

Shuichi Katō

Arte e società in Giappone



*Edizioni della
Fondazione Giovanni Agnelli*

Cosmopolis

Shuichi Katō

ARTE E SOCIETÀ IN GIAPPONE



Edizioni della
Fondazione Giovanni Agnelli

Arte e società in Giappone / Shuichi Katō — XIII, 202 p. :
illustrazioni : 21 cm.

1. Arte-Giappone 2. Arte-Storia comparata
I. Katō Shuichi

Titolo originale: *Form, Style, Tradition. Reflections on Japanese Art and Society*

Copyright © 1981 by Kodansha International, Tokyo, New York e San Francisco

Per le illustrazioni fuori testo copyright © 1990 by Shuichi Katō

Copyright © 1991 by *Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli*

via Giacosa 38, 10125 Torino

tel. 011 6500500, fax 011 6502777

e-mail: edizioni@fga.it Internet: <http://www.fondazione-agnelli.it>

La traduzione di «Ai lettori italiani» è di Yukari Saitō

la traduzione del testo è di Davide Panzieri

Revisione sull'originale giapponese, glossario e cronologia a cura di Yukari Saitō

ISBN 88-7860-056-3

Indice

Avvertenze per il lettore	p. IX
Ai lettori italiani	XI
Introduzione	1
Capitolo primo L'artista nella società moderna	7
Capitolo secondo Le nuove forme	31
Capitolo terzo L'individualismo e l'artista	37
Capitolo quarto Lo stile della scultura buddhista	49
Capitolo quinto I Rotoli illustrati del <i>Genji monogatari</i>	77
Capitolo sesto Riflessioni su Sōtatsu	83
Capitolo settimo Riflessioni sulla cerimonia del tè	91

VIII Indice

Capitolo ottavo

La creatività artistica oggi p. 101

Glossario 135

Cronologia

Periodizzazione della storia giapponese 185

Cronologia essenziale della Cina 191

Bibliografia 193

Elenco delle illustrazioni 195

Indice dei nomi 199

Nota sull'autore 203

Avvertenze per il lettore

Per i nomi giapponesi è stata adottata la traslitterazione corrente su base fonetica, in cui le vocali vengono pronunciate come quelle italiane, le consonanti come quelle inglesi. In particolare:

ch	sempre affricata come <i>c</i> in: ciascuno, cerco
g	sempre velare come <i>g</i> in: gamba, gusto
h	sempre aspirata come <i>he</i> inglese
j	sempre affricata come <i>g</i> in: gesto, giorno
s	sempre sorda come <i>s</i> in: sempre, sapere
sh	sempre come <i>sc</i> in: sciare, scelta
u	dopo consonanti ha un suono molto debole
w	// molto rapida
z	sorda come <i>s</i> in: svolta o <i>z</i> in: zero
ā, ō	sono vocali lunghe, non doppie

Inoltre, la «m» va usata esclusivamente in composto sillabico, perciò come suono «Jinmu» è uguale a «Jimmu», che è tuttora usato più spesso ma non è una traslitterazione corretta.

Vi sono poi alcuni suffissi che designano soggetti particolari. Ad esempio nel testo: –*ji* e –*dera* per indicare templi buddhisti, e –*shū* per setta buddhista.

Per le denominazioni iconografiche il termine giapponese precede in genere il corrispondente termine sanscrito o la traduzione italiana.

Per i nomi di persona si è adottata la consuetudine giapponese di far seguire il nome al cognome: perciò quando in questo volume è citato, ad esempio, Kuno Takeshi, si intende che Kuno è il cognome, Takeshi il nome. In ogni caso fa fede l'indice dei nomi.

Ai lettori italiani

Il presente volume intende delineare gli elementi tradizionali dell'arte giapponese e il valore della tradizione nel Giappone moderno. In questi saggi ho costantemente tenuto presenti le possibilità di comparazione con la tradizione artistica europea, che ha origine proprio in Italia. Qui sono nate tutte le innovazioni dell'arte moderna europea: la simmetria in architettura e nella progettazione dei giardini, la prospettiva geometrica e la tecnica a olio in pittura e tutti i principali stili e movimenti artistici dal primo rinascimento al barocco. I lettori italiani che si interessano alla storia dell'arte europea potrebbero essere curiosi di sapere ciò che è successo, negli stessi periodi, in una società la cui tradizione artistica ha radici completamente diverse.

La storia italiana e quella giapponese, inoltre, presentano alcuni tratti simili a partire dall'Ottocento: sia il Risorgimento italiano sia la restaurazione Meiji – avvenimenti assai vicini nel tempo – da un canto hanno realizzato l'unità nazionale e, dall'altro, hanno dato avvio al processo di rapida industrializzazione che ha inserito ciascuno dei due paesi fra le potenze industriali più avanzate. Oggi l'Italia e il Giappone sono da tempo entrati nella cosiddetta fase dei consumi e le loro economie sono fortemente industrializzate. Gli elementi comuni, o simili, nella storia dei due paesi si riflettono forse anche in una problematica per molti versi analoga sul terreno della produzione artistica: ad esempio, nel problema dei rapporti fra tradizione e modernità o, in altri termini, fra continuità e trasformazione, e nel problema dell'atteggiamento – fra accettazione e opposizione – nei confronti della commercializzazione dell'opera d'arte. Tali questioni, le più importanti per gli artisti giapponesi, possono forse interessare i lettori italiani ancor più che i lettori di altri paesi.

I saggi qui raccolti sono stati composti durante gli anni sessanta e pubblicati nel 1967, insieme ad altri, nel volume intitolato *Geijutsuron-shū* (Saggi sull'arte) dall'editore Iwanami Shoten. Il volume è stato par-

zialmente pubblicato in inglese nel 1971¹, con un'introduzione scritta appositamente per quell'edizione, e poi ripubblicato in edizione tascabile nel 1981 dall'editrice Kōdansha International.

Presentando al pubblico italiano un'opera composta vent'anni prima, è legittimo per l'autore chiedersi se sia necessaria una revisione del testo; personalmente non ne ho sentita la necessità, non avendo mutato opinione sulle questioni principali nonostante le molte novità degli ultimi due decenni.

Ad esempio, descrivendo le tre fasi dell'architettura moderna giapponese, ho citato tre edifici rappresentativi di ciascuna fase, che si trovano nel parco Ueno di Tōkyō: l'ala Hyōkeikan e l'edificio centrale del Museo Nazionale di Tōkyō, e l'Auditorium Tōkyō Bunka kaikan. Quest'ultimo, terminato nel 1961, è opera di Meakawa Kunio (1905-1986): se lo scopo del libro fosse stato quello di fornire una descrizione storica esaustiva avrei dovuto citare anche i lavori successivi di Meakawa, uno degli architetti più rappresentativi del Giappone contemporaneo. Egli ha sviluppato il funzionalismo del Bauhaus riuscendo a creare uno spazio di «piccola città» all'interno di quella giungla architettonica che è Tokyo (si veda ad esempio il Museo Metropolitan di Tōkyō del 1975).

Sempre negli anni settanta un altro architetto, Shirai Seiichi (1905-1983), partendo da una prospettiva completamente diversa ha realizzato una serie di progetti emblematici: tra i suoi capolavori vi sono la sede centrale della Banca Shinwa nella città di Sasebo (1975) e il Noa Building di Tōkyō (1974). Shirai, considerando l'architettura come un'opera d'arte, ne ha trattato gli elementi compositivi alla stregua di una scultura, lavorando prima sul corpo degli edifici e in seguito sui dettagli.

All'interno di una grande varietà di espressione – riscontrabile nelle opere di ciascuno – sia Meakawa sia Shirai sono riusciti a raggiungere un raffinato equilibrio tra il linguaggio architettonico tradizionale e la modernità. Da loro hanno avuto origine le due principali tendenze architettoniche delle nuove generazioni: la prima è rappresentata soprattutto da Tange Kenzō (1913-), esponente della corrente che più si allontana dalle forme tradizionali; interprete della seconda, che invece mantiene uno stretto legame con la tradizione, è Ooe Hiroshi (1913-1989), al quale si deve la realizzazione del Teatro Nazionale di *nō* (1983). Negli anni ottanta si è andato inoltre affermando lo stile postmoderno, di cui Isozaki Arata (1931-) è uno degli architetti più rappresentativi.

Gli architetti giapponesi hanno manifestato particolare originalità e

¹ S. Katō, *Form, Style, Tradition. Reflections on Japanese Art and Society*, trad. inglese di John Bester, Berkeley, University of California Press, 1971.

creatività dapprima, a partire dagli anni sessanta, con opere realizzate in Giappone e in seguito estendendo la loro influenza anche oltre i confini nazionali.

Tuttavia il mio intento non era quello di descrivere storicamente tale processo, ma piuttosto quello di mettere in luce le condizioni che lo hanno permesso, esaminando il modo in cui gli architetti giapponesi hanno affrontato e cercato di risolvere la questione centrale del rapporto fra tradizione e modernità. In questo senso non ho dovuto rivedere le considerazioni fatte negli anni sessanta che, semmai, sono state ampiamente confermate dai successivi sviluppi dell'arte nipponica.

Infatti, si può dire che in un primo periodo l'architettura giapponese si è modellata semplicemente sulle tecniche dell'architettura moderna occidentale allo scopo di farle proprie; in un secondo periodo si è frettolosamente cercato di realizzare il progetto di un'architettura nazionale, senza riuscirci. Infine, in una terza fase, usando tecniche universalmente diffuse, si è giunti a una rielaborazione originale, capace di armonizzare l'innovazione con la tradizione. La situazione attuale appartiene a questa terza fase, iniziata negli anni sessanta; a mio giudizio, essa non può, in nessun senso, venire considerata come una quarta e nuova fase. Lo stesso si può affermare, ne sono convinto, anche per la musica e la tecnologia.

Mi auguro che le mie considerazioni possano riuscire utili per una migliore comprensione dello stato attuale dell'arte e della cultura giapponesi.

Introduzione

Nella nostra società, il significato dell'arte, che sembrerebbe dover essere evidente di per se stesso, ormai non lo è più. Da un lato l'istruzione di massa pone sistematicamente in risalto il valore della tradizione artistica, dall'altro gli artisti contemporanei continuano a proporre al pubblico oggetti bizzarri che non è facile conciliare con questa o quella idea di arte. L'arte non ha mai avuto un pubblico tanto vasto quanto quello odierno, e parallelamente l'arte d'avanguardia non ha mai alienato una parte tanto consistente della popolazione colta. Ad esempio, non molti anni or sono gli impressionisti potevano scandalizzare il senso morale del pubblico parigino, ma certo non riuscivano a fargli mettere in discussione la sua idea di arte. Il dadaismo contestò in modo violento il concetto tradizionale d'arte, ma la sua influenza si limitò a una cerchia assai ristretta di artisti, di scrittori e di snob. Attualmente il grande pubblico è alienato dagli artisti, che a loro volta sono estraniati dall'ambiente: la società industriale avanzata e i suoi valori. «*Rome a ses droits, seigneurs*» afferma la Bérénice di Racine, «*n'avez-vous pas les vôtres?*» Ma che diritti ha l'artista in una società dove i valori sono contrari ai suoi?

L'artista, infatti, è un artigiano che sopravvive nell'era tecnologica. Esercita il proprio controllo sull'intero processo di produzione, grazie a capacità e conoscenze che sono parte integrante della sua personalità, in un momento storico in cui il modo di lavorare prevalente è caratterizzato da un'organizzazione razionale che assegna a ciascun individuo un ruolo specifico, eliminando in larga parte la necessità di un'abilità personale e di una forte personalità. Ma non è tutto: oggi l'artista conserva ancora un retaggio ottocentesco, l'individualismo, secondo cui la creazione artistica significa in primo luogo autoespressione. Nel suo tentativo di esprimere la propria personalità, l'artista definisce – e ridefinisce continuamente – il proprio rapporto con il mondo, posizione che è sostanzialmente incompatibile con quanto esige oggi la società, ossia adattarsi al mondo esistente, conseguire con efficienza un dato obiettivo che si traduce, in ultima analisi, in un incremento di beni materiali.

Detto in generale, se i valori in cui crede l'artista sono fondamentalmente diversi da quelli prevalenti nella società, gli si aprono due alternative: ribellarsi al regime e tentare di cambiare la società o ribellarsi allo stile artistico tradizionale, cercando gli strumenti per esprimere i propri valori. Dopo che la rivoluzione d'ottobre ebbe creato una società nuova, la pittura russa non acquisì un nuovo stile (salvo forse per un breve periodo, subito dopo la rivoluzione). Quando il cubismo trasformò radicalmente lo stile della pittura occidentale, esso non si proponeva affatto di trasformare la struttura stessa della società. Si direbbe che la creazione di forme nuove avvenga in genere in società relativamente stabili. Sorge allora una domanda: perché gli artisti «rivoluzionari» adottano uno stile tradizionale e quelli «conservatori» intraprendono in molti casi una ricerca radicale di stili nuovi?

Un alto livello d'industrializzazione comporta un enorme aumento delle informazioni disponibili, di ogni tipo. Oggi le opere d'arte di tutti i periodi storici e di ogni parte del mondo sono alla portata del pubblico grazie a tecniche avanzate di riproduzione. La pittura non trascura nulla, da Lascaux a Picasso. La scultura ci mostra tutte le statue della terra, dalle rive del Nilo agli altipiani andini. Ovviamente il concetto di arte elaborato sulla base dei classici greci e romani non ha oggi maggior validità del principio estetico cinese, il *ch'i yün*, che prevalse in Oriente per un migliaio d'anni. Ciascun periodo ha criteri propri, ogni cultura deve essere tenuta presente. Qual è un nuovo concetto di arte che possa legittimare tutti gli oggetti da inserire nel vasto *musée imaginaire* del mondo?

Altra conseguenza dell'industrializzazione è la creazione di nuovi mezzi di espressione per l'artista: televisione, elettronica, acciaio, plastica e così via. Macchine e materiali si possono trovare ovunque, indipendentemente dalla cultura e dalla tradizione artistica locali. Inutile aggiungere che l'impatto dell'industrializzazione è tale da portare a moduli comuni in società diverse. Gli artisti di nazionalità diverse, disponendo di mezzi universali d'espressione e vivendo in ambienti simili – che determinano perciò lo stesso genere di problematiche – tendono a crearsi uno stile comune e, se si vuole, un linguaggio artistico internazionale: espressionismo astratto in pittura, funzionalismo in architettura, dodecafonìa in musica, tanto per fare qualche esempio.

Ma l'identità di linguaggio non comporta necessariamente un'identità nelle realizzazioni. Per fortuna, uno stile internazionale non sempre significa un'arte priva di carattere nazionale. La creazione artistica, quando è vera creazione, è sempre stata legata all'artista che l'ha prodotta, e lo è tuttora. In altre parole, oggi la vita dell'artista è inevitabil-

mente condizionata dal confronto tra l'universalità del linguaggio artistico creato dall'era tecnologica e la specifica sensibilità che nasce in un certo retroterra culturale nazionale. È interessante a questo proposito prendere in esame il Giappone moderno, dove l'impatto dell'industrializzazione ha avuto conseguenze profonde, le tradizioni artistiche sono solidamente radicate nella realtà nazionale e gli artisti stanno ancora tentando di risolvere i problemi sorti dalla sovrapposizione tra due culture, industriale e tradizionale.

Ma che cosa significa tradizione in Giappone? Le tradizioni nazionali e regionali sono assai numerose: alcune sono morte e altre sopravvivono. Le tradizioni artistiche in Giappone sono vive nel senso che il passato condiziona inequivocabilmente il presente e quest'ultimo ridefinisce continuamente il primo.

Le principali tendenze dell'arte giapponese sono due, e desidero sottolinearle. In primo luogo, i vari tipi di arte prodotti nelle diverse epoche non si sostituirono l'uno all'altro ma coesistettero ed ebbero solo periodi di maggiore o di minore fulgore, dal momento della loro comparsa fino a oggi. Lo stile delle statue buddhiste, un'importante forma dell'espressione artistica nel periodo che va dal VI al IX secolo, continuò a evolversi nelle epoche successive, anche quando l'*emakimono*, il rotolo dipinto, offrì nuove opportunità di rappresentazione visuale del mondo nel periodo Heian. Nel periodo Muromachi fiorirono le opere a pennello e inchiostro di china, ma una scuola di artisti rimase fedele alle tecniche e allo stile del dipinto su rotolo. Durante il regime Tokugawa, Sōtatsu e Kōrin crearono uno stile nuovo di pittura e arte decorativa. Fu perfezionata anche la tecnica dell'incisione su legno. Nondimeno, gli artisti non cessarono di scolpire statue buddhiste o di darsi con passione alla pittura con il pennello. Nessuna forma d'arte importante fu realmente sostituita da un'altra e in sostanza nessuno stile scomparve definitivamente. In altre parole, la storia dell'arte giapponese non è costituita di successioni, bensì di sovrapposizioni.

In secondo luogo, la struttura della cultura giapponese tradizionale ha sempre avuto al centro i valori estetici. Spesso l'elemento estetico prevaleva perfino sulla fede religiosa, sui doveri etici, sul benessere materiale. Dopo la fase iniziale della scultura buddhista, in cui si imitavano i modelli continentali, i Buddha e i Bodhisattva del periodo Heian si nipponizzarono gradualmente, e presero la forma di figure umane dolci e leggiadre degli ideali estetici del tempo, anziché esprimere il rifiuto buddhista della realtà materiale. In tal caso non era l'arte a illustrare una religione, ma questa a trasformarsi in arte. Nel secolo XIII un nuo-

vo influsso giunse in Giappone dal continente: la fede trascendente dello Zen. Ma nel periodo seguente, dal secolo XIV al XVI, ebbe luogo un processo di dissoluzione graduale di tale disciplina, originariamente mistica, nella poesia, nel teatro, nella pittura, nell'estetica del tè (lo stile *wabi*). In breve, nell'arte. Anche ora, non fu l'arte del Giappone Muromachi a essere influenzata dallo Zen, ma fu lo Zen a diventare arte. Osservando la pittura, si può affermare che il rotolo dipinto del periodo Heian ricapitolava la vita estetica dei cortigiani in una sorta di «pittura letteraria» e, molto più tardi, la scuola di Sōtatsu e Kōrin, con la sua «pittura calligrafica», ben rappresentò l'ottimismo edonistico dei mercanti che prosperavano nelle città feudali. È superfluo menzionare il ritratto di personaggi e l'incisione su legno, che debbono la loro esistenza al teatro e ai quartieri del piacere, dove a fine Settecento e nel primo Ottocento si ritrovava tutta la cultura del periodo Edo.

