia in prima battuta di *fūryū*, senza allungamento vocalico nella prima sillaba, per indicare “un design sfarzoso, decorazioni, addobbi e apparati brillanti e fastosi, broccati intessuti di fili d’oro e d’argento, eventi ispirati a un’estetica sfavillante”.¹²

La lunga fase storica del periodo Heian, iniziata con lo spostamento della capitale a Kyōto, vide un progressivo declino dell’influenza cinese sul governo dell’arcipelago che comportò una maturazione di una cultura autoctona, genuinamente giapponese. Non a caso, dal buddhismo di matrice continentale si svilupparono le scuole esoteriche Tendai e Shingon, sotto l’influsso dei monaci calligrafi Saichō (767-822) e Kūkai (774-835), con soluzioni innovative non riscontrate sul continente. Inoltre, il periodo Heian è ritenuto dagli storici il momento di massimo sviluppo dell’arte e della letteratura giapponesi classiche, le quali trovarono la migliore espressione nelle antologie poetiche compilate per volere dei sovrani che si succedettero sul trono e nella produzione in prosa per mano delle nobildonne di corte, soprattutto sotto forma di diari e di racconti in prosa. Intorno all’anno Mille fu altresì ultimato il *Genji monogatari* (*La storia di Genji*) della dama di corte Murasaki Shikibu (973-1031), che sarebbe divenuto, sia per lo stile e il linguaggio, sia per le raffinate rappresentazioni artistico-estetiche, punto di riferimento primario per buona parte della produzione letteraria degli scrittori giapponesi delle epoche medievale, moderna e contemporanea, incluso persino Kawabata Yasunari (1899-1972), primo giapponese insignito del premio Nobel per la letteratura, che in un suo scritto sul concetto di bellezza partirà proprio dal *Genji monogatari*, passando per la poesia seicentesca e forme artistiche quali la cerimonia del tè, per spiegare la sua interpretazione del concetto di *fūryū*.

¹¹ Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi. Gi Shin Nanbokuchō jidai to Muromachi Momoyama jidai wo chūshin ni [La bellezza del fūryū nella cultura tradizionale. I periodi delle dinastie Wei, Jin e delle corti del Nord e del Sud, e i periodi Muromachi e Momoyama]*, in “Chūō daigaku jinbunken kiyō”, 86, 2017, pp. 204.

¹² Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015, p. 55.

Va sottolineato come l'ideale estetico-culturale predominante nel *Genji monogatari* sia il *mono no aware*, ossia il "pathos per le cose". L'estetica del *mono no aware*, presente nel *Genji monogatari* e poi diffusasi nella quasi totalità della produzione artistico-letteraria di periodo Heian, nonché lo studio sistematico del rapporto dell'opera con tale visione, avrebbe altresì subito un notevole impulso grazie alle teorie del filosofo settecentesco Motoori Norinaga (1730-1801).¹³ Non solo un senso struggente di *mono no aware*, però: è innegabile come l'opera di Murasaki Shikibu sia incentrata sugli aspetti privati dell'aristocrazia del tempo, conferendo un ruolo predominante all'amore e alla «sfera dei piaceri che, assieme con la musica, la poesia e i banchetti, danno sostanza al concetto di eleganza raffinata (*fūryū*) che condizionava ogni aspetto dei rapporti sociali dell'aristocrazia del tempo, trasformandoli in un modello estetico».¹⁴

Ben presto il *fengliu* cinese sarebbe diventato *furyū*, inteso come un'estetica sfavillante, non più l'eleganza raffinata, specialmente in riferimento a una forma evoluta di *dengaku* ("divertimento delle risaie"), che abbracciava nell'antichità una pluralità di manifestazioni performative e artistiche, dalle musiche eseguite in accompagnamento al trapianto del riso alle arti coreografiche sviluppate da artisti professionisti. Con il tempo si affermarono le forme del cosiddetto *furyū dengaku*, ovvero manifestazioni di musica e danze nelle aree rurali in accompagnamento alle festività agricole e ai riti simbolici del trapianto del riso, la cui spettacolarizzazione aveva attratto l'interesse della nobiltà di corte.¹⁵ Inoltre, a partire dalla metà del periodo Heian, in occasione delle festività e degli esorcismi per scacciare gli spiriti maligni, nella capitale aveva preso piede l'usanza di abbigliarsi in abiti sgargianti e sontuosi, sfilando per le vie della città al ritmo di flauti e percussioni. Questa pratica, chiamata proprio *furyū*, si estese nel campo delle arti performative e degli eventi folklorici, soprattutto sotto forma di manifestazioni collettive di canto e danza con accompagnamento di gong, flauti e tamburi, in cui i partecipanti erano agghindati con costumi vistosi. Contemporaneamente, presso i principali complessi templari buddhisti e quelli legati alla pratica ascetica dello *shugendō*, si tenevano cerimonie e conviti di spettacolo (*ennen*) in cui, dopo le formule augurali di apertura e alcuni dialoghi comici, venivano rappresentate scene dalla forte valenza teatrale chiamate appunto *furyū*, le quali prevedevano l'allestimento scenico di paesaggi imponenti e l'impiego di costumi dalla ricercata bellezza, con balli e musica del *bugaku* ("divertimento danzato", si tratta del genere di danze più cospicuo nel repertorio musicale della corte giapponese, in cui oltre all'accompagnamento orchestrale si

¹³ Michael MARRA, *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden 2010, p. 328.

¹⁴ Maria Teresa ORSI, *Il Genji monogatari*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 47.

¹⁵ RUPERTI, *Storia*, p. 33.

ricorreva a costumi e maschere che variavano a seconda del brano eseguito o della ricorrenza).¹⁶

3. Il *furyū* del teatro *nō*

Sul finire del periodo Heian, l'estetica del *furyū* finì per coinvolgere vari generi di spettacolo, riti cerimoniali per le festività e arti performative folkloriche in cui sono state individuate le fonti originarie delle danze *bon'odori* (danze di consolazione degli spiriti dei morti, danze di preghiera per la propria esistenza futura, danze di propiziazione della pioggia o di cacciata degli insetti nocivi, eccetera), fino alle acrobazie con spade e alle cerimonie in maschera. Non sorprende dunque che il concetto di *furyū* sia stato traslato dalle suddette espressioni performative e di intrattenimento a una delle forme tradizionali del teatro giapponese più note in assoluto, ossia il *nō* (lett. "artificio, talento").

La tradizione fa nascere ufficialmente il teatro *nō* nel 1375, dunque in quello che si è soliti definire periodo Nanbokuchō o delle corti del Sud e del Nord (1336-1392),¹⁷ quando l'attore itinerante Kan'ami (1333-1384) e il figlio Zeami (1363-1443) si esibirono in presenza di Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408).¹⁸ Tuttavia, il sostrato di questa espressione performativa risale a una forma precedente di spettacolo, il *sarugaku* ("divertimento delle scimmie"), a sua volta figlio dell'antico *sangaku* ("divertimento diffuso") di matrice continentale e caratterizzato dalla spettacolarizzazione di acrobazie, balli e canti. Nel corso di sette secoli, il teatro *nō*, insieme a quella che viene sovente definita come la sua variante comica, ovvero il *kyōgen* ("parole impazzite"), avrebbe codificato e affinato una tradizione di grandissimo prestigio, rappresentando il teatro più illustre e antico tuttora preservatosi in Giappone. Viste però le origini del *nō* nelle arti performative e di intrattenimento dei secoli precedenti, il concetto di *furyū* poté influenzare questo genere teatrale. In particolare, viene chiamata *furyū* una breve scena eseguita dagli attori in alcune versioni del *kyōgen* in cui gli interpreti, agghindati in costumi di particolare sontuosità e dai colori cangianti, impersonano il dio buddhista

¹⁶ *Ivi*, pp. 54-56.

¹⁷ Il periodo del Nanbokuchō, difficile fase della storia del Giappone caratterizzata dalla scissione in due corti distinte, una presso Kyōto e l'altra a Yoshino (a sud della capitale), proprio per la sua natura di disordine politico non è ricordato come momento di fioritura delle espressioni culturali, a eccezione degli ultimi anni quando, avviatosi un processo di riconciliazione che vedrà la fine delle ostilità tra la dinastia imperiale e il ramo cadetto dei pretendenti al trono, il potere del monarca risultò notevolmente indebolito e la figura degli *shōgun* poté accentrare su di sé i poteri di governo, creando una vera e propria corte che divenne anche riferimento principale per artisti e intellettuali, impoverendo in maniera marcata il peso dell'imperatore.

¹⁸ RUPERTI, *Storia*, p. 57.

della felicità Daikoku oppure lo spirito di una tartaruga o di una gru, animali ritenuti beneaugurali, e si esibiscono in una danza per intrattenere gli spettatori e propiziare la buona fortuna. Inoltre, nel meccanismo dei *mugen nō* (“*nō* di sogno”), pièce in cui un fantasma tormentato che fluttua tra la vita e la morte chiede preghiere a un monaco itinerante al fine di poter raggiungere la buddhità tramite il distacco dalla nostra dimensione effimera, il *furyū* ne costituisce «la parte più drammatica rappresentando anche l'apparizione della divinità»,¹⁹ risolvendo il dramma in forma di riviviscenza. Affiorò così anche la definizione di una vera e propria forma di teatro *nō* che assunse il nome di *furyū nō*, «sintesi coreografico-drammatiche in cui al centro si colloca il mito in cui la comunità si riconosce e riconfronta con le storie dei luoghi di culto, in occasione delle festività di un santuario».²⁰

Queste forme di *furyū* particolarmente spettacolari e appariscenti vengono talvolta identificate con più precisione con l'espressione *basara no furyū*.²¹ Quello di *basara* è un concetto difficile da tradurre in italiano che indica un'estetica dell'opulenza e, in ambito architettonico, è bene esemplificato dal magnifico Padiglione d'oro di Kyōto, il Kinkakuji, eretto nel 1397 come residenza per lo *shōgun* Yoshimitsu e successivamente impiegato come reliquiario del tempio buddhista Rokuonji, famoso proprio per la copertura in foglie d'oro puro e lo stile architettonico composito e audace. Nel corso dei secoli, il teatro *nō* in parte si allontanò dall'estetica del *basara* per preferire lo *yūgen* (“grazia profonda”), perno della riflessione di Zeami sull'arte teatrale, che definisce uno stile di finezza ed eleganza in riferimento soprattutto alla figura dell'attore e alla sua interpretazione, coinvolgendo l'armonia e la concordanza con gli aspetti visivi della scena.²² L'essenza dello *yūgen* si concretizza altresì nel canto, nella danza e nella bellezza suggestiva delle forme dello spettacolo teatrale.²³

4. Il rapporto con il buddhismo Zen

La percezione di ciò che è bello o elegante, nonché lo stesso gusto estetico, variano anche al mutare del contesto storico-culturale e di fattori contingenti apparentemente esterni al pensiero filosofico, proprio come avvenne nell'arcipelago giapponese sul finire del periodo Heian. Il buddhismo Zen si affermò in Giappone solo con l'ascesa al potere

¹⁹ Bonaventura RUPERTI, *Morte e ritorno, mito e salvezza nei drammi di sogno di Zeami*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 144.

²⁰ *Ivi*, p. 146.

²¹ PENG, *Dentō bunka ni okeru furyū no bi*, pp. 204-205.

²² RUPERTI, *Storia*, p. 63.

²³ RUPERTI, *Morte e ritorno*, p. 153.

della classe guerriera, a discapito dell'autorità della corte imperiale, quando il clan dei Minamoto sconfisse la casata rivale dei Taira nella guerra Genpei (1180-1185) e fondò il primo *bakufu* presso Kamakura, dando inizio al periodo Kamakura (1185-1333). La nuova élite militare, sebbene indubbiamente attratta dalla rigorosa disciplina dello Zen, si legò indissolubilmente a questa forma di spiritualità per via delle abilità politiche dei nuovi abati. Fu in particolare il clan Hōjō, nella figura di Hōjō Tokimasa (1138-1215) e di sua figlia Masako (1157-1225), moglie del primo *shōgun* Minamoto no Yoritomo (1147-1199), a promuovere la diffusione degli insegnamenti dello Zen presso la nuova sede del potere, distante dalla vecchia capitale in cui erano sempre più radicate le scuole esoteriche Shingon e Tendai.