L'arte, essendo il cuore della cultura giapponese, nei diversi periodi della storia giapponese tendeva a integrarsi nella vita dell'uomo e, cambiando questa, diversi tipi di arte prevalsero nei vari periodi, lasciando però inalterato lo stretto rapporto tra arte e vita quotidiana. Sorge perciò spontanea la domanda: come potrebbe sopravvivere tale rapporto in una società industriale?

Nelle pagine che seguono non affronterò sistematicamente interrogativi generali di questo genere. I capitoli riguardano l'arte giapponese dei vari periodi, e a prima vista possono sembrare poco legati tra loro, ma tutti rimandano a problemi fondamentali dell'arte in generale.

I primi tre capitoli analizzano il rapporto tra artista e società. «L'artista nella società moderna» è una sorta di rassegna in generale del tema. «Le nuove forme» e «L'individualismo e l'artista» propongono ulteriori riflessioni su due aspetti specifici del medesimo tema: l'arte come creazione di forme nuove e l'arte come espressione del suo creatore. Ho scritto i quattro capitoli sulle diverse fasi della storia dell'arte giapponese con la mente rivolta all'interrogativo: che cos'è l'arte. «Lo stile nella scultura buddhista» prende in esame una serie di concetti con cui descrivere in modo più accurato l'evoluzione dello stile della scultura buddhista. «I Rotoli illustrati del *Genji monogatari*» e «Riflessioni su Sōtatsu» discutono il ruolo dell'arte visiva nello sviluppo della cultura nazionale. «Riflessioni sulla cerimonia del tè» si occupa di un particolare atteggiamento umano nei riguardi dell'arte e della vita. Infine, in «La creatività artistica oggi» ho cercato di mostrare, analizzando il caso giapponese, quali difficoltà possono sorgere per l'artista in una situazione di conflitto culturale.

Questo libro non si propone dunque di passare in rassegna la storia dell'arte giapponese né di presentare al lettore opere interessanti dell'arte giapponese, bensì di offrire alcune riflessioni sul significato dell'arte nell'ambito di una particolare cultura. Spero che tali riflessioni possano risultare stimolanti e che il lettore possa applicarle utilmente anche in altri contesti.

Capitolo primo

L'artista nella società moderna

In generale, nelle società primitive è impossibile separare l'arte dalla cultura nel suo insieme. Invece in società dove la cultura è progredita ed è fortemente diversificata è possibile distinguere due diversi generi di legame tra la cultura nel complesso e l'arte, tra la società e l'artista.

In talune società l'arte è bene integrata nella cultura e l'artista assume un ruolo indispensabile per il loro funzionamento ed è in grado di accettare il sistema prevalente di valori sociali. In tal caso lo scopo dell'arte non è l'arte stessa. Un buon esempio di una realtà in cui l'artista è un integrato è la società europea all'epoca in cui furono innalzate le grandi cattedrali gotiche, un altro è la Russia postrivoluzionaria, in cui furono prodotti tanti dipinti e sculture della scuola del realismo socialista.

In altri casi l'artista è alienato dalla società e assume un ruolo in sostanza influente per il suo funzionamento. Il sistema di valori di tale società è inaccettabile agli occhi dell'artista. In questo caso, si tende a vedere l'arte fine a se stessa. Ne è un esempio la società europea dell'Ottocento che diede i *poètes maudits* della scuola romantica e del periodo successivo. Un altro esempio è l'odierna società occidentale con la sua passione per la pittura astratta.

La distinzione tra questi due tipi di rapporto tra l'artista e la società non tocca direttamente la condizione sociale dell'artista: la posizione sociale di coloro che edificarono le cattedrali gotiche era assai umile, e in molti casi non ne conosciamo neppure il nome. Invece i pittori e gli scultori del realismo socialista – che erano parimenti «integrati» nella loro società – occupavano una posizione sociale elevata e ad alcuni di loro furono anche conferite onorificenze. Parimenti, molti *poètes maudits* trascorsero una vita di stenti nei vicoli di Parigi, laddove gli odierni artisti astratti più apprezzati fanno la bella vita sulla Costa Azzurra, pur essendo non meno «alienati» dalla società.

Né questo differente rapporto tra artista e società incide direttamente sulla qualità dell'arte prodotta. Se è vero che il secolo XIX non seppe creare una sola cattedrale paragonabile per splendore a quella di Reims,

è vero anche che il secolo XIII non diede una poesia lirica di purezza artistica paragonabile a quella di Mallarmé.

L'epoca giapponese in cui si ebbe integrazione dell'artista nella società nella forma più tipica fu l'epoca Fujiwara, mentre la condizione di alienazione nella sua forma caratteristica contraddistinse il periodo Kamakura. Il passaggio dall'una all'altra forma ebbe luogo con esemplare chiarezza. L'alienazione dell'artista, nata nel periodo Kamakura, proseguì sotto molti aspetti nel periodo Muromachi, finché nel periodo Edo – e più precisamente dalla seconda metà del Seicento – l'artista non tornò a integrarsi nuovamente nella società. Quella che possiamo definire la «riconciliazione» tra artista e società in quest'ultima epoca subì una nuova disfatta dopo la restaurazione Meiji. L'alienazione dell'artista assunse allora un carattere generale che conserva tuttora. Si coglie tuttavia una netta differenza tra il tipo di alienazione del periodo che va dalla restaurazione Meiji alla seconda guerra mondiale e quella del dopoguerra, una differenza che è oggi della massima importanza per noi, per capire il tempo in cui viviamo, e non solo per determinare se una certa epoca producesse integrazione o alienazione, ma per meglio analizzare le caratteristiche specifiche di ciascuna in un dato momento.

Tuttavia, in questa sede non abbiamo lo spazio sufficiente per studiare nei particolari tale rapporto nella società giapponese nel corso della storia; prenderò in considerazione in modo estremamente sintetico i periodi precedenti quello Tokugawa. Analizzerò un po' più particolarmente il periodo a partire dalla seconda metà del Seicento, in quanto da allora un vasto settore della società giapponese è rimasto sostanzialmente immutato e coincide in larga parte con ciò che è oggi considerato generalmente «tradizionale» o «giapponese».

L'arte del periodo Heian costituiva una parte importante della cultura di corte. Poesia e musica erano i due punti focali dell'istruzione dell'aristocrazia e l'ignoranza in questi campi costituiva senza dubbio uno svantaggio nella vita quotidiana. Per esempio, Kamo no Chōmei insegna in *Mumyōshō* varie eleganti tattiche per sottrarsi all'imbarazzo nel caso in cui una donna citi un verso di una poesia di cui non si conosca il resto: in breve, non conoscere una poesia era considerato disonorevole. Uomini e donne del periodo Heian, per essere ammessi a corte, dovevano quasi certamente possedere tutti quei requisiti che il *bourgeois gentilhomme* di Molière sperava di imparare a casa propria grazie ai precettori. L'arte era indispensabile per farsi strada nella società di corte, società che a sua volta era il solo ambiente dove si potesse sperare di condurre una vita raffinata. Gli scambi con la Cina si erano interrotti nel secolo X e la cultura provinciale era «snobbata» dalla società aristo-

cratica della capitale. Insomma il mondo non andava oltre la città di Heian (l'odierna Kyōto). Quando Fujiwara no Michinaga dichiarò in una poesia «questo mondo è il mio mondo», con «mondo» intendeva riferirsi alla società di corte, la cui essenza era una cultura di straordinaria raffinatezza sensuale, una cultura la cui natura è visibile dallo stile della scultura buddhista secolarizzata dell'epoca Fujiwara e dal colore e dal tratto dei rotoli dipinti.

Nondimeno, non si può affermare che la società di corte che costituiva il mondo intero per Fujiwara no Michinaga e per la nobiltà di rango superiore svolgesse in pratica lo stesso ruolo per la piccola nobiltà. Nell'epoca Fujiwara si ebbe lo sviluppo dei grandi latifondi dell'alta aristocrazia (e dei grandi templi) chiamati *shōen* (tenute, feudi), che furono esentati dalla tassazione prevista dal codice amministrativo elaborato durante il precedente periodo Nara. Ciò significa che sorse un grave conflitto d'interessi tra la piccola aristocrazia, il cui unico sostegno economico era costituito dalle entrate fiscali, e l'alta aristocrazia che monopolizzava la rendita dello *shōen*. In virtù di questo conflitto di interessi, la società di corte poteva forse costituire per la piccola aristocrazia «il mondo», ma non certo «il suo mondo». La piccola aristocrazia non si integrò nel nucleo di tale società, bensì ne rimase ai margini. Pertanto, pur accettando in toto il sistema di valori della classe superiore, questi aristocratici di rango minore si trovarono nella posizione più adatta per valutare la distanza tra quei valori (o ideali) e la realtà. Gran parte degli artisti del periodo Heian - ne è un tipico esempio l'autrice del *Genji monogatari* (Storia di Genji), Murasaki Shikibu - apparteneva a questo strato inferiore della società aristocratica. L'ideale di Murasaki era Michinaga, vissuto alla giusta distanza da lei perché lo potesse osservare e ritrarre. È probabile che questa distanza sia stata per la sua arte l'elemento più importante, più ancora del fatto che Murasaki fosse una donna: per la verità fino a oggi la qualità «femminile» della cultura Heian - posto che parlare di «femminilità» o «mascolinità» di una cultura abbia un significato non puramente metaforico - è stata esagerata. La comparsa di un gran numero di poetesse e di autrici tra le dame di corte non è dovuta direttamente al fatto di essere donne, bensì al fatto che le attività intorno a cui ruotava la società - gli intrighi per il potere a corte, la formulazione della teoria poetica, il giudizio sulle gare di poesia - si svolgevano vicino a loro, ma completamente sottratte alla loro responsabilità (analogamente, vari secoli più tardi, la società samurai e la morale confuciana avrebbero nuovamente allontanato le donne dal cuore politico e culturale della società fino a proibire loro perfino di recitare ruoli femminili sulla scena!).

Nel periodo Heian un artista poteva avere come ideale Michinaga, ma in quello Kamakura non era possibile una scelta analoga nei riguardi di Minamoto no Yoritomo, il primo shōgun Kamakura, sebbene la sua posizione fosse paragonabile a quella di Michinaga nell'epoca Fujiwara. Mentre Sanetomo, il terzo shōgun Kamakura, poteva scegliere come proprio ideale Teika, poeta e teorico dell'arte, l'inverso non era concepibile. La transizione dalla società centralizzata dell'aristocrazia alla società feudale dei samurai, che ebbe luogo nella seconda metà del secolo XII e nella prima metà del XIII, non poteva che sancire la fine del mondo per un'aristocrazia per cui «il mondo» equivaleva alla corte. Quando definiva quest'era di transizione «la fine del mondo» oppure «gli ultimi giorni della Legge» – un'idea derivata dal buddhismo, secondo cui l'inizio del secolo XII segnava il principio di un'era in cui buddhismo e moralità erano destinati in generale a declinare –, l'aristocrazia rifiutava l'ordine sociale emergente e i suoi valori. Gli artisti, trovandosi in effetti sotto l'autorità dei samurai e nello stesso tempo gravati da tutto il peso della tradizione dell'arte Heian, erano pienamente consapevoli del proprio distacco dalla società circostante: non restava loro che rifugiarsi in campagna, al pari dell'autore dello *Hōjōki* o, come Kenreimon'in Ukyō no daibu, passare la vita a lamentarsi sulla bellezza delle cose perdute. Chi era più portato a teorizzare si dedicò a un esame della storia dal punto di vista della famiglia che aveva fornito i reggenti e i primi ministri dell'età precedente – come fece Jien, autore del *Gukanshō* – oppure, come nel caso di Teika quando scrisse *Maigetsushō* e *Meigetsusuki*, non fece differenza tra il mondo intero e un'arte che viveva solo nella sua mente, e sviluppò una teoria dell'arte come fine a se stessa. Gli artisti che dipinsero il *Jigoku zōshi* e lo *Yamai no sōshi* – due rotoli che illustrano rispettivamente gli orrori dell'inferno e le malattie cui l'uomo è soggetto in questo mondo – si dedicavano nuovamente a un regno trascendente, attraverso una religione che rifiutava questo mondo. In breve, il periodo Kamakura fu un'epoca di alienazione dell'artista dalla società, che sfociò tra l'altro in una nuova consapevolezza della storia e della tradizione artistica, nell'idea dell'arte per l'arte, nell'ideale dell'artista come individuo che conduce una vita appartata dal mondo terreno, e in un'arte trascendente legata alle nuove sette buddhiste. Tutto ciò non esisteva nel periodo Heian, fino a metà del secolo XII.

Questo stato di cose perdurò per molti versi anche nel periodo Muromachi. I contatti con la Cina, ripresi nel periodo Kamakura, esercitarono una notevole influenza, in primo luogo grazie al buddhismo Zen, sul legame tra artista e società durante il periodo Muromachi. Sotto molti aspetti, l'alienazione dell'artista sotto la dinastia Sung a seguito della

conquista ad opera di una razza straniera del Nord (i Mongoli, che fondarono la dinastia Yüan) era analoga alla situazione in cui si trovò l'artista giapponese a partire dal periodo Kamakura. Le nuove sette buddhiste di questo periodo (tra cui il buddhismo Zen), di carattere rigorosamente trascendente, subirono poi un processo costante di secolarizzazione, sicché l'arte trascendente nata in quegli anni scomparve ben presto, per non ripresentarsi mai più in tutto il corso della storia giapponese.

Nondimeno, l'ideale dell'artista come persona isolata dal mondo terreno conobbe senza dubbio uno sviluppo notevole anche in seguito, sia grazie alla stessa setta Zen sia grazie alla cultura secolare della Cina Sung, che fece la sua comparsa in Giappone a fianco della prima. Ne è un esempio la tendenza a idealizzare figure quali «I Sette Saggi del Boschetto dei Bambù» spesso usate come soggetto dalla pittura. I monaci di «un altro mondo» formato dai «Cinque Monasteri» ovvero i cinque grandi templi della setta Zen, seguirono l'usanza dei monaci Sung e Yüan, sfornando un gran numero di disegni a inchiostro nonché alcuni capolavori nel disegno dei giardini e in architettura che sono oggi noti al mondo intero. Ikkyū Sōjun, monaco Zen e poeta che adottò significativamente uno pseudonimo i cui caratteri significano alla lettera «nuvola pazzo», si ribellò anche contro i Cinque Monasteri, scavandosi una propria nicchia in quel mondo a sé stante. Uomo di genio che si diceva fosse figlio illegittimo di un imperatore, egli fu in un certo senso il François Villon dello Zen quattrocentesco. Nel suo caso l'alienazione dell'artista si tradusse in una sfida aperta a tutte le convenzioni sociali. È pur vero che Zeami fu al servizio della famiglia dello shōgun Ashikaga e che Sen no Rikyū servì Hideyoshi, tuttavia questo non significa affatto una riconciliazione tra l'artista e la società. Zeami trascorse gli ultimi anni di vita in miseria e in esilio, mentre Rikyū fu costretto a togliersi la vita per un capriccio di Hideyoshi. La loro arte non lascia spazio a compromessi né con l'autorità né con le masse, e anzi il teatro *nō* di Zeami nasce concretamente nel momento in cui la nota breve e acuta del flauto ci libera da tutte le convenzioni sociali. Non concerne i conflitti sociali tra le persone, ma è un dramma metafisico in cui il singolo individuo si trova di fronte al regno del sovrannaturale. La cerimonia del tè, nella forma austera, «rustica» sviluppata da Rikyū, riuscì a portare ancor più avanti – attraverso un paradossale scambio dei valori estetici, consistente nell'attribuire importanza suprema alla semplicità e all'apparente ingenuità – il concetto di «arte per l'arte» di Teika fino a mutarlo in quello di «vita per l'arte», in contrapposizione diretta alla visione convenzionale della società (non è necessario sottolineare che la cerimonia del tè di cui si parla non ha nulla a che vedere con il requisito giudicato indi-

spensabile per le giovani giapponesi di buona famiglia in vista del matrimonio, né con l'analogo passatempo delle signore americane nipponiche). A manifestare una tendenza alla riconciliazione con la società nel periodo Momoyama e all'inizio di quello Edo furono gli artisti della scuola Kanō, ma non si trattò di una tendenza prevalente tra gli artisti del tempo: la tensione generale tra artista e società sarebbe perdurata fino alla metà del Seicento.

Il periodo Tokugawa in particolare, a partire da metà Seicento, fu eccezionale in quanto l'artista si integrò nella società senza la religione come catalizzatore, e in questo senso si può senz'altro affermare che occupa una posizione unica nella storia del mondo, non del solo Giappone. Il periodo mostra almeno quattro caratteristiche su cui si deve appuntare la nostra attenzione: la burocratizzazione dei samurai; l'ascesa della classe mercantile; l'affermarsi dell'agricoltura intensiva e di comunità agricole con un'elevata produttività della terra; l'isolamento nazionale.

Per più di due secoli, dalla prima metà del Seicento, quando combatterono contro i ribelli cristiani ad Amakusa, fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando il clan feudale di Chōshū si scontrò con una flotta unita britannica, americana, francese e olandese, i samurai del periodo Tokugawa non furono mai chiamati a combattere una guerra. Fu invece chiesto loro di svolgere lavoro amministrativo all'interno di un'organizzazione burocratica complessa. Un fatto paradossale del sistema Tokugawa è che, proprio nel momento in cui aveva maggiormente bisogno delle capacità amministrative che non del valore marziale, esso mantenne una gerarchia sociale rigorosa che lo costrinse a utilizzare i samurai – la più elevata delle quattro classi di tale gerarchia – come funzionari amministrativi. Tuttavia, anche se nella realtà essi erano dei burocrati, erano ancora nominalmente una casta guerriera, e bisognava perciò rivolgersi loro con il rispetto dovuto al loro rango. In questa situazione fu per la prima volta razionalizzato e codificato il *bushido*, la Via del samurai. Il *bushido*, inteso come volontà di morire di una morte nobile, compare specificamente per la prima volta in un momento in cui non c'era alcun bisogno che il samurai soccombesse sul campo di battaglia.

Ma il *bushido* non è il solo caso in cui il regime Tokugawa codificò un ideale puramente nominale, staccato dalla realtà. Dopo il periodo Kamakura la secolarizzazione del buddhismo era proseguita speditamente (al punto che nel periodo Muromachi il massimo contributo della setta Zen alla letteratura giapponese fu la produzione di una letteratura di pederastia!). Il fatto che la letteratura realmente buddhista del periodo Kamakura sia scomparsa totalmente senza lasciare traccia rivela fino a

qual punto il buddhismo avesse perduto la sua presa sulla nazione. Non dimeno, quando si manifestò simpatia per il cristianesimo verso la fine del secolo XVI, l'autorità reagì con la repressione, costringendo tutta la popolazione a registrarsi presso un tempio buddhista, con il risultato che tutti i giapponesi diventarono nominalmente buddhisti proprio nel momento in cui il buddhismo aveva perduto gran parte della sua capacità di fare presa sull'animo umano e in cui aveva cessato di essere una fonte di creatività culturale. Il buddhismo del primo periodo Tokugawa è esemplificato da Tenkai Sōjō, un monaco di alto rango della setta Tendai che prendeva parte ai consigli dello shōgun, era un lettore entusiasta del *Chin P'ing Mei* e poteva coltivare senza molte preoccupazioni una mescolanza di shintoismo e di quelli che egli stesso stabilì di chiamare i «riti esoterici del buddhismo Tendai».