La classe militare si mantenne vicina allo Zen anche dopo la fondazione del secondo *bakufu*, quello della famiglia Ashikaga, presso il quartiere di Muromachi a Kyōto, che diede avvio al periodo Muromachi (1336-1573). La nuova famiglia al vertice del governo militare ebbe indubbiamente una storia travagliata di lotte intestine per la supremazia e vicissitudini politiche distruttive, iniziate con il periodo Nanbokuchō e culminate nel periodo Sengoku o degli Stati combattenti (1467-1630). Tuttavia, alcuni degli *shōgun* del governo di Muromachi si dimostrarono particolarmente sensibili alla promozione dell'arte e della letteratura quali strumenti di affermazione della loro autorità politica, uno su tutti Ashikaga Yoshimitsu, già citato per il suo stretto legame con il teatro *nō*, a cui si deve un forte impulso per lo sviluppo delle arti cinesi, come la pittura a inchiostro, la lavorazione di preziose sete e tessuti esotici, la laccatura in oro e la poesia in lingua cinese (*kanshi*). Emblematico nella relazione privilegiata tra governo militare e buddhismo Zen fu il monaco Musō Soseki (1275-1351), consigliere di imperatori e di *shōgun*, nonché poeta e artista di nobili natali capace di muoversi tra le stanze della corte imperiale, i monasteri buddhisti e i palazzi del potere in mano alla casata militare degli Ashikaga. Fu proprio su suo consiglio che il *bakufu* di Muromachi ordinò la costruzione in tutto l'arcipelago degli *ankokuji* ("templi per la pace nazionale"), rigorosamente di scuola Zen, i cui abati seppero mantenere strette relazioni sia in campo artistico che diplomatico con la nobiltà della capitale e con i vertici del governo effettivo.²⁴

Alla messa in pratica delle idee del buddhismo Zen è legata una differenziazione semantica del *fūryū*, inteso con l'accezione sopravvissuta in epoca moderna di "eleganza" secondo un gusto estetico a noi più vicino, radicandosi nella cultura giapponese proprio in relazione alla dottrina religiosa e allontanandosi sia dal *fengliu* cinese, sia dall'ostentazione del *basara no fūryū*. La persona che più di ogni altra seppe correggere la tendenza che andava affermandosi, ossia quella verso un eccessivo *basara*, fu il monaco

²⁴ Rossella MARANGONI, *Zen*, Editrice Bibliografica, Milano 2019, pp. 34-37.

poeta Ikkyū Sōjun (1394-1481).²⁵ Essendo figlio illegittimo dell'imperatore Go-Komatsu (1377-1433) e di una dama della corte del Sud durante il periodo Nanbokuchō, già nel 1399 fu avviato alla via monastica presso il tempio Ankokuji di Kyōto: «destino di molti illegittimi di sangue blu era il monastero, che garantiva loro istruzione e una collocazione».²⁶ Ikkyū, versato nella poesia in cinese, conosceva bene il significato originale del *fengliu* della Cina antica e propose la lettura usata tutt'oggi in Giappone, ossia *fūryū* (con l'allungamento vocalico anche sulla prima sillaba, a differenza del *furyū* del teatro *nō*) nella sua opera più famosa, l'antologia *Kyōunshū* (*Raccolta di Nuvola pazza*, 1480). Egli ribadì inoltre, parlando in chiave Zen, la necessità di ritrovare la vera essenza del *fūryū* in un'eleganza semplice e raffinata, non nei fasti, nei costumi sontuosi o nell'ostentazione della ricchezza, aprendo la strada per un *fūryū* della cerimonia del tè e un successivo *fūryū* della poesia *haikai* nel corso del XVII secolo.²⁷ La posizione di Ikkyū non era, verosimilmente, dovuta alla semplice conoscenza del *fengliu* cinese: infatti, in Giappone il buddhismo Zen nel periodo Muromachi, anziché proporsi come alternativa al potere del governo centrale (cosa che avevano invece tentato di fare le scuole Shingon e Tendai), aveva scelto la fisionomia di una sobria compagine diplomatica istituzionalizzata che avrebbe ottenuto benefici economici in cambio di favoritismi verso la casa imperiale, il *bakufu* e le emergenti classi mercantili e imprenditoriali. Lo sviluppo artistico del periodo Muromachi proseguì grazie a oculate gestioni economiche e a un bilancio costantemente in attivo dell'istituzione monastica Zen, che poteva ora offriva non soltanto servizi religiosi, ma anche crediti finanziari, promuovendo prestigiose cerimonie e al contempo favori alle personalità di spicco dell'aristocrazia militare e civile, nonché una costante sperimentazione artistica negli ambiti soprattutto della pittura, della calligrafia e dell'artigianato di lusso.²⁸

È pertanto in un simile contesto che si inserisce la forte critica mossa dall'iconoclasta Ikkyū, ricordato proprio per l'eccentricità e il rifiuto di uno Zen noto per corruzione, profitti economici e ingerenze nella sfera politica, suggerendo invece una vita più semplice e slegata dalla mondanità. Certo è che Ikkyū, egli stesso cultore delle arti letterarie, non contestava lo spirito artistico che permeava l'atmosfera buddhista, ma si sarebbe nondimeno espresso con pesanti parole di biasimo nei confronti dei monasteri divenuti oramai veri e propri centri d'affari, soprattutto nella raccolta *Jikaishū* (*Antologia*

²⁵ Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 206.

²⁶ Virginia SICA, *Pazza nuvola, che vai fluttuando tra eremi, abbazie, bordelli e mescite di Sakai. Il Kyōunshū di Ikkyū Sōjun*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 186.

²⁷ PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, pp. 206-207.

²⁸ SICA, *Pazza nuvola*, pp. 181-183.

di *autoammonizioni*, 1455).²⁹ Inoltre, il suo attaccamento al concetto estetico di *fūryū* è sottolineato anche dalla scelta del soprannome *Kyōun* (lett. “Nuvola pazza”), da cui il titolo stesso del *Kyōunshū*, derivato da *fūkyō* (“vento pazzo”), termine che nella dottrina buddhista indica generalmente lo stato di degenerazione o pazzia in cui versano le sorti del nostro mondo, sebbene sia utile prestare attenzione al fatto che può essere inteso come crasi tra *fūryū* e *kyō*: il primo carattere, il sinogramma di “vento”, viene usato spesso come forma abbreviata del termine *fūryū*, mentre il secondo, forse in maniera apparentemente paradossale, oltre al concetto di “pazzia” si riferisce anche a un intellettuale interessato a un aspetto specifico dello scibile. Pertanto, *fūkyō* può anche indicare qualcuno “interessato al *fūryū*”.³⁰

In numerose poesie del *Kyōunshū*, Ikkyū utilizza il termine *fūryū*, talvolta in riferimento all’idea di eleganza o bellezza naturale derivata dalla tradizione cinese e dalla classicità giapponese, talaltra per parlare dell’attrazione amorosa provata nei confronti di donna Mori, giovane compagna del monaco quando lui era già in tarda età, il cui dato biografico rimane pressoché ignoto se non per alcuni struggenti versi a lei dedicati dallo stesso Ikkyū.³¹ Quest’ultimo, pur non riuscendo a fare carriera nel clero buddhista viste le sue ferree posizioni di condanna verso la condotta degli alti prelati Zen, ottenne tuttavia grande considerazione presso gli ambienti colti, stringendo rapporti ad esempio con il maestro di teatro *nō* Konparu Zenchiku (1405-1470), erede di Zeami, e l’esperto di cerimonia del tè Murata Jukō (1423-1502).³² Dunque, oltre a una conoscenza diretta del *fengliu* per merito della poesia cinese (da lui tanto amata e promossa dal *bakufu* degli Ashikaga), Ikkyū comprese il legame del *fūryū* “alla giapponese” non soltanto con le tradizioni artistiche e culturali classiche, come nel caso del teatro *nō*, ma anche con l’estetica proposta dai maestri della cerimonia del tè, all’epoca sempre più in voga.

5. I periodi Azuchi-Momoyama e Edo: dalla seconda metà del XVI secolo al 1868

L’impiego del termine *fūryū* all’interno dei componimenti poetici di Ikkyū Sōjun ebbe una indiscussa influenza sulla visione giapponese di tale concetto estetico e trovò terreno fertile grazie al patrocinio del Daitokuji, presso cui Ikkyū aveva preso servizio:

²⁹ *Ivi*, p. 189.

³⁰ Kangen ICHIKAWA, *Ikkyū Sōjun no shikan shifū [La visione poetica e lo stile poetico di Ikkyū Sōjun]*, in “Sōai daigaku kenkyū ronshū”, 19(1), 1970, p. 59.

³¹ SICA, *Pazza nuvola*, pp. 191-192.

³² Pierantonio ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, Marsilio, Venezia 2012, p. 102.

questo tempio si distinse negli anni per le intense attività politiche e artistico-culturali che vi si svolsero in quanto centro della cerimonia del tè e per la presenza tra i suoi monaci di talenti del calibro del maestro del tè Sen no Rikyū (1522-1591), seguace di Murata Jukō, e del monaco spadaccino Takuan Sōhō (1573-1645), sancendo in ultima analisi una commistione di precetti buddhisti, arte Zen ed estetica del tè.³³ Rikyū in particolare giocò un ruolo fondamentale nei rivolgimenti politici della fine del periodo Muromachi e del seguente periodo Azuchi-Momoyama (1573-1600), breve ma densa fase storica che iniziò con il crollo del *bakufu* della famiglia Ashikaga. Seguendo la scia della cosiddetta “cultura di Kitayama”, con cui gli storici giapponesi sono soliti indicare le espressioni artistiche e culturali legate al lusso (si pensi ai costumi sontuosi del *nō*, agli esemplari variopinti di arte cinese importati per ordine degli *shōgun*, all’architettura sfarzosa del Padiglione d’Oro voluto da Ashikaga Yoshimitsu, eccetera), in quest’epoca i due più potenti signori della guerra in Giappone, Oda Nobunaga (1534-1582) e Toyotomi Hideyoshi (1537-1598),³⁴ favorirono rispettivamente il proliferare del teatro, con i suoi abiti dai tessuti pregiati e colorati, e l’architettura opulenta culminata con la costruzione dell’imponente castello di Ōsaka. In aperto contrasto era invece la “cultura di Higashiyama”, che prese il via con l’ottavo *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490)³⁵ e caratterizzata da un’estetica marcatamente più semplice, quasi minimalista, rappresentata da un senso di essenzialità tipicamente associato alla cerimonia del tè e all’ideale del *wabi*, ovvero «simple, austere type of beauty with a serene, transcendental frame of mind»,³⁶ proveniente dalla visione Zen proposta da Ikkyū e codificato da Rikyū.³⁷

Il breve periodo Azuchi-Momoyama terminò con la vittoria finale di Tokugawa Ieyasu (1543-1616) sui suoi rivali nella battaglia di Sekigahara (1600), a seguito della quale completò l’unificazione del Paese e fondò un nuovo *bakufu* presso Edo (odierna Tōkyō). I Tokugawa avrebbero governato per tutto il lungo periodo Edo, fino al Rinnovamento Meiji del 1868 e all’apertura del commercio con le potenze europee e con gli Stati Uniti. Durante il periodo Edo, la figura che maggiormente fece propria la ricerca di un’eleganza lontana tanto dal *fengliu* cinese, con le sue implicazioni amorose o di governo, quanto dal raffinato *miyabi* di Heian sfociato nell’eccessivo *basara* e in forme troppo legate al mix di Zen e politica fu quella del celebre Matsuo Bashō (1644-

³³ MARANGONI, *Zen*, p. 39.

³⁴ A loro si deve il nome di questo periodo storico: Azuchi era infatti il castello dove dimorava Nobunaga, mentre Momoyama era il quartier generale di Hideyoshi.

³⁵ PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 217-220.

³⁶ MARRA, *Essays on Japan*, p. 7.