Ad ogni modo, non fu semplicemente giocando con i nomi che il regime Tokugawa poté mantenere l'ordine per più di duecento anni: di fatto l'intera società samurai era pervasa da un sistema verticale di rapporti tra superiore e inferiore che, a partire dal rapporto tra lo shōgunato e i diversi clan feudali, si estendeva alla relazione tra il capo del clan e i suoi seguaci, fino ai rapporti familiari che riguardavano il capo della famiglia, il primogenito, la moglie e gli altri componenti.

Il medesimo modello si impose al di fuori della società samurai, coinvolgendo ad esempio i rapporti tra capomastro e garzone, tra proprietario terriero e fittavolo. Questo modello della società reale era puntellato da un sistema di idee confuciane, costruito introducendo ove necessario qualche modifica al confucianesimo cinese ed esaltando il concetto di obbedienza. Pertanto la grande importanza del confucianesimo nel periodo Tokugawa non risiede nel fatto che lo shōgunato aveva adottato come proprio sistema di insegnamento il neoconfucianesimo di Chu Hsi, ma nel fatto che si adattava bene al rapporto tra superiore e inferiore nell'ordine sociale reale, esistente: e in questo si distingueva tanto dal *bushidō* (che in sostanza aveva come unico sbocco la vendetta contro un nemico, sfogo di una collera puramente personale) quanto dal buddhismo (il cui merito maggiore era la funzione amministrativa).

I rapporti concreti tra superiore e inferiore assumevano la massima inflessibilità nella società samurai e, pur diffondendosi al di là di essa, erano più allentati tra i mercanti e ancor meno rigidi – in particolare tra uomo e donna – nella popolazione agricola. Il sistema di idee che era stato elaborato dalla società samurai onde giustificare il sistema verticale di rapporti si estese, così com'era, fino agli strati inferiori della società, sotto forma del concetto di dovere verso i signori espresso nel *taigi meibun*. Si determinò così una situazione in cui il divario tra la realtà

e i valori teorici che determinavano i rapporti sociali verticali era minore nella classe dei samurai e maggiore in quelle mercantili e contadine.

Ma che cosa venne a colmare il divario tra la teoria e la realtà quando tale divario si fece troppo ampio? A quanto risulta, fu la maggiore importanza dei rapporti orizzontali rispetto a quelli verticali. Due erano i valori fondamentali alla base di tali rapporti orizzontali: il primo era il valore dei sentimenti umani naturali e comuni a tutti (*ninjō*); l'altro, direttamente connesso al senso di appartenenza a una comunità, era l'asserzione del dovere verso gli altri membri della propria società (*giri*).

Il *giri* e il *ninjō* entravano sovente in conflitto, poiché il primo rimandava alla comunità laddove il secondo si collegava all'individuo. In genere il conflitto si chiudeva col trionfo del *giri* sul *ninjō*, della comunità sull'individuo; in caso contrario si aprivano le porte alla tragedia, un genere di tragedia che costituisce il tema invariabile dei «drammi ambientati nella vita contemporanea» di Chikamatsu. Invece questo tipo di tragedia è completamente assente nei suoi «drammi storici», i cui personaggi principali sono guerrieri. In tali drammi entrano in conflitto non già *ninjō* e *giri*, bensì *ninjō* e dovere della fedeltà ai superiori. Fino a oggi la maggior parte degli storici ha avuto la tendenza ad accentuare il peso del conflitto tra *ninjō* e *giri*, ma probabilmente il conflitto che si venne a creare tra i rapporti orizzontali all'interno della comunità – la cui esistenza stessa dipendeva dall'equilibrio tra le esigenze del *giri* e del *ninjō* – e i rapporti gerarchici verticali imposti dal regime Tokugawa ebbe un'importanza molto maggiore di quello tra *giri* e *ninjō*.

La classe che meglio rappresentò il *ninjō* del periodo Tokugawa in tutte le sue ramificazioni e che diede vita alla sua espressione più forte fu quella mercantile (il nucleo di questa classe furono i mercati della regione Kyōto-Ōsaka durante la seconda metà del secolo XVII e la prima metà del XVIII e i cittadini di Edo durante la seconda metà del secolo XVIII e la prima metà del XIX). Naturalmente i valori espliciti presenti nel *ninjō* – ad esempio l'amore tra uomo e donna oppure l'amore tra genitori e figli – sono possibili in qualunque società, tuttavia il sistema di valori dei mercanti, come si rileva dalle opere del romanziere Ihara Saikaku, conferì loro un ulteriore elemento edonistico. Le due maggiori preoccupazioni dei mercanti che popolano le pagine dei romanzi di Saikaku sulla vita dei comuni borghesi sono quella di accumulare denaro e quella di spenderlo. In pratica il secondo aspetto si traduceva nella ricerca del piacere sensuale. Per i mercanti, la morale confuciana non era altro che un elemento che essi avevano preso dalla società samurai. Il buddhismo – che forse era qualcosa di più di un semplice nome – non costituiva una forza tale da poter imporre limitazioni nei rapporti uma-

ni nel mondo quotidiano. In teoria nulla ostacolava il perseguimento del piacere, fintantoché non minacciasse il senso di appartenenza alla comunità, e anche quest'unico ostacolo fu abilmente aggirato affidando alla comunità stessa l'istituzionalizzazione del piacere. Per la verità, la classe mercantile rivelò nel periodo Edo un'originalità senza precedenti in questo campo. Fiorirono i quartieri del piacere e così il teatro. La musica *samisen*, la grafica dell' *ukiyo*, il teatro dei burattini *bunraku*, il teatro *kabuki* e la poesia *haikai* ne furono quasi tutti un prodotto diretto.

L'ascesa della classe mercantile ebbe due conseguenze. I mercanti più ricchi si avvicinarono alla classe samurai assorbendo la cultura tradizionale, mentre i samurai di rango inferiore, che si erano trasformati in piccoli burocrati, furono influenzati dal sistema di valori della società mercantile e si avvicinarono pertanto ai mercanti. Quasi tutti gli artisti di Edo provenivano dall'ambiente in cui s'incontravano il samurai-mercante e il mercante-samurai. Era naturale che la loro arte seguisse tre direzioni principali.

In primo luogo, arti quali la musica *samisen*, l'*ukiyo*, il *kabuki*, il teatro dei burattini e lo *haikai* si integrarono completamente nella cultura mercantile. Gli artisti che vi si dedicarono inventarono forme originali che si perfezionarono nell'arco di duecento anni. Queste arti erano totalmente secolarizzate e non erano intrinsecamente connesse ad alcun sistema di valori etici: il contributo del confucianesimo a questo mondo artistico estremamente sviluppato fu pressoché nullo.

In secondo luogo, gli artisti che si trovarono nel punto d'incontro tra classe samurai e classe mercantile si assunsero anche l'incarico di soddisfare le esigenze della prima e in particolare dei suoi strati superiori. In tal caso non nacquero nuove forme d'arte, ma furono invece conservate e riprodotte le arti classiche. Lo shōgunato e i capi dei clan, dando il loro appoggio alle compagnie che rappresentavano il *nō* e il *kyōgen*, portarono avanti una tradizione iniziata nel periodo Muromachi (anche se per duecento anni non venne prodotta una sola opera *nō* o *kyōgen* nuova). Gli artisti della scuola Kanō profusero il loro talento nella decorazione delle residenze dei grandi samurai. Un gran numero di artigiani si mise nuovamente al lavoro per produrre la straordinaria, raffinata varietà di opere nelle arti decorative che caratterizza il periodo Tokugawa. In quel periodo si distinse in particolare la scuola di Sōtatsu-Kōrin, che creò uno stile peculiare nel periodo Momoyama e all'inizio di quello Edo; anche se l'Edo del Settecento non l'avrebbe granché sviluppato, questo stile raggiunse vette raramente uguagliate nell'arte decorativa e in quella pittorica. Alcuni *daimyō* dell'epoca avevano una sensibilità artistica tanto sviluppata da cessare di essere semplici mecenati delle arti

per diventare artisti. Alla lunga stirpe di *daimyō* profondi conoscitori della cerimonia del tè, da Kōbori Enshū e Matsudaira Fumai fino a Ii Naosuke, va riconosciuto il merito di avere enormemente contribuito a perfezionare, entro la struttura delle forme tradizionali, l'architettura, il disegno di giardini, la pittura, la calligrafia, le arti decorative e la letteratura. Esiste un'indicazione più chiara dello stretto legame tra la cultura generale del periodo Edo e le arti, del fatto che gli arbitri del gusto durante quel periodo erano le autorità secolari?

In terzo luogo, nonostante le prime due tendenze, la tradizione dell'artista estraneo al sistema, che risaliva al periodo Kamakura, non era scomparsa del tutto. Il *nanga*, uno stile pittorico caratterizzato da una grande libertà e individualità per non dire eccentricità, fu creato dagli intellettuali – studiosi confuciani, monaci, medici eccetera – per il proprio diletto e fu probabilmente l'arte meno socialmente «integrata» del periodo Edo. Ma anche in tal caso sarebbe sbagliato vedere nella condotta eccentrica di Ike no Taiga, uno dei massimi esponenti del *nanga*, una vera e propria ostilità al sistema. Taiga non era Ikkyū, non era in conflitto con la società, tuttavia preferì allontanarsene, la qual cosa, ovviamente, non toglie nulla alla grandezza della sua arte.

Nel periodo Edo la creazione artistica era quanto mai lontana dalla realtà della popolazione agricola: questo fatto è un elemento assai importante nell'analisi del successivo periodo Meiji. I contadini del periodo Edo faticavano sulla loro terra e non avevano certo modo di affinare la propria sensibilità. In effetti si levarono più volte disperati contro i padroni che erano, secondo un detto popolare, insieme con le lacrime dei bambini una delle due cose cui nella vita bisognava sempre arrendersi. Ma nei villaggi troviamo anche altro: se nell'insieme della società del periodo Edo la struttura verticale si manifestò nella forma tipica della classe samurai, nei villaggi agricoli si manifestò nella forma più caratteristica la struttura orizzontale. I fattori decisivi dell'esistenza degli agricoltori erano la comunità chiusa al mondo esterno e il senso di appartenenza ad essa. Come per il samurai la realtà forte e immutabile era il clan e per il mercante era la propria cerchia sociale nelle città, così per il contadino era il villaggio. Il contadino era legato alla terra e il fatto che dopo la restaurazione Meiji i figli dei piccoli proprietari terrieri e degli agricoltori possidenti potessero caricarsi in spalla i loro averi e recarsi nella capitale, dove potevano perfino laurearsi all'università imperiale, fu sufficiente a trasformare la fisionomia della capitale. Essi determinarono, sia nella vita quotidiana sia nell'arte, un repentino scadimento del gusto, mentre la «mentalità della comunità del villaggio»,

come hanno osservato numerosi sociologi, finì per permeare ogni aspetto dell'organizzazione sociale, ma su questo fenomeno mi soffermerò più avanti.

Anche la chiusura delle frontiere contribuì all'integrazione dell'artista del periodo Edo nella società. Di fatto, il primo momento di integrazione era stata l'epoca Fujiwara: anch'esso aveva conosciuto una sorta di isolamento nazionale. In generale gli intellettuali sono più sensibili dei cittadini comuni alla cultura straniera e ne sono più facilmente influenzati, pertanto la natura del loro retroterra culturale tende a differenziarsi dai sentimenti e dalla cultura delle masse, insensibili alle influenze straniere, e dunque ad allontanarsi dalla società in generale. Si tratta di un fenomeno che si ripete ogni qualvolta un paese entra in contatto con la cultura di un altro paese più avanzato, e non riguarda il solo Giappone. Quest'alienazione degli intellettuali trova il parallelo, almeno in una certa misura, in quella degli artisti. Si verificò nei periodi Nara, Kamakura e Meiji, mentre nel periodo Fujiwara e in quello Edo non ebbe modo di manifestarsi.

In termini generali, affinché cambino le forme artistiche è necessario che si verifichi uno dei due casi seguenti: il primo è una trasformazione della struttura sociale; il secondo è uno stimolo esterno alla società. La struttura definitiva della società Tokugawa si instaurò verso la prima metà del Seicento, allorché l'isolamento del paese limitava l'afflusso di stimoli esterni. Pertanto, a partire dal momento in cui le forme delle varie arti furono più o meno canonizzate (seconda metà del secolo XVII) la società Tokugawa non produsse fattori che vi potevano determinare mutamenti di rilievo. L'età dell'oro dell'arte di Edo, che si colloca nel secolo XVIII, non punta sull'evoluzione di forme nuove bensì sul perfezionamento del gusto all'interno di quelle esistenti. Quindi la società conosceva perfettamente le forme che l'artista trattava e si può dire che società e artista vivevano un rapporto intimo. La situazione era tale che l'artista, come detto, poteva accettare il sistema di valori della società esistente.

Il periodo Edo non produsse una letteratura che mettesse apertamente in rilievo l'indipendenza dell'individuo, sulla base di quel senso di uguaglianza che avrebbe spinto Fukuzawa Yukichi a esclamare alla fine dell'Ottocento: «Il Cielo non ha creato alcun uomo superiore a un altro», né diede vita a un'arte al servizio di valori trascendenti o la cui forma nascesse da una disposizione astratta delle sue parti. Fornì al contrario musiche ricche di atmosfera, versi leggiadri, un uso straordinariamente raffinato del colore, tecniche che esaltavano le proprietà naturali dei materiali: in breve, un'arte dei sensi, un'arte del piacere sensuale che ven-

ne raffinata sino a raggiungere un livello ineffabile di perfezione in un mondo di delicate sfumature emotive e di edonismo minuziosamente ricercato. E fu l'isolamento della nazione a permettersi questo lusso.

Per conseguire l'obiettivo di edificare uno stato militare, il governo Meiji entrò in contatto con le nazioni dell'Occidente e portò avanti a tappe forzate l'industrializzazione, facendo al contempo il primo passo in direzione dell'uguaglianza con l'abolizione del sistema Tokugawa di classi sociali. Tuttavia, se si prescinde dal nuovo militarismo – rivolto contro il mondo esterno –, esso conservò il sistema di valori del periodo Edo senza cambiamenti strutturali sostanziali, facendo quanto in suo potere per accentuare il rapporto superiore-inferiore che si estendeva dall'imperatore fino al capo di ciascuna famiglia, mentre la mentalità della comunità del villaggio, come detto, permèò quasi tutta l'organizzazione sociale.

In una situazione siffatta il rapporto tra l'artista e la società si fece d'un tratto freddo. Poiché questa situazione si protrasse senza mutamenti sostanziali fino al 1945, analogamente l'alienazione generale degli artisti perdurò fino a quella data.

Il militarismo è un'ideologia che mal si confà alla cultura artistica. Quando l'ideale nazionale è uno stato ricco e militarmente forte, la danza e la musica sono lussi superflui cui è bene rinunciare. Laddove lo shōgunato Tokugawa e i potenti *daimyō* avevano mantenuto compagnie di attori del *nō* e del *kyōgen*, dopo la restaurazione Meiji il governo non patrocinò nessun teatro nazionale. Essendo un deciso assertore dell'istruzione, istituì collegi di musica e di arte senza però sovvenzionare nessun'altra organizzazione. Pur costruendo le sedi per i musei, non stanziò quasi nulla per riempirli di opere d'arte (per quanto mi consta, non esiste un altro paese ricco di tesori artistici come il Giappone che disponga di un museo nazionale tanto sfornito). Con ogni probabilità il governo di un paese che entrava in guerra più o meno ogni dieci anni non aveva tempo di occuparsi di arte. Erano finiti i giorni di Kobori Enshū, Matsudaira Fumai e Ii Naosuke e si era spalancato un profondo abisso tra l'artista e l'autorità politica.

L'abolizione del sistema di classi sociali creò nuovamente un legame tra la popolazione rurale, che era rimasta isolata dalla cultura urbana del periodo Edo, e le città, il che non significa assolutamente che si fossero ridotte le differenze tra città e villaggio: la distanza si fece semmai più netta, poiché l'influenza dell'Occidente dilagò nelle città, in cui l'industrializzazione procedeva a grandi passi, mentre i villaggi conservavano pressoché le stesse caratteristiche del periodo Tokugawa, compresi gli alti affitti per i mezzadri. L'alienazione dell'artista che lavorava

in città dalla comunità agricola si fece ancor più netta che nel periodo Edo. La differenza principale tra i due periodi era l'aumento del numero di membri delle comunità agricole che vivevano nelle città: l'uguaglianza davanti allo studio spingeva i figli dei piccoli proprietari terrieri e degli agricoltori possidenti a iscriversi nelle università urbane, così come l'industrializzazione portava i figli dei fittavoli nelle fabbriche urbane. Tuttavia essi non conoscevano le tradizioni della cultura urbana che era nata nel periodo Edo. Non può esserci arte dove non c'è tradizione, e di conseguenza gli artisti del periodo Meiji finirono per sentirsi alienati non soltanto dalla comunità agricola ma anche dalla situazione di Tōkyō.

Frattanto l'influsso della civiltà occidentale si trasformò in un torrente impetuoso grazie agli incoraggiamenti del governo. Gli artisti sono sensibili alla cultura straniera e subito iniziò l'imitazione degli stili dell'architettura, pittura e scultura occidentali, furono introdotte le tecniche musicali e fu intrapresa la traduzione o l'adattamento della poesia e della prosa occidentali. Naturalmente, agli occhi degli artisti che si proponevano di assorbire in tal modo le tradizioni artistiche dell'Occidente, i gusti della società circostante erano troppo tradizionali, il che contribuì inevitabilmente a esasperare il loro senso di alienazione.

In un momento in cui i calligrafi, gli scrittori di versi cinesi e gli attori del teatro *kabuki* deploravano il pesante scadimento di gusto in una Tōkyō ormai caduta in mano ai contadini e all'occidentalizzazione, i pittori a olio, i pianisti e gli autori di drammi moderni condannavano una città incorreggibilmente antiquata, in cui ogni casa aveva alla parete il suo *kakemono* (rotolo da appendere), in cui la musica *samisen* era ancora la più popolare e in cui la maggior parte della gente identificava il «teatro» con il solo *kabuki*. Da un lato, gli artisti erano alienati dall'assenza di tradizione nel loro ambiente, dall'altro, dal suo tradizionalismo eccessivo. Non si tratta di un paradosso come potrebbe sembrare: Tōkyō non era più quella di Edo, ma non era ancora una città di tipo occidentale.

Il senso di alienazione porta l'artista a rifiutare il compromesso (forse è la stessa psicologia che spinge le minoranze extraparlamentari a professare teorie militanti in misura inversamente proporzionale alle loro dimensioni). Gli artisti che si battevano in difesa delle tradizioni dell'arte di Edo aderirono ancor più consapevolmente a tali tradizioni, rifiutando in blocco gli stili e le tecniche occidentali, mentre coloro che si proponevano di imitare l'arte occidentale furono sempre più affascinati dall'Occidente e rinunciarono senza ripensamenti al proprio retaggio artistico. Fu questo stato di cose a dar vita in Giappone, dopo la restaurazione Meiji, al peculiare fenomeno della duplicazione delle scuole

artistiche: architettura giapponese e architettura occidentale, pittura giapponese e pittura occidentale, musica giapponese e musica occidentale, *kabuki* e dramma moderno: gli artisti, i musicisti e gli attori appartenevano all'una o all'altra scuola e non avevano alcun contatto tra di loro. In un certo senso, si può osservare un'analoga duplicazione anche nella vita quotidiana, nella coesistenza di abiti giapponesi e abiti occidentali o di cucina giapponese e cucina occidentale. Ma in questo caso è sempre la stessa persona a indossare abiti giapponesi e occidentali, o a gustare l'una e l'altra cucina, mentre le due scuole artistiche erano così esigenti nelle loro richieste da impedire virtualmente al singolo individuo di giurare fedeltà a entrambe. Una situazione del genere si può avere solo dove l'artista è alienato dalla società nel suo insieme. Potrebbe un tribunale applicare contemporaneamente il diritto giapponese e quello occidentale? O le forze armate dividersi tra uno «stile giapponese» e uno «stile straniero» di fare la guerra? Ovviamente il Giappone Meiji si dotò fin da principio di un solo sistema legale e di un'unica organizzazione militare e Mori Ogai poteva dire, a proposito della medicina: «Neanche morto si scuoterà la mia convinzione che la medicina sia una sola».

Ma nel caso del pittore che si ispirava all'Occidente, la natura della sua alienazione non era così semplice da potersi spiegare solo con il divario tra lui e i vicini che riservavano una nicchia al *kekemono*. L'industrializzazione dopo la restaurazione Meiji – notevolissima per la velocità a cui procedette – fu rimarchevole anche perché, fino a pochi anni or sono, non ebbe alcun effetto, o quasi, sulle abitudini quotidiane dei consumatori, soprattutto in fatto di cibo, vestiti e abitazioni, né nei villaggi agricoli né nelle città. I pittori giapponesi il cui ideale era Cézanne abitavano in case completamente diverse dalla sua. Sedevano probabilmente a gambe incrociate su cuscini, indossando *yukata* – un kimono informale – come vestaglia e bevendo *sake* accompagnato, probabilmente, da interiora salate di pesce. Metà della popolazione giapponese – quella femminile – indossava il kimono quasi sempre, perlomeno fino all'inizio della prima guerra mondiale. L'altra metà – quella maschile – indossava quasi sempre abiti giapponesi in casa: abiti pressoché immutati a partire dal periodo Edo. Anche ora, i pittori di stile occidentale non costituivano un'eccezione, e il pittore che aveva come ideale artistico il colore di Cézanne non poteva che provare un senso di alienazione, non soltanto rispetto alla società circostante, ma anche rispetto alla propria esperienza personale del colore nella vita quotidiana. Il fatto che la sua esperienza della vita quotidiana fosse identica a quella degli altri giapponesi, lungi dal mitigare il senso di estraniamento dalla massa della popolazione, acutizzava il senso di estraniamento da sé. Non c'era modo

di uscire da questo estraniamento se non recandosi a Parigi, cosa di cui erano perfettamente consapevoli tutti i pittori di stile occidentale, o meglio tutti coloro che aspiravano a diventarlo.

I problemi erano più gravi ancora per coloro che, anziché dipingere a olio, intendevano portare sulla scena i drammi di Shakespeare o Ibsen. È possibile importare i materiali necessari alla pittura, vale a dire i colori e le tele, ma le materie prime della recitazione sono la voce e il corpo dell'attore, che non si possono importare. Gli attori vivevano nella società giapponese, le loro case erano costruite in modo diverso da quelle occidentali, era diverso perfino il modo in cui camminavano, la diversità della lingua non permetteva la composizione della frase con lo stesso ordine di parole. Erano diversi anche i rapporti umani e il modo di esprimere le emozioni umane fondamentali, per esempio la gioia e la rabbia, il dolore e il piacere. Il regista, l'attore o il drammaturgo non potevano modificare questi fatti basilari della società.

Inoltre, i valori che stavano alla base dell'intera società erano assai distanti da quelli occidentali. Per esempio, fino al 1945 un principio accettato da tutta la società giapponese era la natura divina dell'imperatore. I giapponesi erano i suoi sudditi, i suoi figli. Bisogna risalire molto indietro nella storia della società occidentale per trovare qualcosa di simile. Certo non lo si troverebbe nell'Inghilterra del secolo XVI, qualunque sia stata la realtà al tempo di Shakespeare, né si incontrerebbe nella società occidentale al tempo di Ibsen un sistema di rapporti superiore-inferiore che attraversi verticalmente l'intera società e si estenda anche alla famiglia. Per di più, è assai dubbio che esistesse nell'Inghilterra del secolo XVI, e a maggior ragione in Europa occidentale alla fine dell'Ottocento, un sistema di rapporti orizzontali tanto stretti da rendere impossibile l'indipendenza dell'individuo dalla comunità. Un sistema di rapporti verticali e orizzontali risalenti al periodo Edo (con quelli verticali, per certi aspetti, un po' indeboliti, e per altri rafforzati) e un sistema di valori nato dalla combinazione tra sistema imperiale e mentalità della comunità del villaggio: ecco la realtà della società giapponese, in contrasto con il sistema di valori fondato sull'uguaglianza, sulla libertà e sull'indipendenza dell'individuo che si affermò in Occidente dopo la rivoluzione francese. Questa differenza creava difficoltà insuperabili all'artista, solo e privo di comprensione da parte della società che lo circondava, quando si proponeva di andare oltre il mero assorbimento di tecniche e forme occidentali per produrre qualcosa di realmente creativo. Le difficoltà da superare non riguardavano il singolo artista, ma la società nel complesso ed erano una delle forme più significative assunte dall'alienazione dell'artista.

Con questo non intendo in nessun modo accusare di superficialità gli artisti che si innamoravano dell'Occidente: la loro infatuazione non li portava affatto a pensare che fosse facile acquisire la cultura occidentale. Si gettarono anima e corpo nell'impresa proprio perché capivano che il loro successo non era assicurato neppure se vi avessero profuso tutto ciò che potevano dare. Saeki Yūzō si trasferì a Parigi e fu durante il suo soggiorno laggiù che dipinse i suoi capolavori. Un altro artista, Tomioka Tessai, continuò invece a operare nel solco della tradizione della cultura di Edo, senza curarsi di ciò che accadeva intorno a lui, fino a scrivere un'ultima, magnifica pagina nella storia del *nanga*. Oggi non ha molto senso domandarsi quale fosse l'approccio e quale sia stato il risultato migliore. Entrambi fecero ciò che per ciascuno era inevitabile, e lo fecero con immensa perfezione. Non potevano percorrere altra strada. Nessuno può sottrarsi alla situazione del proprio tempo.

L'alienazione dell'artista poteva dunque portarlo a rimpiangere nostalgicamente la cultura del periodo Edo oppure a infatuarsi dell'Occidente. Nella maggior parte dei casi, una volontaria adesione al retaggio del passato sfociava nella stagnazione, mentre il rifiuto della tradizione artistica si traduceva in sterilità. Per giunta, non era facile esercitare in modo adeguato la creatività artistica in un paese che dalla fine del secolo XIX fino alla metà del XX entrò in guerra all'incirca una volta ogni dieci anni. Ma nonostante tutto ciò, quel che impediva un'espressione più compiuta della creatività artistica non era l'alienazione in sé, bensì il meccanismo particolare che assunse in Giappone. L'interrogativo da affrontare ora è come sia cambiato oggi quel meccanismo.

In seguito alla guerra del Pacifico, o per essere più precisi a partire dal 1955 circa, nell'industrializzazione del Giappone cominciarono ad affiorare vari fenomeni che erano rimasti in ombra prima della guerra. Se si tiene conto di tali fenomeni, è possibile considerare gli anni che vanno dalla restaurazione Meiji fino al 1955 come un primo periodo di industrializzazione e l'epoca attuale come l'inizio di un secondo periodo. Nel primo periodo il Giappone si mise alla pari con le industrie delle nazioni più progredite, mentre nel secondo l'industria giapponese, raggiunte le altre, si preparò a compiere nuovi progressi a fianco delle nazioni maggiormente industrializzate del mondo. La serie di fenomeni nuovi che, come ho accennato, caratterizzano il secondo periodo, è schematicamente riassumibile come segue.

In primo luogo, cambiano i modelli di consumo: le abitudini tipicamente giapponesi in fatto di cibo, di vestiario e di abitazione stanno lasciando il posto alle abitudini comuni a tutte le nazioni industriali del mondo. Ciò vale, in particolare, per le grandi città con i loro grandi ca-

seggiati in periferia, gli alimenti ricchi di proteine animali, gli abiti fatti di fibre artificiali e soggetti nel caso delle donne alla «moda», e la diffusione generale del trasporto automobilistico. In poche parole, le basi materiali della vita quotidiana vanno perdendo rapidamente le qualità specificamente giapponesi che hanno avuto dal periodo Edo.

In secondo luogo, l'industrializzazione del primo periodo allargò il divario tra la città e il villaggio, divario che costituiva uno dei tratti peculiari dell'intera società giapponese dopo la restaurazione Meiji. Tuttavia, nel momento in cui l'industrializzazione supera un certo livello di soglia, essa comincia sempre ad agire in direzione opposta: la popolazione agricola non rappresenta più il principale settore della popolazione del paese e l'influenza dell'industrializzazione comincia a incidere direttamente sui modelli di vita delle comunità agricole. Nel caso particolare del Giappone, nei primi vent'anni dopo la guerra abbiamo assistito a numerosi cambiamenti di portata storica, come la riforma del sistema di proprietà della terra, il rapido aumento del numero di agricoltori con un secondo lavoro, la diffusione globale della meccanizzazione in agricoltura, la crescente specializzazione nella conduzione delle fattorie. Le comunità agricole, che durante la prima fase dell'industrializzazione erano state il settore più stagnante dell'economia e perciò si erano progressivamente allontanate dalle città, hanno cominciato a riavvicinarsi ad esse sotto molti aspetti.

In terzo luogo, in ogni zona del mondo l'industrializzazione della società determina un enorme sviluppo e un'enorme diffusione delle comunicazioni di massa. Nel caso del Giappone, la vendita di apparecchi televisivi ha conosciuto un incremento spettacolare nella seconda metà degli anni cinquanta. Diffondendosi in ogni angolo del paese, la televisione ha eliminato le diversità regionali e ha contribuito a ridurre il divario tra città e campagna e a standardizzare gli esseri umani, trascurando le differenze individuali.

In quarto luogo, a un determinato livello, l'industrializzazione comincia a trasformare i settori principali del consumo quotidiano – non soltanto cibo, abiti e alloggi, ma anche i consumi del tempo libero – in un mercato di «servizi» organizzati come un bene di consumo di massa. In questo campo la pubblicità è cresciuta al punto che il mercantilismo ha cominciato a permeare ogni aspetto della vita sociale.

In quinto luogo, un elevato livello di industrializzazione è legato strettamente alla cultura tecnologica, e questa ha dato origine a una particolare concezione dei valori. La tecnologia *progredisce*, e in una società la cui cultura è dominata dalla tecnologia, il valore risiede in ciò che rivela segni evidenti di progresso.

La tecnologia non crea obiettivi, ma perfeziona gli strumenti per conseguirli. Il perfezionamento degli strumenti ha come conseguenza la tendenza a razionalizzare e a quantificare; la cultura tecnologica è una cultura dominata dalla quantità razionale. D'altro canto, gli obiettivi cui si aspira mediante la tecnologia sono nella più parte dei casi il benessere e le comodità, sicché una società la cui cultura è dominata dalla tecnologia è una società orientata verso il benessere e le comodità.

I primi due fenomeni testé elencati – ovvero i nuovi modelli di consumo e la riduzione del divario tra città e campagna – rappresentano una tendenza alla scomparsa delle particolari qualità che contraddistinsero la società giapponese nel periodo prebellico (per essere più precisi le qualità peculiari della società giapponese in confronto a quella delle nazioni industrializzate). Gli altri tre fenomeni sono comuni a tutte le società altamente industrializzate, ma hanno fatto la loro comparsa in Giappone solo nel dopoguerra.

Tuttavia, anche se quanto detto può costituire un riassunto dei risultati *diretti* del processo di industrializzazione, esso non esaurisce certamente i cambiamenti avvenuti nella società giapponese in conseguenza indiretta dell'industrializzazione, e in conseguenza diretta delle modifiche introdotte in diverse istituzioni sociali a partire dal 1945. Abbiamo già messo in evidenza i tre valori fondamentali – militarismo, rapporto superiore-inferiore tra gli esseri umani ed esaltazione della comunità – che si imposero nella società giapponese dalla restaurazione Meiji alla seconda guerra mondiale. È necessario ora vedere in che modo siano cambiati dopo la guerra, o se invece non siano cambiati affatto.

Per prima cosa, il militarismo ha ceduto il passo al pacifismo. Ciò non significa che oggi non ci sia alcuna tendenza a ripristinare e aumentare la forza militare del Giappone, ma che la resistenza a tali tendenze è più forte. E non significa che non vi sia, tra coloro che sono al potere, chi rivedrebbe di buon grado l'articolo IX della costituzione, con il quale il Giappone rinuncia alla guerra e al possesso di un potenziale militare, ma che anche quelle autorità sono costrette a professare il proprio desiderio incondizionato di pace. Il popolo giapponese è stancò di guerre e non ha alcuna aspirazione a sostituirsi al Cielo nel punire gli ingiusti.

Questo pacifismo si accompagna al più lungo periodo di pace di cui il Giappone abbia goduto dal periodo Meiji (vent'anni sono in effetti già il doppio dei periodi di pace precedenti!). Dato il protrarsi della pace e la diffusione generale delle teorie pacifiste, non c'è da stupirsi che una tradizione durata due secoli in periodo Tokugawa tenda a rinascere. Mi riferisco all'interesse per il sesso e al perseguimento del piacere materiale e mondano. Ma l'odierno edonismo ha un orientamento diverso

da quello del periodo Tokugawa, perché allora tendeva al perfezionamento della sensibilità artistica, mentre oggi è legato alla cultura tecnologica ed è orientato verso il conseguimento del benessere e delle comodità. Al tempo stesso, il mercantilismo porta questo edonismo ad accentuare la quantità, e questo è un fenomeno nuovo. I giovani e ricchi gaudenti di oggi amano la quantità nelle sue manifestazioni relativamente elementari, per esempio la velocità di un'automobile. Pare invece che la gioventù elegante e raffinata del periodo Edo cercasse il piacere in qualcosa di più significativo, qualcosa che esprimesse una sensibilità più complessa del guidare a forte velocità un'automobile.

In secondo luogo, il rapporto verticale tra superiore e inferiore fu respinto per la prima volta in via di principio dopo il 1945. A paragone con la società di Edo, la società tra la restaurazione Meiji del 1868 e il 1945 aveva compiuto un passo verso l'idea che «il Cielo non ha fatto nessun uomo superiore a un altro e nessuno inferiore», ma si trattò, tutto sommato, di un passo solo, e non di due. Il secondo passo fu fatto poi con la dichiarazione dei diritti umani nella costituzione. (Questa, naturalmente, fu «imposta» dagli occupanti al Giappone. Probabilmente gli americani pensarono di dover «imporre» almeno questo, avendo trovato nel paese una classe dirigente che vedeva ancora con sospetto e timore, in pieno secolo XX, ogni dichiarazione dei diritti umani. Che in seguito l'articolo IX della costituzione si sia rivelato scomodo per gli stessi americani è tutt'altra questione.) L'imperatore cessava di essere un «dio» e la polizia non poteva più arrestare a suo piacimento chiunque non le andasse a genio. I datori di lavoro furono costretti a riconoscere che gli esseri umani da loro assunti avevano un gran numero di diritti umani. Agli occhi della legge, gli uomini e le donne diventarono perfettamente uguali. Una figlia veniva a trovarsi sullo stesso piano del figlio maggiore; quando diventava adulta aveva il diritto di voto e quando si sposava godeva degli stessi diritti del marito. Questi sono gli aspetti legali dell'egalitarismo. Si può affermare che anche nella società reale l'egalitarismo abbia fatto grandi passi in avanti a spese dell'ordine tradizionale dei rapporti superiore-inferiore. In taluni casi è stato applicato in modo troppo semplicistico e affrettato. Per esempio, in campo scolastico si è fatto l'errore di confondere l'uguaglianza di opportunità con l'uguaglianza di ciò che veniva insegnato.

In terzo luogo, anche se nei primi vent'anni dopo la guerra si è verificato il crollo del sistema di rapporti verticali, retaggio della società di Edo, finora non è stato possibile spezzare la struttura orizzontale. In un certo senso la mentalità comunitaria dei contadini, estranei alla cultura mercantile del periodo Edo, è la sola tradizione sopravvissuta alle

due riforme del 1868 e del 1945, ed è rimasta immutata nel corso del primo e del secondo periodo di modernizzazione fino a oggi. All'interno di una comunità chiusa al mondo esterno, i valori comunitari hanno la precedenza sulle rivendicazioni dell'individuo. Quando si scontrano l'armonia della comunità e la libertà e l'indipendenza del singolo, a vincere, in via di principio, è la prima. Naturalmente, al giorno d'oggi la «comunità» in questione non è più quella regionale: è l'azienda che assume i suoi lavoratori a vita, sono i sindacati che si formano all'interno delle singole aziende, è la corrente all'interno di un partito politico, la facoltà universitaria, il «circolo» per lo studente universitario. Il fatto che nell'azienda il rapporto superiore-inferiore si sia trasformato in un legame orizzontale non modifica in nessun modo la natura chiusa della comunità. Ne sono testimonianza il «viaggio aziendale», nel quale i dipendenti di un'azienda si recano per diporto in qualche località tutti insieme, senza fare concessioni alle predilezioni personali, oppure il fatto di prolungare anche alle ore del tempo libero i rapporti di amicizia instauratisi in ufficio. Anche in tal caso è radicata l'abitudine a seguire, in via di principio, la volontà della maggioranza anziché esprimere una posizione di minoranza. Un diplomatico di un paese anglosassone ebbe a farmi notare che le ambasciate sono simili a piccole isole in cui i rapporti personali sono più importanti di qualsiasi altra considerazione. Le aziende giapponesi – o, nel caso delle grandi aziende, i loro diversi settori – sono simili alle ambasciate: è assai limitata la possibilità che l'individualismo metta radici in isole così piccole.