³⁷ Si noti come la forma estetico-rituale della cerimonia del tè praticata da Sen no Rikyū e fondata da Murata Shukō, amico del monaco Ikkyū Sōjun, viene chiamata *wabicha*, ovvero “il tè del *wabi*”.

1694), nella cui poetica si può scorgere quello che potremmo definire *wabi no fūryū*, inserendo il *wabi* nella forma poetica dello *haikai*, ossia i versi umoristici correlati con la pratica del *renga* (“poesia a catena”), i cui incipit (*hokku*) verranno poi ribattezzati *haiku* da Masaoka Shiki (1867-1902) e con quest’ultimo nome diventeranno noti e apprezzati in tutto il mondo. I componimenti di Bashō, indubbiamente i più rappresentativi della poesia giapponese del periodo Edo, risultano intrisi di questa idea di eleganza legata a una bellezza semplice, che ben si discosta dagli intenti della tradizione precedente. Più che di *fūryū*, in realtà, nei suoi versi Bashō parlava spesso di *fūga*, una crasi tra *fūryū* e *miyabi* (che può essere scritto con un carattere specifico che ha anche la lettura *ga*), attribuendo infine un nome a questo ideale estetico che egli fece risalire alla poesia classica di Saigyō (1118-1190) e alla cerimonia del tè di Sen no Rikyū, identificando nel *fūryū* la via che porta a un mondo artistico ultimo (*fūga*): «Il *waka* di Saigyō [...] la cerimonia del tè di Rikyū: una cosa sola attraversa tutte queste cose. Nell’arte (*fūga*) si tratta di assecondare la creazione naturale (*zōka*) e avere come amiche le quattro stagioni».³⁸

Per giungere a tale obiettivo, Bashō divenne un poeta itinerante e scoprì un proprio stile, definito dalla critica appunto *wabi no fūryū*, influenzato dalla sua personalissima visione della solitudine e della bellezza nella tristezza. Si ritiene dunque che nella cultura giapponese contemporanea la parola *fūryū* indichi un concetto estetico fortemente influenzato dal mondo dello *haiku*.³⁹ In aggiunta a ciò, il *wabi* che Bashō legava al *fūryū* sarebbe poi stato sovente legato a un altro elemento chiave dell’estetica giapponese, il *sabi* (“solitudine”); mentre il primo è diventato nella letteratura critica quasi sinonimo di “estetica della cerimonia del tè”,⁴⁰ il secondo si è legato al *fūga* per riferirsi in maniera quasi esclusiva alle rime e ai diari poetici di Bashō.⁴¹ Il poeta stesso coniò l’espressione *fūga no michi* (“via della raffinatezza”) per indicare la strada dell’arte, di cui lo *haikai*, insieme alla letteratura giapponese classica e alla cerimonia del tè, veniva a costituire uno dei tasselli fondanti.⁴²

A un secolo di distanza da Bashō, sempre più legato agli ideali di *wabi* e *sabi*, il termine *fūryū* ritornò brevemente in auge, stavolta però non nel teatro *nō* oppure nella poesia, bensì nella letteratura in prosa di Hiraga Gennai (1728-1780),⁴³ come si riscontra nel

³⁸ ZANOTTI, *Introduzione*, p. 113.

³⁹ PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 208.

⁴⁰ MARRA, *Essays on Japan*, p. 9.

⁴¹ *Ivi*, p. 28.

⁴² ZANOTTI, *Introduzione*, p. 116.

⁴³ Oltre che scrittore, fu studioso di *rangaku* (lett. “studi olandesi”), ovvero la scienza europea, dalla medicina alla fisica.

titolo *Fūryū Shidōken den* (1763, trad. it. *La bella storia di Shidōken*, 1999). La scelta qui di tradurre *Fūryū* accostandolo direttamente al concetto di “bellezza” non è casuale, poiché nel tardo periodo Edo era oramai invisa l’accezione di *fūryū* proprio in riferimento all’eleganza e alla raffinatezza, non necessariamente alla sontuosità del *basara no fūryū* o al teatro tradizionale. Tuttavia, l’autore impiegò il termine con chiaro intento ironico: eclettico e dissacrante, Gennai raccontava infatti in quest’opera le peripezie di Asanoshin, in viaggio verso luoghi fantastici, criticando sul piano allegorico la sudditanza culturale del Giappone nei confronti della Cina. In un passaggio, il protagonista è «convinto a rinunciare all’attaccamento e persuaso a passare tra le passioni del mondo [...] non per accogliere su di sé le lordure degli altri, ma piuttosto per liberarsi delle proprie»,⁴⁴ nonostante rimanga evidente in tutta la narrazione il permanere di un chiaro gusto per la comicità e la parodia. Inoltre, nello stesso anno Gennai pubblicò anche *Nenashigusa (Erbe senza radici)*, il cui intento era castigare i costumi corrotti dell’epoca, tra cui la tendenza di diversi intellettuali (o aspiranti tali) a intrattenere relazioni amorose con prostituti e giovani attori del *kabuki*, un’altra espressione tradizionale del teatro giapponese.⁴⁵ Nonostante la popolarità dell’opera di Gennai, il termine *fūryū*, nella sua nuova accezione semantica vicina al *wabi* delle poesie di Bashō e derivata dall’estetica misurata della cerimonia del tè, sarebbe divenuto sempre più raro, ritornando infine ad affermarsi (e rimanere) nel lessico mentale dei giapponesi soltanto cent’anni dopo, sul finire del XIX secolo, in concomitanza con i primi studi critici sulla filosofia e sull’estetica del Giappone.

6. La letteratura rohaniana

All’inizio del periodo Meiji, la già citata fase storica in cui, per mezzo delle traduzioni dalle lingue occidentali, fu introdotto in Giappone lo studio dell’estetica, il termine *fūryū* era ammantato da una pluralità di sfumature di significato, dal gusto artistico alla sensualità, dall’apprezzamento della natura a un’eleganza raffinata che, con l’influenza del teatro prima e del buddhismo Zen poi, aveva assunto connotazioni di raffinatezza lontana dalle tribolazioni mondane, giungendo al senso estetico proposto da Matsuo

⁴⁴ Gennai HIRAGA, *Nenashigusa*, 1763; trad. it. C. Pallone, *Erbe senza radici*, Aracne, Roma 2020, p. 32.

⁴⁵ Nel teatro *kabuki*, sviluppatosi durante il periodo Edo, si riscontra un’estetica peculiare per la quale si preferiscono soluzioni ritenute all’epoca poco adatte per un pubblico raffinato abituato alle espressioni rarefatte del *nō*. Forse proprio perché il *kabuki* nasce in contrapposizione a quest’ultimo, diffondendosi anche tra gli strati sociali medi della popolazione, non vi si ritrovano tracce del *fūryū* antico, rimasto invece nel *kyōgen* e nel *nō*.

Bashō nelle sue poesie. Tornò nuovamente in voga a partire dagli ultimi anni Settanta dell'Ottocento con il lavoro di Ernest Fenollosa e Okakura Tenshin, che fecero rivivere i concetti artistico-filosofici di Cina e Giappone sotto la lente del rigoroso studio dell'estetica di stampo occidentale riportando alla luce anche il concetto stesso di *fūryū*,⁴⁶ grazie a una sempre più spiccata consapevolezza degli studi filosofici ed estetici legati alla creazione di neologismi specifici per indicare tale ambito del sapere. Inoltre, il poeta e studioso confuciano Narushima Ryūhoku (1837-1884), dopo un soggiorno in Europa nel 1872 che lo spinse a promuovere gli ideali di democrazia, libertà e diritti civili (ben radicati in Occidente, ma ancora nuovi nella sfera culturale sinica), pubblicò un articolo dal titolo *Il principio del fūryū* nell'edizione del 15 giugno 1882 del noto quotidiano giapponese *Yomiuri*. In esso, egli criticava l'uso del termine *fūryū* in riferimento a un falso estetismo o libertinaggio, dichiarando altresì che alla base del *fūryū* stava il concetto di *jiyū* ("libertà"), in un primo caso assoluto in Giappone di accostamento di un principio squisitamente estetico al mondo politico⁴⁷ (laddove il *fengliu* della Cina antica nacque proprio in relazione alla trasmissione da un sovrano al suo successore di consigli per mantenere il buon governo).

È probabile che questa politicizzazione dell'estetica abbia ispirato Kōda Rohan (1867-1947), uno dei padri fondatori della letteratura giapponese moderna, la cui famiglia, appartenente alla casta samuraica e al diretto servizio del *bakufu* presso il palazzo shogunale di Edo, simpatizzava per il Movimento per le libertà e i diritti civili, particolarmente attivo in quegli anni. Nonostante la differenza generazionale tra Ryūhoku e Rohan, i due dimostrano notevoli analogie, dal background familiare all'istruzione di stampo confuciano, dalle simpatie politiche alla loro interpretazione del concetto di *fūryū*, mettendo in relazione piacere estetico e principi morali universali, esprimendosi apertamente in favore del Movimento per le libertà e i diritti civili e celebrando un'estetica basata sull'esperienza politica, derivante in ultima istanza dalla morale.⁴⁸

Rohan fece il suo esordio ufficiale nell'establishment letterario giapponese nel periodo Meiji, il *bundan*, con il romanzo innovativo *Tsuyu dandan* (*Gocce di rugiada*), il primo pubblicato dall'autore (nel 1889, ma la cui scrittura fu ultimata in realtà nel 1888). In esso, Rohan presenta un ethos ottimista legato al sociale in un'atmosfera

⁴⁶ KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut (1889) and the Temporal Topology of Meiji Japan*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", 67, 2007, p. 409.

⁴⁷ *Ivi*, p. 412.

⁴⁸ *Ibid.*

cosmopolita quasi utopica interamente ambientata negli Stati Uniti d'America del futuro,⁴⁹ e inserisce nel discorso sul *fūryū* anche il concetto di *koi* (“amore”):

«Ordinary *koi* is the product of ‘displeasure’ arising from lack and longing. *fūryū* goes beyond this, accepting the limitations of reality (without sacrificing *koi*), to produce the ability to lead a ‘pleasurable’ life. The emphasis shifts from goal to process. That in itself is a form of liberation».⁵⁰

In *Tsuyu dandan*, la contrapposizione tra *koi* (che proviene dalla tradizione classica) e *risshi* (“ambizione”, tipicamente Meiji)

«riverbera nella differenza tra ciò che è *kekko* (completo, perfetto) e coincide con l'ideale, e ciò che è *fūryū* (incompleto, parziale) e corrisponde alla realtà [...] Lo stato di *fūryū*, insomma, appartiene qui alla sfera del gusto personale e aggiunge una qualità estetica all'atto spirituale, quasi religioso».⁵¹

È interessante notare come, tra i numerosi personaggi presenti nel romanzo, quello che Rohan più spesso accosta al *fūryū* è l'unico giapponese presente nell'opera, ossia un poeta itinerante chiamato Ginchō, modellato non a caso su Bashō: Rohan dedicò allo studio della poetica di Bashō e dei suoi discepoli molti studi critici e un lungo compendio che occupò gli ultimi anni della sua vita nel secondo dopoguerra, dunque conosceva bene i concetti di *fūryū*, *fūga*, *wabi* e *sabi* presenti nei componimenti *haiku* del XVII secolo.

Anche altri autori e intellettuali di fine Ottocento fecero ricorso al concetto di *fūryū* nei loro scritti, per esempio il romanziere Ozaki Kōyō (1868-1903) con il romanzo *Fūryū kyōningyō* (1888) e il critico Ishibashi Ningetsu (1865-1926) con *Ganso fūryū yanagigoshi* (1889). Non bastasse, sulla rivista *Garakuta bunko* del gruppo di letterati Ken'yūsha si annunciò la ricerca di scritti, saggi critici o inediti letterari che ruotassero proprio intorno al *fūryū*,⁵² che spinse Rohan a pubblicare a puntate il suo romanzo più

⁴⁹ Nella letteratura giapponese esisteva già una tradizione di *seiji shōsetsu* (“romanzi politici”) sin dai primi anni del periodo Meiji, evolutisi nei *miraiki* (“cronache del futuro”), storie ricche di chiari riferimenti al Movimento per le libertà e i diritti civili, con la tendenza a contestualizzare soltanto parte della trama in un sogno ambientato nel futuro oppure a ricorrere a brevi flashforward. Invece, Rohan sviluppa la narrazione di *Tsuyu dandan* interamente in una linea temporale futura, per la prima volta nella storia della letteratura giapponese.