Torniamo adesso all'artista: qual è il suo ruolo in una società di questo genere? Nella misura in cui l'arte è espressione dell'individualità dell'artista – e ormai è assolutamente impossibile che non sia così – l'alienazione dell'artista dalla società sarà tanto più grande quanto più alto è il numero di fattori che sopprimono l'individualismo. In questo senso è probabile che la difficoltà maggiore per l'artista in una società in cui tutti sono diventati uguali sia la mentalità del villaggio. Tuttavia questo problema non riguarda solo la società che circonda l'artista, ma anche l'artista stesso. La ragione per la quale un numero tanto cospicuo di artisti si reca tuttora a Parigi non è necessariamente un forte desiderio di conoscere questa città, ma una fuga dal «villaggio» che è il mondo dell'arte a Tōkyō. «A Parigi», mi ha confessato un artista, «ciò che conta è il talento. Per quanto una persona sia famosa, nessuno se ne occupa a meno che non produca qualcosa di valido. È l'unico modo per fare davvero un buon lavoro».

Per certi versi questo è un resoconto fedele della situazione. Ma il problema non è tutto qui. Il mercantilismo, che dispone della nuova ar-

ma della televisione, e l'egalitarismo dei contenuti didattici nelle scuole e dell'educazione sociale – in breve, l'intero fenomeno generalmente chiamato «società di massa» – stanno cancellando le differenze regionali e individuali e tendono a standardizzare la cultura, e poiché tale tendenza è così forte da sopraffare l'individualismo perfino nei paesi in cui esso costituisce una tradizione, non sorprende affatto che lo riduca totalmente al silenzio là dove non ha alle spalle una simile tradizione. In altri termini, la standardizzazione implicita nell'espressione «società di massa» – una standardizzazione che influenza anche le società industriali sorte in origine dall'individualismo e dall'egalitarismo – minaccia di dilagare e di ampliarsi in modo irresistibile in Giappone, dove la società si basa sull'egalitarismo e sulla mentalità del villaggio.

Affermare che l'individualismo è una necessità per l'artista non significa che non lo sia per gli altri. L'instaurazione di un vero individualismo è un compito che spetta all'intera società giapponese, e proprio nell'adempimento di questo compito l'artista può recitare un ruolo non trascurabile. Le condizioni che alienano l'artista sono al tempo stesso le condizioni che lo rendono necessario alla società, se essa vuole «progredire».

Naturalmente l'artista non può accontentarsi del solo individualismo. L'arte si sviluppa ma non compie un «progresso» (che significa avvicinarsi a un dato obiettivo) allo stesso modo della tecnologia. Nello stile della scultura buddhista in Giappone si osserva uno sviluppo dal periodo Asuka fino al periodo Kamakura, così come lo stile della scultura greca conobbe uno sviluppo a partire dal secolo VI, e passando per Fidia e Prassitele fino all'età ellenistica, ma non progredì. La scultura Kamakura non è superiore a quella Asuka, così come quella ellenistica non è superiore alla scultura «preclassica». Parlare di «progresso artistico» è già difficile nell'ambito dello sviluppo di un singolo stile; è totalmente privo di senso là dove si susseguono tanti stili diversi.

Quando si esamina la storia dell'arte, l'elemento significativo non è il progresso, ma lo sviluppo dello stile. Quando si parla delle singole opere d'arte, il fattore decisivo non è lo stile, ma la qualità, e questa non è misurabile. La cultura artistica è una cultura fatta di qualità, non di quantità, e benché sia possibile edificare l'arte sulle fondamenta dell'edonismo, tale edonismo non deve significare solamente il perseguimento del benessere e delle comodità. Neppure il piacere può dare vita a un'opera d'arte, a meno che l'artista non lo viva come una sfida.

La società odierna mostra la tendenza a darsi come obiettivo il benessere e a razionalizzare e quantificare i processi che portano a tale obiettivo, finendo per considerare i mezzi un valore in sé. Stando così le co-

se, allora il senso di alienazione dell'artista si fa grave, ed egli finirà per assumere spesso un atteggiamento di opposizione all'ordine costituito. Ma anche in questo caso si può pensare che le condizioni che alienano l'artista sono le stesse che lo rendono necessario. Per essere più precisi, la società non ha bisogno dell'artista alienato per reintegrarlo al proprio interno, ma ha bisogno di lui proprio *in virtù* della sua alienazione: sia come critico (come individuo che mostra un possibile aspetto del futuro, diverso dal presente), sia come creatore di valori (come individuo che propone valori alternativi rispetto a quelli attuali) L'artista è necessario in quanto ciò che esiste oggi – l'attuale sistema di valori – sta alienando l'uomo in generale, non solamente l'artista. È l'uomo stesso a dover essere liberato da uno stato di cose in cui accetta la comodità e il benessere come fine a se stessi, si sente annoiato nel momento in cui li consegue, persegue facili piaceri ma, poiché si tratta di una ricerca di stimoli, finisce per esigere stimoli ancor più forti e per stancarsi poi anche di essi, fino a quando la sua mente vacilla e non gli resta che consultare uno psichiatra. Naturalmente, non è facile salvare l'uomo da questo stato, ma, se pensiamo che sia possibile, occorrerà cominciare da una decisa contestazione della convinzione che la ricerca del benessere e delle comodità e il progresso dei mezzi costituiscano di per sé tutti i valori che la cultura tecnologica ha imposto alla società odierna, nonché la loro realizzazione. Tuttavia, il guanto di sfida deve essere gettato contro quei valori, non contro il progresso tecnologico in quanto tale. Per prima cosa, è sterile opporsi al progresso tecnologico, il quale – bene o male che sia – è destinato a procedere all'infinito. In secondo luogo, in sé la tecnologia non è sostanzialmente né buona né cattiva: non è altro che un aumento di potenziale, e il potenziale non sceglie i propri obiettivi. Il principale problema che oggi si pone alla società è quello della scelta dei propri obiettivi, ed è proprio qui, nella scelta degli obiettivi, che l'artista può assumere un suo ruolo. Se vuole, naturalmente, può svolgere il suo lavoro senza tenere conto del progresso tecnologico, ma può anche mettere al proprio servizio i frutti di tale progresso per il perseguimento di obiettivi umani, e quest'ultima scelta costituisce il massimo contributo che può dare alla società. Forse è per questo motivo, nel caso del Giappone, che siano gli architetti – per esempio Tange Kenzō con la sua attività più recente – ad avere un ruolo di punta tra gli artisti della nazione.

L'artista dovrebbe accettare la sua condizione attuale di alienazione: a mio modo di vedere, quanto più tale alienazione è profonda, tanto meglio è per lui. In caso contrario sarebbe impossibile recuperare il concetto di qualità nel mondo odierno fatto di quantità. Per quanto con-

cerne il Giappone, la causa fondamentale dell'alienazione non è più qualcosa di prettamente giapponese, ma si tratta di un fenomeno universale che è semplicemente reso più pesante da condizioni prettamente giapponesi. Il problema del Giappone si è trasformato in un problema di tutto il mondo e in questo senso ha allargato i suoi confini, cosicché oggi l'artista può dedicarsi non all'arte della cultura Edo o a quella dell'Occidente, ma all'arte e basta. Il periodo della massima creatività è quello che ci attende, e se davvero inizierà questo periodo, si vedrà che l'artista alienato svolgerà la sua parte nella liberazione dell'essere umano alienato.

Capitolo secondo

Le nuove forme

Nella creazione artistica, la novità della sostanza non determina necessariamente l'esigenza di una forma nuova. I sonetti di Mallarmé sono di contenuto assolutamente diverso da quelli di Ronsard, tuttavia non per questo Mallarmé avvertì l'esigenza di una forma diversa. Nella letteratura giapponese, il contenuto dei versi di Fujiwara no Teika è diverso da quello dei versi di Kakinomoto no Hitomaro, mentre quello delle poesie di Saitō Mokichi è a sua volta diverso dal contenuto di Teika, ma non per questo i tre poeti avvertirono la necessità di forme diverse dal *tanka* di trentuno sillabe. Ritengo che lo stesso valga per la forma nell'arte in generale, non per la sola poesia. Se è vero che la necessità di esprimere un contenuto nuovo rese inevitabile la transizione dal romanico al gotico, è vero anche che, una volta affermatosi lo stile gotico, per secoli gli artisti pensarono che all'interno di tale forma si potesse esprimere qualsiasi contenuto, per quanto nuovo fosse. Per esempio, gli architetti di Reims e di Amiens non sentirono l'esigenza di creare forme diverse dal gotico per esprimere sentimenti diversi da quelli che avevano animato l'architetto di Chartres.

Tuttavia, il caso più tipico di un contenuto nuovo che non richiede una forma nuova è quello degli autori di memorie e di diari. È evidente, sulla base delle memorie di Saint-Simon o di quelle di Churchill, dei diari di Amiel o di quelli di Gide, del *Meigetsuki* e del *Danchōteinichijō*, che Churchill, Gide e Nagai Kafū si sforzarono tutti di esprimere un contenuto nuovo, così come è evidente che si accontentarono delle vecchie forme della memoria e del diario, che sono un'espressione diretta dell'esperienza dell'autore. Ma tutta la creazione artistica è un'espressione, per quanto indiretta, dell'esperienza dell'artista, e in questo senso tutti gli artisti, perlomeno sotto un certo aspetto, somigliano agli autori di memorie e di diari. Se si accetta questo ampliamento, bisogna concludere che non sempre il contenuto nuovo esige forme nuove.

Nondimeno l'espressione artistica comprende un altro aspetto, assai lontano dal memoriale e dal diario: la creazione di forme nuove. Al fine

di creare una nuova forma, l'artista deve probabilmente raccontare qualcosa di se stesso, il che però è ben diverso dall'affermare che ha bisogno di una forma nuova per poter raccontare di sé: per esempio, parlare di se stessi è l'obiettivo dichiarato dell'autore di memorie o diari, ma, come si è visto, non sempre occorrono forme nuove per conseguire quell'obiettivo. La situazione, però, è fundamentalmente diversa quando l'obiettivo è davvero la creazione di forme nuove.

In generale, la creazione artistica è l'esteriorizzazione di qualcosa che risiede dentro l'artista, cosicché sono possibili due atteggiamenti basilari diversi nei riguardi della creazione artistica. Il primo sottolinea ciò che sta dentro e considera la creazione come il processo per esprimerlo. In mancanza di un termine migliore lo definiremo «espressione di sé». Il secondo pone in risalto ciò che è stato esteriorizzato e considera la creazione artistica come l'aggiunta di qualcosa di nuovo a quanto già esiste. Definiremo questo approccio «impersonale». Il primo approccio, l'espressione di sé, è comune a coloro che scrivono memorie e diari. Il secondo, quello impersonale, si esprime nella forma più compiuta nella poetica di un Mallarmé o di un Valéry. Naturalmente, la distinzione tra le due categorie è di tipo esclusivamente concettuale (e teorico), sicché, nella realtà, non incontreremo né l'una né l'altra in forma pura. Se fossero soltanto un'espressione di sé, le memorie e i diari non potrebbero diventare un'opera letteraria, e in effetti molti scritti di questo genere non si traducono in letteratura proprio per questo. Allo stesso modo, un'opera esclusivamente impersonale – sebbene sia possibile, come esperimento intellettuale, una forma nuova che non costituisca in alcun modo un'espressione dell'esperienza dell'artista – cesserebbe di essere un'opera d'arte. Tuttavia, una volta fatta questa precisazione, la distinzione teorica tra i due atteggiamenti nei riguardi della creazione artistica può essere utile per illustrare la situazione reale. Per «situazione reale» intendo il tipo di mondo rappresentato per esempio da Stravinskij, Picasso e Valéry quando mettiamo a confronto questi tre artisti, ad esempio, con Schönberg, Kandinskij e Thomas Mann. Il loro approccio impersonale all'arte, la loro concezione dell'arte non come mezzo per esprimere se stessi ma come un mondo compiuto in sé, esterno all'artista – in sostanza l'idea della creazione artistica non come divulgazione di qualcosa che vive nel profondo del cuore dell'artista ma come partecipazione a un mondo che esiste indipendentemente da ciò che avviene in quel cuore – è essenziale se si vuole che l'aggiunta di qualche elemento nuovo a ciò che è già stato fatto, l'offerta di una forma nuova accanto a quelle già note, abbia un senso, e soltanto se questa aggiunta e questa offerta hanno un senso può nascere a sua volta l'esigenza di

forme nuove. Se, per prima cosa, non esiste un atteggiamento siffatto, le nuove forme non sono affatto necessarie per l'artista; anzi, se è troppo ansioso di introdurre forme nuove dall'esterno quando non ce n'è la necessità, egli può finire per ostacolare la propria creatività artistica.

I pittori a olio che sorsero in Giappone a partire dalla fine del secolo scorso erano ansiosi di importare le nuove forme nate a Parigi, ma c'è da dubitare che comprendessero fino in fondo i motivi che avevano spinto Parigi a creare quelle forme nuove. Se l'avessero compreso, pochi di loro avrebbero avvertito la medesima esigenza, e anche se qualcuno avesse aspirato a uno stile nuovo, senza dubbio altri avrebbero conservato il vecchio stile. Una delle ragioni per cui tutti senza eccezione erano tanto sensibili all'invasione delle nuove forme – perlomeno per quanto riguarda gli stili pittorici, pur essendoci altre ragioni – era la convinzione che riprendere forme nuove fosse di per se stesso qualcosa di positivo, anche se gli artisti non ne sentivano personalmente la necessità. In altre parole, le nuove forme artistiche venivano considerate alla stessa stregua dei nuovi metodi scientifici. Ma sfortunatamente la forma nell'arte non è il metodo. Se in qualche angolo della terra viene scoperto un metodo nuovo per colorare i globuli del sangue umano con un pigmento particolare, tale scoperta appartiene, a partire da quel momento, a tutti. Invece un nuovo stile nel mettere i colori sulla tela con un metodo particolare, per esempio il cubismo, ha senso soltanto per l'artista che ne sente la necessità, non per colui che non l'avverte.

La concezione dell'arte non tanto come mezzo per esprimere se stessi quanto come realtà autonoma e compiuta in sé, dipende naturalmente in parte dal singolo artista, ma ancor più dall'ambiente culturale in cui egli vive. Se vogliamo che il compito di aggiungere qualcosa di nuovo al particolare mondo costituito dalle opere d'arte ispiri nell'artista il senso d'importanza, la passione e la decisione di consacrare ad esso la propria vita, è necessario per prima cosa che l'artista creda nel valore di quel mondo. Il problema è se questo mondo esista realmente, indipendentemente dalla vita, dalle esperienze personali, dalle emozioni e dalle disposizioni dell'artista. In altre parole, devono esistere un corpus di opere d'arte e una struttura di valori che garantisca la validità di quel corpus, ovvero quello che André Malraux ha definito recentemente «il museo dell'immaginazione». Proprio l'esistenza di tale mondo ha consentito a Malraux di affermare che: «Non si crea al fine di esprimere se stessi, ma ci si esprime al fine di creare». Un corpus di opere d'arte è un retaggio culturale, e un sistema di valori che sottolinei l'importanza di siffatto retaggio è senza dubbio conservatore. Pertanto l'ambiente culturale necessario per creare forme nuove in arte contiene dentro di

sé un elemento inestirpabile di conservatorismo. L'artista che crea una forma nuova dovrà probabilmente combattere il conservatorismo in arte, ma, se incontrerà un avversario troppo debole, il suo braccio non acquisterà forza; forse è più corretto dire che il rapporto tra i due è paradossale in quanto gli obiettivi per cui si batte l'artista non sarebbero possibili se non esistesse l'avversario.

Al tempo stesso, il conservatorismo in fatto di valori artistici non può presentarsi isolato all'interno della cultura: per essere davvero vivo deve essere presente a tutti i livelli di un sistema di valori. Possiamo pertanto dire che il primo requisito che permette le innovazioni più audaci nelle forme artistiche è l'elemento in genere più tenacemente conservatore di quella cultura. Senza conservatorismo non c'è innovazione della forma artistica, e senza dubbio è per questo che raramente le società rivoluzionarie sono innovative nell'arte. Una rivoluzione trasforma il contenuto ma non la forma dell'arte. Ne è un esempio la pittura rivoluzionaria del Messico: le innovazioni formali furono introdotte non nella Città del Messico rivoluzionaria, ma nell'Europa conservatrice. Le tecniche dell'espressionismo – un uso radicalmente nuovo di colore, linea e superficie – fecero la loro comparsa in Europa, nella fattispecie in Germania, al tempo della prima guerra mondiale. Gli artisti dell'Europa occidentale usarono tali tecniche per raffigurare un mondo di fantasia, città e porti, foreste e cavalli, esseri umani, che tremavano per l'ansia. Gli artisti rivoluzionari del Messico ricorsero alle stesse tecniche per raffigurare lavoratori oppressi e altri che si levano e agitano il pugno. Allora i lavoratori si accingevano a creare una società nuova, ma né loro né gli altri che si schieravano al loro fianco avevano realmente bisogno di nuove tecniche.

A seguito della rivoluzione russa ebbe inizio un periodo di sperimentazione artistica: la rivoluzione sociale, con Majakovskij, parve promuovere anche una rivoluzione nelle arti. Ma quel periodo ebbe vita breve e fu seguito come tutti sanno dalla lunga stagione del realismo socialista. Ciò avvenne per puro caso? Fu dovuto solo al fatto che la visione artistica di Stalin era pervicacemente antiquata? Ne dubito: più probabilmente avvenne per la difficoltà incontrata dall'artista nel perseguire più di un obiettivo allo stesso tempo. Raffigurare nuovi soggetti – il proletariato e la sua società – e trovare nuovi modi per raffigurarli erano due cose diverse. Non che fossero slegate, ma affermare che due elementi sono strettamente connessi non significa affermare che coincidono. Ecco un esempio estremo di ciò che intendo: Cézanne scoprì un nuovo metodo di pittura a olio mentre dipingeva una mela. La mela non è un soggetto nuovo in pittura, anzi, non si potrebbe trovare un esempio mi-

gliore per confutare l'idea popolare secondo cui un tema nuovo richiede uno stile nuovo. In passato, il passaggio dalla pittura: medievale alla pittura moderna, con le sue scoperte tecniche e i grandi mutamenti di stile, non si verificò quando Giotto dipinse soggetti diversi da quelli della pittura medievale, ma quando dipinse temi tradizionali comuni fin dal medioevo. I soggetti pagani e secolari non si imposero nella pittura rinascimentale se non dopo l'affermazione di un nuovo stile pittorico. Anche gli italiani del Rinascimento ricorsero a temi noti nel periodo in cui più andavano cercando nuovi modi di dipingere. Quando introdussero temi nuovi, ricorsero a tutte le tecniche di cui disponevano. Non era una coincidenza: si direbbe che in arte sia impossibile rinnovare tutto insieme, bisogna scegliere tra vino vecchio e botte nuova o vino nuovo e botte vecchia. Il realismo socialista, che era una teoria del vino nuovo, non poteva pensare alla botte nuova.