⁵⁰ KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut*, p. 413.

⁵¹ Maria Gioia VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: Fūryūbutsu (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)*, in P. Santangelo (a cura di), *Passioni d'oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*, Accademia Editoriale, Pisa 2007, p. 122.

⁵² KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut*, p. 410.

celebre, *Fūryūbutsu (Il buddha del fūryū)*, 1889). Vista la pluralità di connotazioni semantiche che il termine *fūryū* aveva finito con l'acquistare nel corso dei secoli in Giappone, non sorprende come le traduzioni in lingue occidentali proposte per il titolo di questo celebre capolavoro della letteratura giapponese siano molteplici e anche piuttosto differenti tra di loro. Eccone qui alcuni esempi: “amore”,⁵³ “arte”,⁵⁴ “eleganza”,⁵⁵ “libertà”,⁵⁶ “sensualità”.⁵⁷ Ciò indubbiamente si ricollega non solo alle sfaccettature del significato di *fūryū*, ma anche al punto di vista e dal contesto storico-culturale dal quale si guarda a questo concetto estetico.

7. Il *fūryū* nel Novecento: Kuki Shūzō e Kawabata Yasunari

L'influenza di Kōda Rohan nel panorama letterario del Giappone Meiji è indiscussa, ma l'autore rimase punto di riferimento per diverse generazioni di intellettuali a lui contemporanei oppure successivi. Tra questi figura il filosofo Kuki Shūzō, il cui padre Kuki Ryūichi, diplomatico di lungo corso, era in stretti rapporti di amicizia con Ernest Fenollosa e Okakura Tenshin,⁵⁸ i quali a loro volta frequentavano spesso il quartiere di Negishi a Tōkyō, dove aveva sede un circolo di intellettuali tra i cui membri più illustri spiccava lo stesso Rohan. Nello scritto intitolato appunto *Negishi* (1934), Shūzō avrebbe rievocato i suoi ricordi d'infanzia nel quartiere, inclusi i dibattiti circa l'arte, l'estetica e la letteratura del gruppo di intellettuali. Forse proprio perché influenzato sin da piccolo da questi discorsi, il giovane Shūzō si sarebbe dedicato allo studio della filosofia, con numerosi soggiorni di studio in Europa, entrando in contatto con molti pensatori occidentali, da Bergson a Sartre a Heidegger, che nel suo *Unterwegs zur Sprache (In cammino verso il linguaggio)*, 1959) riporta un dialogo con un giapponese, allievo di Shūzō, circa il concetto dell'*iki* (“grazia”). L'ideale dell'*iki*, la cui analisi esula dal presente lavoro, viene descritto da Shūzō prima in *Iki no honshitsu (L'essenza dell'iki)*, 1926) e poi in *Iki no kōzō (La struttura dell'iki)*, 1930), e a lui è indissolubilmente legato. Cionondimeno, Shūzō avrebbe in seguito sviluppato il suo discorso passando dall'*iki* al

⁵³ Luca MILASI, *Gli scrittori Meiji e la Cina. Suggestioni letterarie nella produzione di Mori Ōgai, Natsume Sōseki e Kōda Rohan*, libreriauniversitaria.it, Limena 2011, p. 79.

⁵⁴ Donald KEENE, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era - Fiction*, Henry Holt, New York 1978, p. 154.

⁵⁵ Bruno GUERINI, *Kōda Rohan, uno scrittore isolato e antimoderno?*, in “Quaderni Asiatici”, 141, 2023, p. 6.

⁵⁶ KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut*, p. 410.

⁵⁷ VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni*, p. 111.

⁵⁸ Shūzō KUKI, *Iki no kōzō*, 1930, trad. it. G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2022, p. 15.

fūryū nel lungo saggio *Fūryū ni kansuru ichikōsatsu* (*Una considerazione sul fūryū*, 1937), dove si misura con l'analisi strutturale del concetto estetico in relazione alla metafisica, partendo dall'eleganza riscontrata da Bashō nei suoi componimenti circa la bellezza della natura.⁵⁹ *Iki no kōzō* e *Fūryū ni kansuru ichikōsatsu* restano due degli studi sull'estetica giapponese più rilevanti nel settore, permettendo non solo l'affermazione dei concetti di *iki* e di *fūryū* anche nel XX secolo, ma fornendo le basi per l'analisi strutturale del pensiero filosofico-estetico in Giappone.⁶⁰

Giunti dunque verso la metà del Novecento, il termine *fūryū* si era cristallizzato nel lessico mentale dei giapponesi dopo numerose variazioni, passando dal legame con il concetto di *miyabi*, che richiama immediatamente alla memoria i raffinati ambienti dell'antica corte di Heian, e con quello di *yūgen*, che tutt'oggi evoca le espressioni teatrali del *nō* di Zeami, fino al collegamento con il *wabi*, che a sua volta rimanda alla raffinatezza della cerimonia del tè di Sen no Rikyū, e con il *sabi*, che invece costituisce uno dei cardini della poetica di Matsuo Bashō. Dopo che Shūzō ebbe analizzato tutte queste sfumature di significato in relazione con l'*iki*, fornendo un approccio di analisi scientifico, sarebbe stato il turno dello scrittore Kawabata Yasunari di riprendere in mano il concetto di *fūryū*. In un saggio sulla ricerca della bellezza nella cultura giapponese, Kawabata parte dalle parole del poeta indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), secondo cui il Giappone avrebbe «sviluppato la capacità di vedere la verità nella bellezza e la bellezza nella verità»,⁶¹ per poi disquisire circa il tè coltivato a Shizuoka e citare sia uno *haiku* di Bashō, sia la conversazione a proposito di tale componimento tra i poeti Mukai Kyorai (1651-1704) e Kagami Shikō (1665-1731), giungendo ad affermare che:

Per scoprire il *fūryū*, l'eleganza, cioè la bellezza che esiste, per percepire la bellezza che si è scoperta, e per definire come creazione la bellezza che si è percepita, le circostanze [...] sono qualcosa di molto importante, un vero dono del cielo, e se si riesce ad avere la prova che le circostanze sono quelle giuste, esse possono essere considerate un dono del dio della bellezza.⁶²

Infine, Kawabata fa risalire la ricerca della bellezza (dunque del *fūryū*) al *Genji monogatari*, fonte inesauribile di ispirazione per la letteratura giapponese. L'interesse,

⁵⁹ *Ivi*, p. 35.