Naturalmente il realismo socialista era a volte imposto all'artista dall'autorità politica, ma che il controllo dell'autorità politica ostacoli lo sviluppo artistico è tutt'altra questione: in sé la cosa non basta a spiegare perché le autorità imponessero questa teoria artistica e non altre. La tesi secondo cui l'arte diventò inevitabilmente conservatrice perché le autorità socialiste predicavano l'arte per le masse, e queste hanno gusti conservatori, spiega senza dubbio un aspetto della questione, il conservatorismo formale del realismo socialista, ma non tutto. Il problema è molto complesso: è troppo semplice parlare di cedimento ai gusti delle masse. Il gusto popolare in arte non è unico, e tra le masse si incontrano, o sono latenti, numerosi gusti diversi. Pertanto un'altra spiegazione potrebbe essere che il realismo socialista si limitò a stabilire a quale di questi gusti dovesse rivolgersi l'arte e la direzione generale da imboccare. L'arte della classe cui spettava la guida della nuova generazione era realistica e, pur non essendo nuova, non poteva che essere tale. Questa spiegazione ha un'importanza considerevole (in questa sede non c'è bisogno di precisare quanta) nel senso che una classe in ascesa può vedere direttamente e descrivere realtà che la vecchia classe al potere trascurava o ignorava deliberatamente. Sia come sia, in questo caso il «realismo» riguardava i temi e non le forme dell'arte. Si può comprendere che mentre un artista borghese non ritrae gli operai delle fabbriche, un artista del realismo socialista debba farlo e lo faccia. Ma a livello teorico il ragionamento non consente nessuna conclusione circa la scelta della forma: in altre parole, *come* bisogna dipingere l'operaio? Pertanto, quando si dice che il realismo socialista copre la questione della forma oltre che del soggetto, deve sussistere un analogo ragionamento che riguarda la

forma. A questo proposito si è parlato spesso di un precedente storico: Courbet dipingeva tagliapietre, sicché quando si esamina il suo «realismo» non si parla solo dei lavoratori che costituivano il soggetto ma anche della tecnica e della forma. E ancora: le implicazioni del «realismo» di Balzac non riguardano solamente il fatto che egli descrisse le «realtà» della società francese d'inizio Ottocento, ma la forma stessa del romanzo nello stile dell'autore. Tuttavia i precedenti costituiti da Courbet e Balzac non significano che le loro tecniche siano necessarie ogni qualvolta si vuole dipingere a olio un tagliapietre o descrivere in un romanzo le «realtà» sociali. In altre parole, la ragione per cui la teoria del realismo socialista rispettò le forme di Courbet e Balzac non va cercata nel solo precedente storico. Quale può essere questa ragione? Sicuramente che la forma di Courbet fu successivamente assorbita dall'accademismo, mentre la forma di Balzac costituì il prototipo del romanzo ottocentesco. Nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, quando fu enunciato il realismo socialista, tali forme potevano essere definite le più conservatrici rispettivamente nella pittura a olio e nel romanzo. Il realismo socialista esigeva nuovi temi per l'arte, e ciò spiega perché optasse per le forme più vecchie.

Capitolo terzo

L'individualismo e l'artista

Una delle differenze tra la scienza e le arti è che lo scienziato può utilizzare direttamente la conoscenza acquisita da altri attraverso la loro esperienza e l'artista no. Da un'accumulazione di esperienze (gli esperimenti altro non sono che esperienze programmate e organizzate) si può ricavare la nozione che gli antibiotici sono efficaci contro l'infezione causata da germi piogeni. Non è necessario che ogni singolo individuo ripeta la stessa esperienza prima di usare gli antibiotici per curarsi un'infezione del genere. Posto che li impieghi secondo i metodi fissati da altri, può ragionevolmente sperare che abbiano efficacia immediata. Ma che dire di un caso analogo in arte, ad esempio della nozione che la Trinità Yakushi nell'edificio principale (kondō) del tempio Yakushi-ji è una grande opera d'arte? Anche questa nozione è frutto dell'esperienza cumulativa di innumerevoli individui. Le storie dell'arte lo ribadiscono e giungono a sostenere che fra le tre figure il Bodhisattva Nikkō (si veda la tavola 2) o Gakkō spicca per la sua bellezza. Ma questa nozione in sé, acquisita da altri, non può avere alcun senso per l'individuo. Acquisterà un significato solo quando egli avrà accumulato un'esperienza analoga, quando avrà esercitato l'occhio osservando un certo numero di sculture, in particolare le sculture buddhiste giapponesi, e riuscirà così ad apprezzare la Trinità per proprio conto. In altre parole, nell'arte è tassativo che l'individuo ripercorra da solo lo stesso sentiero già battuto da altri. Qui sta, si potrebbe dire, la differenza qualitativa tra i Bodhisattva e gli antibiotici.

Sorge dunque l'interrogativo se chiunque, posto che sviluppi le proprie facoltà critiche, finisca necessariamente per giudicare mirabili i Bodhisattva dell'edificio principale dello Yakushi-ji, il che sembra estremamente improbabile. Anzi, a un occhio esercitato potrebbero anche sembrare monotoni. Sarebbe strano se così non fosse, e proprio per questa ragione la valutazione di un'opera d'arte varia da una persona all'altra. Il fattore più importante che sta alla base di tale variazione è il periodo in cui si è nati. Ciò che dipende dal momento storico non è la teoria

artistica, bensì la sensibilità. Per esempio, l'Europa dell'Ottocento non teneva in gran conto l'arte medievale, mentre il valore attribuitole dal secolo XX non è dovuto a una teoria particolare o a una visione particolare della storia, ma all'evidenza inequivocabile dei sensi di ciascun individuo: si guarda e si trova la bellezza. C'è all'opera qui la sensibilità, e non, in modo diretto, la conoscenza o la ragione. Per quanto riguarda l'arte medievale, Rodin era vivamente affascinato dal gotico, Bourdelle dalla scultura romanica. Anche questa è senza dubbio una conseguenza dell'età in cui vissero, come risulta evidente se si analizzano le concezioni dell'arte medievale sostenute rispettivamente dai contemporanei di Rodin e da quelli di Bourdelle. Questa tendenza delle diverse sensibilità a stratificarsi periodo dopo periodo può ben essere considerata una peculiare caratteristica della cultura europea. In Europa più che in ogni altra regione del mondo moderno lo spessore di tali strati, è distinguibile con la massima chiarezza. Henri Focillon ha offerto una delle spiegazioni teoriche più lucide di questo argomento¹.

Secondo Focillon, si può individuare un modello universale nelle fasi di sviluppo di uno stile, e tutti gli stili, nel proprio tempo e luogo, seguono uno stesso modello, costituito di quattro fasi: un periodo sperimentale, un periodo classico, un periodo della raffinatezza e un periodo barocco. Il «barocco» di cui si parla non è naturalmente quello storico che si riferisce a un periodo specifico della storia dell'arte. Il periodo «sperimentale» è definito comunemente periodo arcaico. Le caratteristiche di ciascun periodo non richiedono spiegazioni approfondite. Basteranno uno o due esempi. Per quanto riguarda la scultura greca, i quattro periodi corrispondono all'età primitiva, a quella di Fidia, a quella di Prassitele e all'età ellenistica. Nel caso del gotico corrispondono invece alla seconda metà del secolo XII, alla prima metà del XIII, alla fine di quest'ultimo e al secolo XIV («l'arte che è detta gotico raggianti») e infine al secolo XV («lo stile fiammeggiante», «lo stato barocco del gotico»). Focillon applica la teoria anche al romanico medievale, nonché al periodo che comincia con il Rinascimento, allo scopo di dimostrare la validità universale del suo processo per gradi. Tuttavia, quando si vuole dimostrare l'universalità di una legge di questo genere, è auspicabile che gli stili di cui si parla siano quanto più possibile indipendenti gli uni dagli altri e materialmente lontani tra loro. A questo riguardo non si può negare che il gotico – o perlomeno la scultura gotica – rivela una forte

¹ Si veda H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux et Presses Universitaires de France, 1943 [trad. it. *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972, 1987, in particolare le pp. 18-27].

affinità con i greci, il che naturalmente non inficia la validità dell'ipotesi originale. Resta il fatto che il lontano Giappone fornisce un terzo caso indiscutibile che possiamo proporre a fianco della scultura greca e dell'arte gotica. Mi riferisco alla scultura buddhista giapponese dalla seconda metà del VI secolo fino al secolo XIII: il periodo arcaico Asuka, i periodi classici Hakuho e Tenpyo, la ricercatezza e l'accademismo del periodo Fujiwara e infine il «barocco» Kamakura. Come si è detto, non è il caso di fare discussioni sull'uso del termine «barocco». Quel che conta è la stupefacente corrispondenza fra questi tre lunghi periodi – la Grecia dal VI secolo ad Alessandria, il gotico francese dall'inizio del secolo XII fino al XV, la scultura buddhista giapponese dalla fine del VI secolo fino al XIII – che attraversarono tutti alcune fasi formalmente simili, fino al momento in cui la scultura si affrancò dall'architettura e cominciò a muoversi liberamente nello spazio, allorché la forma si liberò dalle restrizioni imposte dai materiali.

Almeno fino all'epoca Tenpyo, lo sviluppo della scultura buddhista giapponese fu soggetto all'influenza soverchiante proveniente dal continente cinese e si potrebbe negare che il suo sviluppo sia stato un fenomeno verificatosi spontaneamente. Tuttavia, anche supponendo che non si sia trattato di altro che di un riflesso di sviluppi stilistici del continente, resta il fatto che possiamo seguire quello sviluppo con una ricchezza di documentazione che non ha rivali altrove. Nel caso della scultura indiana medievale, dell'arte dell'America centrale o meridionale precolombiana, dell'arte negra dell'Africa, è possibile individuare le differenze regionali, ma è estremamente difficile ricostruire le fasi di sviluppo di ciascuno stile. È certo possibile che ci sia stato uno sviluppo graduale attraverso fasi successive, ma non essendo possibile raccogliere un numero consistente di opere di una singola regione e disporle in successione cronologica, è oggi impossibile analizzarne le fasi di sviluppo. Nel caso della scultura egizia, ancor oggi disponiamo di un gran numero di opere, sicché è possibile ricostruirne lo sviluppo cronologico, ma il processo si estende su varie migliaia di anni e ovviamente non è pensabile analizzarlo con gli stessi criteri adottati per un processo che si estende al massimo per qualche secolo. In breve, la scultura buddhista giapponese fa parte di quel piccolo gruppo – che annovera anche la scultura e la decorazione di vasi in Grecia, la scultura e l'architettura della Francia medievale, le icone russe, la ceramica cinese e la pittura del Rinascimento italiano – in cui è possibile seguire nei particolari lo sviluppo di uno stile. Se la teoria delle quattro fasi di Focillon è applicabile a realtà così distanti, allora si tratta di un fenomeno davvero sorprendente. Sorge quindi la domanda: a che cosa è dovuta una simile struttura?

In *Vie des formes*, Focillon scrive:

Uno stile è alla fine, un altro comincia a nascere. L'uomo è costretto a ricominciare le stesse ricerche, ed è lo stesso uomo, voglio dire la costanza e l'identità dello spirito umano, a ricominciarle².

In ultima analisi, non c'è modo di spiegare l'universalità delle fasi di sviluppo dello stile se non in base all'uniformità dello spirito umano. Si può anzi invertire quest'ordine e domandarsi se esista un'altra prova, più certa di questa, di tale uniformità di spirito. Purtroppo in questa sede non è possibile addentrarci ulteriormente nel problema. Non c'è dubbio, ad ogni modo, che lo stile si sviluppa in varie fasi e che queste si sono ripetute all'interno di stili diversi, in regioni diverse e in momenti diversi della storia.

Il secondo fatto rilevato da Focillon è che in una particolare fase stilistica la società tende a esaltare le opere prodotte nella stessa fase dagli stili del passato.

Ma quel che il barocco domanda alla storia – afferma – è il passato del barocco (...) così il barocco romantico predilige nell'arte del medioevo lo stile fiammeggiante, la forma barocca del gotico³.

In Germania, all'epoca di Lessing si ammirava molto il gruppo marmoreo di Laocoonte, opera che rappresenta il barocco nella scultura greca. Oggi è considerato normale anteporre Fidia a Prassitele, ma non il Laocoonte. Rodin scrisse *Cattedrali di Francia*, in cui parlava del medioevo, prima della grande guerra, ma ancora tra le due guerre Wilhelm Worringer si sentì in dovere di criticare duramente l'ellenismo di Rodin e di sottolineare che il livello culturale del Rinascimento italiano non era superiore a quello della Francia medievale al suo apice: le due culture nascevano da «modi di pensare diversi che non è possibile valutare con un criterio comune». Oggi, dopo la seconda guerra mondiale, non è certamente necessario sottolinearlo, perlomeno in Occidente. Il secolo XX ha scoperto l'arte medievale e, in particolare dopo l'ultima guerra, questa scoperta è quasi diventata un luogo comune. Per essere più precisi, bisognerebbe dire che nel complesso la sensibilità di quest'epoca è indubbiamente attratta dal medievale, e, sebbene la questione dipenda in parte dalla conoscenza, dipende più ancora dalla sensibilità. E l'epoca a determinare la sensibilità e non viceversa, e tale sua caratteristica è ciò che chiamiamo cultura. Ogni riflessione deve partire dall'esperien-

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 24.

za. Se la qualità dell'esperienza è uguale, allora tutto il resto ne è in un certo senso una logica conseguenza. Se due insiemi di idee sono fondamentalmente diversi, ciò significa che è diversa la qualità delle esperienze che ne costituiscono il punto di partenza.

Nondimeno, l'esperienza non è un evento isolato, ma avviene in un certo periodo ed entro una certa cultura. La qualità dell'esperienza dei sensi è già in sé una caratteristica di ciascuna cultura, e cambia con il tempo all'interno di tale cultura: c'è Vézelay, c'è Chartres e c'è Reims. Il contatto con queste cattedrali assume un significato per noi non attraverso i concetti, ma i sensi, non tramite le parole, ma grazie al contatto diretto con il loro spirito, che avviene in termini di sensi. Non consideriamo preziose le pietre antiche: ma sono esse che semplicemente ci commuovono. Il loro valore sta solo nel fatto di commuoverci. Il valore che avevano nei secoli XII e XIII non è in realtà mutato. La novità sta nel fatto che quel che non aveva colpito nessuno nel recente passato oggi ci colpisca.

Ma che cosa significa per noi «epoca» nei termini della teoria di Focillon? Forse stiamo per entrare decisamente in un'epoca di arcaismo. Della scultura greca ci attira più il secolo VI del V, del Rinascimento italiano l'età di Giotto e Paolo Uccello è più significativa per noi di quella di Michelangelo e Tiziano, nella scultura buddhista giapponese ammiriamo l'Asuka più della Tenpyō, nella grafica *ukiyo-e* Kiyonaga più che Utamaro. Sorprende il netto contrasto che viene alla luce tra la ricchissima molteplicità di stili – a essere rigorosi, un'assenza di stile – dell'arte contemporanea e la predilezione unanime per l'arcaismo quando si osserva lo sviluppo dello stile nell'arte del passato. Poiché è difficile individuare uno stile contemporaneo predominante (è difficile definire con precisione lo sviluppo delle tendenze astratte in pittura, sempre che possano essere considerate uno stile) e poiché inoltre il retroterra dell'arte contemporanea è più diversificato di quello dell'arte del passato, e non si hanno indicazioni sul futuro, è impossibile spiegare tutto soltanto in base alla teoria di Focillon e non si può semplicemente affermare che la nostra epoca apprezza i periodi sperimentali del passato perché è anch'essa un'epoca sperimentale. E vero l'inverso: l'universale ammirazione per le epoche sperimentali del passato fornisce l'unico indizio circa la vera natura della nostra epoca. Tralasciando per un momento la Grecia per tornare al gotico, la situazione si fa ancora più chiara: Amiens più di Rouen, Reims più di Amiens, Chartres più di Reims... è così per quanto concerne l'architettura, la scultura, le vetrate istoriate e ogni altra cosa. Ciò non significa necessariamente che una valga più dell'altra. Quando ci si trova di fronte alla cattedrale di Reims è arduo immaginare che

qualcosa possa superarla: è perfetta così com'è. Detto questo e nonostante questo, la costruzione di Chartres ci attrae con più forza, o meglio ha un impatto soverchiante. La ragione è senza dubbio che ogni arcaismo contiene un possente stimolo spirituale a creare uno stile nuovo, una lotta drammatica tra questo spirito e il materiale usato. Per esempio, gli archi rampanti di Chartres non hanno certo la finezza di struttura di quelli di Nôtre Dame di Parigi, ma fanno impressione soprattutto per il semplice volume della pietra. Sono una struttura, ma una struttura fatta di pietre impilate l'una sull'altra, una struttura che racchiude in sé l'atto stesso di sollevare quelle pietre. Non sono abbarbiccate al suolo come l'architettura romanica, ma neppure si distaccano con leggerezza da esso come gli archi di Nôtre Dame. Se possiamo paragonare Reims, che spunta dalla terra e si erge dritta verso il cielo, a una fiamma guizzante, allora Chartres si tende verso il cielo come un grande albero. In essa si avverte il dramma della pietra che ambisce a diventare forma, della forma che combatte con la pietra. Questo dramma squisitamente architettonico e strutturale non lascia spazio all'ornamentale, all'intellettuale e a ciò che non è legato ai materiali: in breve, a nessun gioco non architettonico con le forme. Lo spirito risiede nella struttura stessa, vigorosa, nuda, essenza al contempo della forma e del materiale. Quale che possa essere lo spirito, è uno spirito drammatico che non si può definire con termini come «armonia», è uno spirito fiero che cerca di trascendere la natura e i sensi, uno spirito che disdegna ogni concessione. A Chartres il corpo umano fornisce sia le colonne sia parte dell'edificio, ma i corpi non sono, come nella scultura romanica, corpi umani, rinchiusi entro una cornice ristretta di spazio architettonico, che tentano di muovere gli arti intrecciati, che esaltano la vita e la sua irrazionalità, le loro passioni e la loro qualità indomita. Si sono «umanizzati» in tutti i sensi del termine. Il corpo umano che controlla se stesso e ciò che gli sta intorno è divenuto senza sforzo parte dell'edificio. Quanto alla spiritualità che traspare dai volti di queste figure di pietra, è vero che mai in precedenza – salvo forse nella scultura egizia del remoto passato e nella testa di Buddha del Wei settentrionale – una tale qualità spirituale, austera e profonda, aveva trovato espressione nella forma come nei santi e negli angeli di Chartres. A Reims non si riscontra una simile austerità: là dove l'una cattedrale sorride, l'altra guarda intensamente, anche se lo sguardo non è rivolto, come nelle figure egizie, verso un orizzonte che si perde all'infinito, bensì dentro il cuore dell'uomo. Sono commosso e per me tutto nasce da qui, il resto non sono altro che parole. Sono certo, ad ogni modo, che l'emozione che provo non è soltanto mia; il problema non riguarda la sensibilità individuale dell'osser-

vatore e tanto meno di coloro che eressero l'edificio: ciò che ai nostri occhi rende attraente Chartres è qualcosa che fa parte della nostra epoca, come fu qualcosa che apparteneva alla *loro* epoca che li spinse a innalzare questi mucchi di pietra e a scolpirli. È certamente un'accumulazione di strati di questo tipo che costituisce la storia, ed è ciò che si intende quando si afferma che la cultura è «storica».