⁶⁰ In particolare, per uno studio approfondito sul metodo di analisi adottato da Kuki Shūzō nell'approccio al *fūryū*, si veda Shun'ichi DAITŌ, *Kuki Shūzō ni okeru fūryū no kōzō* [La struttura del *fūryū* in Kuki Shūzō], in "Hōsei daigaku kyōyōbu kiyō", 90, 1994, pp. 137-149.

⁶¹ Yasunari KAWABATA, *Bi no sonzai to hakken*, 1969, trad. it. G. Amitrano, *Esistenza e scoperta della bellezza*, in Yasunari KAWABATA, *La danzatrice di Izu*, Adelphi, Milano 2017, p. 77.

⁶² *Ivi*, pp. 85-86.

anche nei lavori di intellettuali attivi nel Novecento come Rohan, Shūzō e Kawabata, per il *fūryū*, tanto pregnante nella tradizione del Giappone quanto difficile da inquadrare (d'altronde, il significato letterale di “vento che scorre” ben ci dà l'idea di qualcosa di inafferrabile), non è oggi diminuito, anzi continua grazie a recenti studi critici non solo giapponesi, ma anche cinesi e coreani, sottolineandone perciò l'innegabile importanza all'interno delle culture e del sapere dell'Asia orientale; inoltre, una più consapevole conoscenza del *fūryū* può permettere anche allo sguardo occidentale di cogliere sfumature di significato che vanno ad arricchire l'incontro con culture lontane solo all'apparenza indecifrabili.

Nota bibliografica

- Jeffrey ANGLES, *Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan*, in J. AROKAY, J. GVOZDANOVIC, D. MIYAJIMA (a cura di), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*, Springer, Heidelberg 2014, pp. 181-205.
- Shun'ichi DAITŌ, *Kuki Shūzō ni okeru fūryū no kōzō [La struttura del fūryū in Kuki Shūzō]*, in “Hōsei daigaku kyōyōbu kiyō”, 90, 1994, pp. 137-149.
- Bruno GUERINI, *Kōda Rohan, uno scrittore isolato e antimoderno?*, in “Quaderni Asiatici”, 141, 2023, pp. 5-24.
- Gennai HIRAGA, *Fūryū Shidōken den*, 1763; trad. it. A. Boscaro, *La bella storia di Shidōken*, Venezia, Marsilio 2001.
- Gennai HIRAGA, *Nenashigusa*, 1763; trad. it. C. Pallone, *Erbe senza radici*, Aracne, Roma 2020.
- Kangen ICHIKAWA, *Ikkyū Sōjun no shikan shifū [La visione poetica e lo stile poetico di Ikkyū Sōjun]*, in “Sōai daigaku kenkyū ronshū”, 19(1), 1970, pp. 59-64.
- Yasunari KAWABATA, *Bi no sonzai to hakken*, 1969; trad. it. G. Amitrano, *Esistenza e scoperta della bellezza*, in Yasunari KAWABATA, *La danzatrice di Izu*, Adelphi, Milano 2017, pp. 55-104.
- Donald KEENE, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era - Fiction*, Henry Holt, New York 1978.

- Shūzō KUKI, *Iki no kōzō*, 1930; trad. it. G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2022.
- Kyoko KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut (1889) and the Temporal Topology of Meiji Japan*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", 67, 2007, pp. 375-419.
- Rossella MARANGONI, *Zen*, Editrice Bibliografica, Milano 2019.
- Michael MARRA (2010), *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden 2010.
- Federico MASINI, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, University of California, Berkeley 1993.
- Luca MILASI, *Gli scrittori Meiji e la Cina. Suggestioni letterarie nella produzione di Mori Ōgai, Natsume Sōseki e Kōda Rohan*, libreriauniversitaria.it, Limena 2011.
- Joosik MIN, *Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture*, in "Filozofski Vestnik", 20, 1999, pp. 131-139.
- Kunio MIURA, *Hon'yakugo to Chūgoku shisō. Tetsugaku jū wo yomu [Parole tradotte e pensiero cinese. Leggere il Dizionario di filosofia]*, in "Jinbun kenkyū"; 47(3), 1995, pp. 183-226.
- Alex MURPHY, *Traveling Sages: Translation and Reform in Japan and China in the Late Nineteenth Century*, in "Studies on Asia", 1(1), 2010, pp. 29-56.
- Maria Teresa ORSI, *Il Genji monogatari*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, pp. 45-64.
- Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi. Gi Shin Nanbokuchō jidai to Muromachi Momoyama jidai wo chūshin ni [La bellezza del fūryū nella cultura tradizionale. I periodi delle dinastie Wei, Jin e delle corti del Nord e del Sud, e i periodi Muromachi e Momoyama]*, in "Chūō daigaku jinbunken kiyō", 86, 2017, pp. 191-225.
- Bonaventura RUPERTI, *Morte e ritorno, mito e salvezza nei drammi di sogno di Zeami*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, pp. 141-166.

- Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015.
- Virginia SICA, *Pazza nuvola, che vai fluttuando tra eremi, abbazie, bordelli e mescite di Sakai. Il Kyōunshū di Ikkyū Sōjun*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino, 2012, pp. 181-194.
- Maria Gioia VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: Fūryūbutsu (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)*, in P. Santangelo (a cura di), *Passioni d'oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*, Accademia Editoriale, Pisa 2007, pp. 111-139.
- Akira YANABU, Akira MIZUNO, Mikako NAGANUMA, *Nihon no hon'yakuron. Ansorojū to kaidai [Teoria della traduzione in Giappone. Antologia e sinossi]*, Hōsei daigaku, Tōkyō 2010.
- Pierantonio ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2012.