Tuttavia, in Europa e in particolare in Francia il medioevo ci porta inevitabilmente a prendere in esame l'architettura in generale:

L'uomo di questo periodo (...) resterebbe per metà nell'ombra se non fosse tra noi ancora presente e concreto nella pietra dei monumenti, i quali non sono i documenti complementari della sua storia: in essi l'uomo si rivela tutto intero. L'architetto, lo scultore, il pittore sono uniti al filosofo e al poeta: tutti concorrono ad innalzare una specie di città dello spirito, le cui radici affondano nella vita storica. La *Divina Commedia* è una cattedrale⁴.

La cattedrale era un'epitome della storia. Perciò, la questione dell'architettura medievale va al di là del campo dell'architettura e si trasforma in una questione storica. L'edificio non svolgeva nessuna funzione pratica, ma non era neanche puramente monumentale. Tra il presente pratico o funzionale e l'antichità monumentale si inserì il medioevo spirituale, un'età cui l'architettura fornì l'espressione più alta e completa, e un lungo processo in cui l'architettura scomparve gradualmente. È opportuno però cominciare dal processo di nascita anziché da quello di scomparsa. Storicamente, si può pensare che il periodo decisivo sia stato il secolo XI. Non ha molto senso parlare del gotico senza fare riferimento al romanico. Nondimeno, fu con il gotico che il medioevo pervenne al suo stile più universale e definitivo, nel senso che lo stile particolare venuto alla luce nella Francia settentrionale si sarebbe diffuso in tutta l'Europa, conservando ovunque rigorosamente le sue forme essenziali. La costruzione di grandi cattedrali, che ebbe inizio nel secolo XIII, è in netto contrasto con l'edificazione dei monasteri romanici. Questi ultimi – eretti come fortezze in cima alle colline o nascosti tra le montagne, innalzati su isole in mezzo al mare o a un lago – erano luoghi dove la religione cercava rifugio dal mondo secolare. I monasteri non erano costruiti, come le cattedrali, a fianco di fattorie e di residenze di mercanti, nei campi di grano di Beaune, nelle pianure della Champagne o nella Cité nel cuore di Parigi. Le loro mura di pietra erano massicce, le finestre piccole: escludevano il mondo esterno e i loro splendidi chio-

⁴ H. Focillon, *Art d'Occident*, Paris, Colin, 1938, nuova edizione 1983 [trad. it. *L'arte dell'Occidente*, Torino, Einaudi, 1965, 1987, p.5].

stri non si aprivano che sul silenzio delle corti interne, nelle quali regnava sovrana la meditazione (o forse l'immaginazione che ostacola la meditazione, con i mostri generati dall'immaginazione stessa).

Invece, nell'età delle cattedrali il cristianesimo medievale cominciò a entrare in contatto con la gente comune. Salvo i casi in cui si temeva una ritorsione per lo sterminio degli eretici (come ad Albi) o in cui un'intera città doveva prepararsi all'attacco dei pagani (come a Carcassonne), le cattedrali non erano fortificate né dovevano nascondersi sulle montagne. Aprirono le porte alla moltitudine, tutti poterono avvicinarsi e, in questo senso, divennero parte della vita quotidiana delle masse. I cittadini ne udivano le campane al mattino e alla sera e ogni evento di rilievo li induceva a raccogliersi nello spazio davanti alle loro porte. Le cattedrali si aprivano ad ogni sorta di speranza, di gelosia e di connivenza, ad ogni genere di sacrificio di sé e di egoismo, all'allegria dei giovani e alla solitudine dei vecchi, insomma alla vita stessa. Se così non fosse stato, le sante di pietra della Francia non avrebbero mai assunto quella forma che, agli occhi di Rodin, ne faceva «la vera donna della Francia e delle province, la bella pianta del nostro giardino». Le porte delle cattedrali si aprivano anche per il pellegrino che veniva da lontano, le loro mura erano tanto grandi da ospitarlo. Queste ultime erano massicce non per difendersi dai nemici, ma piuttosto per creare uno spazio spirituale nella vita dei cittadini. Erano alleggerite da grandi vetrate istoriate, e le luci che splendevano attraverso i ritratti dei santi dipinti su di esse proiettavano i colori dell'arcobaleno sulle alte colonne e sulle volte a ogiva. Era una gioia al contempo sensuale e spirituale, ritmi di esultanza prodotti dalla luce e dal colore. Nel tardo pomeriggio, quando il sole cominciava a declinare a occidente, il rosone scintillava come un mucchio di gioielli nell'ampia penombra dell'edificio. Non c'è dubbio che l'arte della luce giunse al culmine in quel momento nella seconda metà del secolo XII, nella Francia settentrionale, e ancora oggi possiamo ammirarla a Chartres in tutta la sua magnificenza. Sainte-Chapelle di Parigi è probabilmente già troppo chiara, e, come tutti sanno, in seguito le vetrate istoriate rinunciarono alla «luce della gemma» per prendere la via del pittorico. Tuttavia, nella seconda metà del secolo XII e nella prima metà del XIII, gli interni delle cattedrali erano scuri, e i rossi cupi e i blu del vetro istoriato si fondevano in una ricchezza impareggiabile di tinte. Non è questa la sede opportuna per discutere dei colori del vetro istoriato – quei colori che tanto hanno affascinato ai giorni nostri Georges Rouault –, però è da sottolineare che il cristianesimo medievale creò quel mondo di colore senza precedenti quando entrò in contatto

con le masse. Il mondo di colore non fu la sola cosa che creò: fu là che nacquero anche la musica sacra medievale, la polifonia e il contrappunto. Come al Nord le vetrate si fecero pittoriche, così al Sud iniziò in Italia la grande stagione degli affreschi, che avrebbe infine portato all'Europa «pittorica» dei tempi moderni, così la musica sacra avrebbe dato vita, attraverso la figura di Bach, a tutta la musica europea. A quel tempo le cattedrali contenevano la vita quotidiana e le aspirazioni religiose delle masse, nonché la scultura e la musica.

Ma quanto detto non indicherebbe di per sé un predominio dell'architettura, poiché gli edifici potevano essere semplicemente dei contenitori, o se si vuole i fornitori di uno spazio. Il fattore decisivo, nel valutare una moderna galleria d'arte, sono i dipinti che ospita, non l'edificio in sé. La cattedrale però era qualcosa di più di un ricettacolo enorme. Con essa l'architettura si trasformò da tecnica per sovrapporre pietre in una composizione di linee ascendenti verticali, da semplice struttura a modo di espressione. È significativo che quest'espressione fosse puramente compositiva e si fondasse su linee e volumi e su luci e ombra, rifiutando, almeno nel Nord, l'uso del colore. L'espressione sensuale, concreta – la scultura, la pittura e le note crescenti dell'organo – aveva luogo all'interno, mentre l'edificio serviva da sintesi dell'insieme a un livello astratto, intellettuale e universale. L'architettura non era soltanto un contenitore pratico, ma era essa stessa espressione, ed espressione globale. Questo risultato fu conseguito allora per la prima (e probabilmente ultima) volta. Il gotico non fu uno stile architettonico e basta, bensì lo stile di un'epoca e forse anche la forma decisiva della stessa Europa cristiana, scoperta tramite la forma di comunicazione tipica di quest'età. L'arte non aveva uno stile: *era* lo stile.

L'epoca dell'individualità non ebbe inizio fino alla scomparsa dello stile inteso come sinonimo di arte. Quando la scultura barocca abbandonò le colonne e le mura delle cattedrali e si lanciò verso l'esterno, nello spazio aperto, la scultura aveva già fatto i primi passi verso il momento in cui sarebbe stata esposta nei musei. Quando la pittura diede l'ultimo addio alle mura di pietra, nelle Fiandre del secolo XV, era già iniziata la storia grandiosa e sofferta della pittura moderna, che si sviluppò sulla base di proprie teorie indipendenti. Allo stesso modo, all'età della musica sacra seguì l'età della musica da concerto. Il teatro secolare richiedeva una fornitura continua di musica. Tuttavia, la storia della musica avrebbe prodotto le proprie teorie indipendenti a una distanza progressivamente maggiore dalla massa della gente, fino a produrre uno Scheinberg. E per quanto riguarda l'architettura? A mano a

mano che l'arte usciva dalle cattedrali e cominciava a seguire un proprio corso indipendente, l'architettura cessava di essere una modalità globale di espressione, e quindi cessò del tutto di essere una modalità di espressione. Il funzionalismo dell'architettura degli ultimi anni non è altro che il riconoscimento del fatto che essa non è più una forma di espressione artistica. Non che sia finito – si potrebbe dire – il predominio dell'architettura: è finita l'epoca in cui la cultura aveva un proprio stile onnicomprensivo. Oggi, chiunque crea arte lo fa sotto la propria, piena responsabilità, ma l'individuo non può creare lo stile della propria epoca. È logico che, nel momento in cui divenne impossibile considerare l'arte come sinonimo di stile, si sia affermata una concezione dell'arte come sinonimo di individualità.

In questo senso era naturale che l'epoca in cui l'architettura dominava l'intera arte fosse seguita da un'epoca in cui l'arte fosse rappresentata dalla letteratura: l'età moderna. E anche in questo caso fu in Francia che il processo si presentò nella sua forma tipica. Il secolo XVI scoprì nelle qualità del francese un degno sostituto dell'universalità del latino. Nel secolo XVII il verso alessandrino e le tre unità aristoteliche erano ben vivi e la letteratura fiorì sul palcoscenico del dramma classico. Ma, successivamente, per quanto tempo l'alessandrino poteva mantenersi vivo, per quanto tempo ancora il dramma poteva occupare il trono nel regno della letteratura? Già incalzava il romanticismo – in modo consapevole e perciò piuttosto rumoroso, con arditezza e perciò in modo piuttosto violento – con l'inevitabile processo di sviluppo che portò dal verso alla prosa, dal dramma al romanzo, da tutte le «forme» che esistono indipendentemente dall'individualità dell'artista all'autobiografia e al «diario», il cui valore non può venire che dall'individualità. Alla fine anche la stessa prosa francese si diversificò a tal punto che due contemporanei poterono scrivere opere tanto diverse tra loro quanto *A la recherche du temps perdu* e *Variétés*. Tutti questi sviluppi si poterono osservare nella loro forma più tipica in Francia, ma non furono una sua peculiarità. Analogamente, assunsero la loro forma più tipica nella letteratura ma non furono affatto una sua peculiarità. Non è peraltro necessario risalire al medioevo per avere un esempio: è sufficiente ascoltare Scarlatti e altri compositori del suo tempo e poi passare per esempio a Wagner e ad altri compositori della sua epoca. Il paragone ci mostra in modo soddisfacente che anche la musica può essere uno strumento per esprimere l'individualità. Naturalmente i ritratti di Tiziano e di Tintoretto sono diversi per la diversa individualità dei due artisti, ma non sono tanto diversi tra loro quanto, ad esempio, le figure umane di Rouault e di Picasso.

L'elemento che caratterizza l'età moderna non è il fatto che le opere d'arte sono individualistiche: lo sono sempre state, ed è sufficiente pensare alle differenze tra le cattedrali di Reims e Laon, ciascuna delle quali pulsa di vita propria, per rendersene conto. Ma nell'età moderna l'espressione dell'individualità è diventata in quanto tale l'obiettivo dell'arte. Un'opera d'arte diventa qualcosa di più di una creazione individuale soltanto quando è riuscita, ma ancor prima di essere arte era qualcosa di individuale, e questo non può non riflettersi sulla valutazione dell'opera di un artista. Apprezzare ugualmente Rouault e Picasso è più difficile che farlo con Tiziano e Tintoretto. Può darsi che il solo criterio per valutare una qualsiasi forte espressione dell'individualità sia quello di valutarla per il suo individualismo. L'individualismo, però, è un fatto e non un valore, e in sé non può costituire arte. Là dove l'arte ha come obiettivo quello di esprimere l'individualità, essa aspira a qualcosa di esterno a sé. Sicuramente l'imbarazzo dell'arte moderna circa i propri metodi e il suo interesse per ciò che è «puramente» pittorico e «puramente» poetico sono connessi a questo. Mancando la consapevolezza circa il metodo, si profila il rischio che tutto venga assorbito definitivamente dalla letteratura. L'individualità è un fenomeno della vita umana ed è la letteratura in prosa, o il suo equivalente, ad affrontare direttamente tali fenomeni.

Volendo discutere dell'individualità dell'artista, sono giunto a occuparmi dell'esperienza dei sensi e dell'epoca vista come il determinante della qualità dell'esperienza sensuale, e ho ventilato la possibilità che questa qualità, determinata dall'epoca, si faccia oggettiva sotto forma di stile. Questa possibilità è la possibilità della cultura. Non ho fatto altro che ritornare all'inizio della questione. Tuttavia, il problema dell'individualità è che essa deve trascendere se stessa ed è questo, oso affermare, il problema reale dell'arte moderna. Se la cattedrale è arte, ci si potrebbe domandare, può davvero l'età moderna pervenire all'arte? Posto che ormai l'unico sentiero che possiamo percorrere è quello dell'individualità, anche noi abbiamo bisogno di qualcosa che trascenda l'individuale, il che non significa affatto distruggerlo. Per esempio, il rapporto tra la realtà di una società di massa da una parte e l'arte dall'altra si risolve probabilmente nel problema di per quanto tempo e con quanta efficacia l'individualità dell'artista possa resistere a tale realtà e quindi sopravvivere. Le piramidi possono essere dei monumenti, ma non sono arte. In via teorica è possibile la nascita di una società che produca piramidi e soltanto piramidi. Non è mai esistita una società priva di una letteratura, giacché la vita umana e il linguaggio sono ubiquitari. La sto-

ria invece fornisce non pochi esempi di imperi che non furono creativi sul piano artistico, di culture che non seppero dare «forma» al proprio spirito. Possono esistere criteri oggettivi per valutare l'arte? È poco probabile che questa domanda e ciò che comporta portino all'arte. I valori non esistono, ma vengono creati. La malattia persistente che affligge l'età moderna è la confusione tra individualità e valori. A mio modo di vedere, la malattia può essere curata e potrà fare la sua comparsa una nuova arte. Quando ciò accadrà, avremo trovato lo stile della nostra epoca, ma fino allora temo che dovremo accontentarci di definirla «l'età della scienza».

Capitolo quarto

Lo stile della scultura buddhista

L'imitazione della natura non è arte, l'imitazione fedele del corpo umano non è scultura. Le figure di cera del Musée Grevain di Parigi sono più fedeli agli originali di qualunque statua di marmo del Musée Rodin, ma ciò nonostante, o meglio proprio per questo, non si parla mai di «scultura» del Musée Grevain. La Paolina Borghese di Canova pare quasi essere viva, si direbbe che la sua carne marmorea non sia più pietra, bensì un corpo femminile vivo che al tatto darebbe la sensazione di calore. Ma è difficile separare questo effetto dall'impressione che la donna di marmo sia semplicemente un surrogato della realtà. In questo senso, nessun surrogato può mai essere arte, ed ecco perché si nutrono dubbi sulla qualità dell'opera di Canova in termini di arte, sebbene la sua tecnica sia raffinatissima.

Anche Michelangelo diede forma umana al marmo, ma non cercò di creare con il marmo qualcosa che si potesse confondere con l'oggetto ritratto. Lo scrittore francese Alain l'ha espresso con molta chiarezza: «Vuole la tradizione che l'opera di Michelangelo scaturisse dal marmo stesso (...) Il modello serviva solo a rammentare allo scultore la forma dei particolari che non sorgevano dal marmo. Rinunciando ai particolari fortuiti e superflui, l'opera rivela la vera forma del modello»¹.

Pertanto, se si vuole usare il termine «realismo» – qualunque cosa significhi – nella critica d'arte, «bisogna tracciare una netta distinzione tra esso e la pura imitazione di un modello naturale», nelle parole di Worringer, il quale peraltro non chiarisce esattamente in che modo si debba operare tale distinzione, né risulta che altri autori abbiano fatto riflessioni coerenti al riguardo. Per il momento però accantonerò il termine «realismo» per limitarmi a discutere il rapporto tra un'opera scultoria e il suo modello.

Il diverso grado di somiglianza esteriore con il soggetto è strettamente connesso ai cambiamenti storici dello stile artistico. La scultura greca

¹ Alain, *Système des Beaux-Arts* (1920, 1926), Paris, NRF, Gallimard, 1963.

del secolo V a.C. evidenzia una fedeltà alla forma umana nettamente superiore a quella del secolo precedente. Lo stesso si può affermare a proposito della scultura gotica dei secoli XII e XIII. Pertanto, qualunque analisi dei cambiamenti storici che sono sopravvenuti nello stile rappresentativo in scultura – inteso come opposto della sua qualità – deve prendere in considerazione la fedeltà al modello, e difatti quasi tutti gli storici dell'arte lo fanno. Tuttavia, la più parte di costoro non parla di «imitazione fedele», ma di «realismo». A volte non è del tutto chiaro se questo secondo termine abbia semplicemente lo stesso significato del primo o, in caso contrario, che cos'altro significhi. Mi sembra che in molti casi ciò abbia dato solo luogo a una straordinaria confusione.

Un esempio tipico di siffatta ambiguità si trova negli studi degli stili della scultura buddhista giapponese. Alcuni storici usano il termine «realismo» in riferimento alla scultura già per l'epoca Tenpyō e definiscono i Dodici Guardiani Divini (Jūni shinshō) del tempio Shin-Yakushi-ji «l'apice delle tendenze realistiche dell'epoca». D'altro canto però paragonano il «realismo» del periodo Kamakura al tardo gotico. Altri storici definiscono «essenzialmente naturalistica» la scultura Tenpyō, per poi affermare che la scultura Kamakura si fonda sul «naturalismo». Ma se entrambi gli stili Tenpyō e Kamakura si fondano sul naturalismo, allora il concetto di naturalismo in questione è inutile per distinguere due stili che sono enormemente diversi e non è un buon criterio per valutare correttamente i mutamenti stilistici intervenuti nella scultura buddhista.

Ma la confusione degli scritti su questo argomento, perlomeno nel caso della scultura buddhista giapponese, è dovuta a qualcosa di più dell'ambiguità circa il concetto di «realismo». Nel caso della scultura Kamakura, non esiste forse un solo storico dell'arte che non parli del suo «realismo». Fenollosa rileva «un perfetto realismo primitivo» nelle figure dei Sei Patriarchi della setta Hossō (Hossō rokuso). Yashiro Yukio individua «un realismo poderoso» nei Guardiani (Kongō rikishi) della porta meridionale del Tōdai-ji, e per lui il «realismo» delle figure di Mujaku (Asaṅga) e Seshin (Vasubandhu) è «forza vitale». Secondo Kuno Takeshi, «è naturale che la scultura Kamakura, che mette l'accento sul realismo, abbia prodotto capolavori della ritrattistica». A giudizio di Minamoto Toyomune, le figure di Mujaku (Asaliga, si veda la tavola 32) e Seshin (Vasubandhu), il Sesto Patriarca del Nan'endō (si veda la tavola 29) e la statua di Chōgen (si veda la tavola 30) sono esempi eminenti del «naturalismo» che caratterizzò lo stile Kamakura.

In altre parole, quasi tutti gli storici – con l'eccezione di Paine e So- per, che citano il Suigetsu kannon (o Kanzeon, Avalokiteśvara) come esempio di «un realismo che richiama alla mente certi esemplari della

scultura tardogotica» – pensavano alla ritrattistica (o a qualcosa di molto simile) quando definivano «realistica» la scultura Kamakura. In tal caso qual è l'oggetto con cui sono raffrontate le caratteristiche della scultura Kamakura? Se l'oggetto è la scultura della precedente epoca Fujiwara, quali sono esattamente le opere considerate generalmente le più rappresentative dell'epoca Fujiwara? Se si pensa a opere come l'Amida (Amitabha, si veda la tavola 11) e Unchūkuyōbutsu nel Byōdōin, allora è senz'altro prevedibile che la ritrattistica sia più «realistica», quale che sia la definizione di questo termine, dell'immagine idealizzata del Buddha. In altre parole, non c'è nessuna differenza tra affermare che la scultura Fujiwara si specializzò in una raffinata idealizzazione e la scultura Kamakura nel realismo e dire semplicemente che nel periodo Kamakura furono prodotti un gran numero di ritratti. Non è affatto «prevedibile» che la scultura Kamakura, «che mette l'accento sul realismo (...) abbia prodotto capolavori della ritrattistica»: ciò che forse è prevedibile è che la scultura Kamakura, in cui predomina la ritrattistica, sembri accentuare il realismo più di ogni altra cosa.

In questo caso, perché il periodo Kamakura ha prodotto una ritrattistica tanto ricca? La risposta non è il «realismo» dei suoi artisti ma, tra gli altri elementi, il buddhismo di quel periodo e in particolare il buddhismo Zen. La setta Zen teneva in gran conto i *chinzō*, ovvero i ritratti che i maestri Zen davano ai loro discepoli a testimonianza del fatto che erano state loro trasmesse le verità esoteriche dello Zen. Il conseguente forte aumento della domanda di ritratti sfociò nella ricca produzione scultoria, che a sua volta diede l'impressione di un'improvvisa impennata del realismo rispetto agli Amida della scultura Fujiwara.

Ma le caratteristiche della scultura Kamakura sono realmente espresse dal gran numero di ritratti che produsse? Ne dubito. Alla fine dell'epoca Fujiwara e all'inizio del periodo Kamakura intervennero cambiamenti di rilievo non solo nel buddhismo, ma nella struttura stessa della società. Lo spirito dell'epoca – se possiamo postulare una cosa del genere – quasi certamente mutò in modo radicale, il che significa che tutto ciò che l'epoca produsse, di qualunque cosa si trattasse, portava i segni del nuovo spirito. La scultura non poteva certo fare eccezione. Tuttavia, per confermare questa ipotesi e scoprire quali furono le caratteristiche dell'epoca così come si manifestarono nella scultura, sarebbe necessario confrontare la ritrattistica del periodo Kamakura con la ritrattistica (anziché con gli Amida) di altri periodi e i Bosatsu (Bodhisattva) di altre epoche con i Bosatsu (Bodhisattva) (anziché con la ritrattistica) del periodo Kamakura.

Per giunta, il caso del «realismo» del periodo Kamakura non è che un esempio. Ritengo che lo stesso discorso valga per tutta la scultura

buddhista, da quella dell'epoca Asuka a quella dell'epoca Tenpyō, dall'inizio del periodo Heian al tardo Heian e al Kamakura. Se si vogliono definire con precisione i mutamenti stilistici che si susseguirono come un processo ininterrotto di sviluppo, è necessario a mio parere non considerare tale processo come un'unica linea, ma come una serie di linee diverse. In tal modo i cambiamenti avvenuti nel corso delle epoche nella figura del Buddha (Nyorai e Bosatsu) costituirebbero una linea, mentre i cambiamenti nelle figure di Myōō (Rāja) e Ten (Deva) e nei ritratti costituirebbero una o due altre linee. A mio avviso, se si vuole tracciare l'intero quadro è essenziale analizzare i mutamenti stilistici nella scultura buddhista non solo in base ai materiali usati, come è stato fatto spesso, ma anche in termini di gerarchia iconografica.

Ovviamente l'influenza della Cina e della Corea è un elemento d'importanza cruciale e nessun ragionamento sullo stile nella scultura buddhista giapponese può dirsi adeguato se trascura questo fattore. In particolare, è difficile spiegare perché lo stile di un certo periodo fu quello che fu. Ma si possono comunque descrivere gli stili delle statue buddhiste giapponesi. Nelle storie dei mutamenti di stile di tale scultura c'è a volte una certa imprecisione ed è mia intenzione trovare il modo di descriverli con maggior esattezza. Non mi addenterò negli ambiti entro cui nacquero i vari stili né nelle ragioni per cui nacquero, sicché non parlerò dell'influenza di Cina e Corea né del retroterra del buddhismo esoterico e del buddhismo Kamakura. È ovvio inoltre che non mi soffermerò sulla qualità delle opere sul piano scultorio. Mi limiterò ad analizzare la struttura teorica con cui studiare i mutamenti storici di stile per poi cercare di ricostruire, in riferimento alla scultura buddhista giapponese, una serie di linee stilistiche sulla base della gerarchia iconografica.

Poiché non analizzo parole, ma idee, considererò i termini «realismo» e «naturalismo», nella misura in cui riguardano gli stili della scultura, come espressioni diverse della stessa idea.

Se qualche autore non usa il concetto di realismo per discutere gli stili della scultura, molti altri ne fanno uno dei loro concetti più importanti. Che cosa intendono con realismo?

In primo luogo, il termine significa «imitazione fedele del soggetto». Worringer la chiama «*Imitation eines Naturvorbildes*» («imitazione di un modello naturale»), Louis Bréhier «*imitation fidèle du modèle et de la nature*» («imitazione fedele del modello e della natura»); l'uso del termine realismo comporta in quasi tutti i casi questo significato, in misura maggiore o minore.

In secondo luogo, è «l'espressione dell'individualità». Fenollosa, pur

rilevando la forza della linea negli abiti dei Sei Patriarchi della setta Hossō, ne rileva anche «le teste assolutamente individualizzate». Paine e Soper parlano del «nuovo realismo» dell'epoca Tenpyō, sottolineando quanto siano «ben individualizzate» le figure dei due monaci Gien e Ganjin (si veda la tavola 25), rispettivamente nell'Oka-dera e nel Tōshōdai-ji. Parimenti, il «realismo» della scultura Kamakura, nel commento di Minamoto Toyomune, sembra alludere al «realismo individualizzato» di Mujaku e Seshin o alla «rappresentazione dettagliata dei lineamenti caratteristici» della figura di Chōgen. Ci sono casi innumerevoli, non solo nella scultura buddhista giapponese, ma nella scultura in generale, in cui «realismo» significa essenzialmente espressione dell'individualità.

Tuttavia, «imitazione fedele del modello» ed «espressione dell'individualità» sono due aspetti separati che non coincidono necessariamente. Vediamo un esempio tratto dal disegno: certe caricature sono chiaramente espressione dell'«individualità» di una persona, ma è altrettanto chiaro che non sono «imitazioni fedeli» di quella persona. Ancora, alcuni ritratti sono «imitazioni fedeli», di tipo fotografico, delle particolarità fisiche di una persona, ma non ne esprimono necessariamente l'individualità in modo vivo. Lo stesso può dirsi per la scultura. «Imitazione fedele del modello» è un concetto *tecnico* usato in contrapposizione all'astrazione. «Espressione dell'individualità» (o, in genere, del particolare) è un concetto che riguarda il *contenuto* di ciò che si esprime ed è usato in contrapposizione all'espressione dell'universale. Il primo riguarda *il modo* di esprimere, il secondo *ciò* che si esprime.

In termini più generali, si potrebbe dire che la parola «realismo» ha finora significato per la più parte delle persone, primo, un modo di espressione non astratto, ma figurativo, e secondo l'espressione non dell'universale, ma del particolare (l'«imitazione fedele del modello» non è altro che un caso estremo di espressione figurativa; l'«individualità» di un personaggio non è altro che un esempio del particolare). Il tentativo di fondere questi due concetti assolutamente differenti in uno solo ha ingenerato confusione a livello teorico e imprecisione nelle descrizioni. È facile evitare sia la confusione sia l'imprecisione operando una netta distinzione teorica tra i due concetti.

Il ragionamento presentato da Worringer nella sua analisi del concetto di «realismo» è grosso modo il seguente: l'inquietudine dell'uomo in un mondo ostile genera l'*Abstraktionsdrang* (impulso d'astrazione), il desiderio di liberarsi dagli aspetti accidentali della vita umana. Per contrasto, il rapporto armonioso tra l'uomo e il suo ambiente è la condizione per l'*Einfühlungsdrang* (impulso di empatia), che porta alla liberazione dall'io individuale. L'uomo, spronato dall'*Einfühlungsdrang*, si sfor-

za di calarsi in una forma accettabile in natura, il che sfocia nel «realismo» dell'espressione artistica².

Fino a questo punto, la teoria di Worringer è chiara e coerente, ma quando egli passa all'analisi dei casi concreti, ad esempio la scultura medievale, la teoria non sa delucidare in misura adeguata il settore di cui parla:

Nell'analizzare e valutare la scultura medievale è necessario tener conto anche di un elemento estraneo ai nostri punti di vista, e cioè del naturalismo o realismo, comune a tutta l'arte cisalpina, che si esprime nel caratteristico. Tale realismo si colloca al di là del volere artistico assoluto – basato sempre e soltanto su sentimenti estetici elementari e quindi in grado di esprimersi solo in termini formali – e fa parte invece di un'estetica più ampia, che considera le illimitate possibilità dei sentimenti di complicazione estetica. Tali sentimenti si richiamano, al di là dell'esperienza estetica, alle più varie sfere di quella psichica³.

La scultura medievale costituisce la parte più importante di tutta la scultura europea a nord delle Alpi. Il fatto che le sue caratteristiche non siano spiegabili in termini di «realismo» nell'accezione di Worringer indica qualcosa di più dell'ovvia realtà che si possono incontrare eccezioni dovunque. L'idea del «realismo» enunciata da Worringer, poiché trascura di prendere in considerazione «l'imitazione» - pura o di altro tipo - «di un modello naturale», non sembra particolarmente utile quando la si applica nella storia dell'arte. Ma non è tutto. Worringer continua affermando:

Ora, nell'arte romanica e gotica, questo realismo doveva misurarsi con un volere artistico puramente formale-astratto. Ne conseguì uno strano ibrido. L'impulso di imitazione caratterizzante [*der charakterisierende Nachbildungstrieb*] si sfogò nelle teste delle figure, in quanto sedi dell'espressione psichica; la veste invece, che sopprime ogni corporeità, rimase dominio dell'impulso artistico astratto (...) la struttura realistica [*die realistische Bildung*] delle teste si situa in immediato e brutale contrasto con l'impostazione assolutamente astratta e inorganica di tutti gli altri elementi⁴.

Dal momento che qui sia *Nachbildungstrieb* sia *realistische Bildung* sono usati a proposito della testa, ci sembra di poter dire che hanno grosso modo lo stesso significato. Se è così, allora «realistico» e «imitativo» sono parenti stretti. Pertanto bisogna concludere che l'idea di realismo di Worringer è confusa, poiché egli sostiene la necessità di operare «una

² Si veda W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1908 [trad. it. *Astrazione e empatia*, Torino, Einaudi, 1975].

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 126-27.

netta distinzione» tra i due termini. Non si tratta solamente di banali distinzioni tra le parole. Il problema tocca il cuore della scultura occidentale, la relazione tra lo stile romanico e il gotico e quelle che a detta dello stesso Worringer sono le caratteristiche di quegli stili.

Ritengo che nel caso di Worringer le contraddizioni del concetto di realismo si siano formate nel modo seguente: in primo luogo, egli ha tracciato nelle sue teorie una netta distinzione tra il «realismo» e la «somiglianza a un modello naturale». Poi però ha cercato di applicare la teoria al caso concreto dell'arte medievale e così facendo ha riammesso l'idea della somiglianza a un modello. Il primo punto sta a indicare senza dubbio che il valore della scultura come arte non ha nessun rapporto con il grado di «somiglianza a un modello», sicché è senz'altro sensato eliminare quest'idea dalla teoria dell'estetica, mentre il secondo indica che l'idea è utile in relazione alle vicissitudini storiche dello stile e che perciò non può essere completamente eliminata.

Questa natura duplice del concetto di realismo non si manifesta solo nel caso di Worringer né unicamente in riferimento all'arte medievale, ma dissemina trappole insidiose sul cammino di numerosi storici dell'arte. Per esempio, Ueno Naoaki afferma a proposito dell'arte Tenpyō:

Si dice sovente che l'arte Tenpyō è essenzialmente realistica. Se per realistico si intende l'imitazione di ciò che esiste o che potrebbe esistere nella realtà della natura, allora l'arte Tenpyō non può essere definita realistica⁵.

Tuttavia, quando paragona tra loro l'arte Asuka e quella Tenpyō, dichiara che la prima «rifiuta l'umanità e la rende astratta», «deificando» la forma umana, laddove la seconda, «mediante un trattamento figurativo, mette in evidenza l'umanità», «idealizzandola» e «innalzandola a livello divino». Il ragionamento secondo cui sia la scultura Asuka sia quella Tenpyō, proponendosi la «deificazione» dei soggetti, non costituiscono un'imitazione della natura, sembra sostanzialmente corretto (questa parte della tesi di Ueno corrisponderebbe alla prima fase nell'estetica di Worringer). Tuttavia, egli individua poi la distinzione tra la scultura Asuka e quella Tenpyō nella differenza tra l'astratto e il figurativo. Ma allora come definire il «figurativo» se non è l'imitazione di un modello in natura? Sia l'astrazione sia la figuratività sono, in ultima analisi, una questione di grado e, perlomeno per quanto concerne la scultura buddhista e la scultura cristiana medievale, non incontriamo un'arte completamente astratta senz'alcun elemento figurativo, né incontriamo un'ar-

⁵ Ueno Naoaki, «Kodai no chōkoku» in *Sekai bijutsu zenshū* 9, *Nihon I*, Tōkyō, Heibonsha, 1952, pp. 122-23.

te completamente figurativa senz'alcun elemento astratto. Pertanto, parlare di «figuratività» nella scultura non può significare altro che misurare *in che grado* essa è presente, e per misurare il grado è necessario un metro di giudizio. Ma a mio avviso non esiste altro metro per valutare il grado di figuratività che il modello in natura. In altre parole, sostenere che la differenza tra le figure buddhiste dell'epoca Asuka e di quella Tenpyō è una differenza tra l'astratto e il figurativo equivale semplicemente a dire che le figure Tenpyō evidenziano una struttura più simile a quella del corpo umano reale che non le figure Asuka. Anche in questo caso il concetto di «imitazione della natura» (il caso estremo di «somiglianza a un modello naturale») che è stato abbandonato in via teorica in una prima fase, si ripresenta non appena l'analisi tocca i mutamenti storici di stile (troviamo qui una corrispondenza con la seconda fase di Worringer, le teorie relative alla scultura medievale).

Un'immagine buddhista non è un'imitazione fedele del corpo umano, eppure almeno uno degli elementi più importanti per distinguere i diversi stili della scultura buddhista è il grado di somiglianza con la forma umana. Pertanto, sia che si parli della scultura europea medievale sia della scultura buddhista giapponese, l'idea del realismo nella prima delle due accezioni summenzionate – vale a dire l'imitazione di un modello naturale – è un elemento che è necessario prendere in considerazione quando si discutono i mutamenti stilistici.

Come si è già rilevato, i termini «astratto» e «figurativo» sollevano il problema del modo in cui si esprime qualcosa, ma non dicono nulla su ciò che viene espresso. Questo secondo problema, nella sua forma più generale, si traduce in una distinzione tra l'universale e il particolare.

L'«universale» indica gli attributi comuni a tutta l'umanità, o a tutta la divinità. Ne sono un esempio la qualità «spirituale» che si può cogliere nelle statue delle colonne di Chartres o nella testa del Buddha del Wei settentrionale. Questa «qualità spirituale» può forse essere intesa come la qualità della compassione, ma quale che sia la sua natura precisa – quale che sia il suo *contenuto* – è certo che la «qualità spirituale» ivi espressa non è quella di un individuo particolare, bensì un ideale comune a tutta l'umanità, che non si tratta di un'emozione particolare che si prova in circostanze particolari, ma di un atteggiamento umano fondamentale che trascende le singole circostanze.

Nella maggior parte dei casi, l'espressione dell'universale nella scultura assume la forma di un'idealizzazione del corpo umano, ma non sempre. Per esempio, le maschere congolesi costituiscono per i membri di quella società l'espressione di entità soprannaturali: il soprannaturale è sicuramente universale, ma non è un ideale.

La «particolarità» è l'individualità che distingue un certo essere umano (o un oggetto) dagli altri esseri umani (od oggetti), ed è anche ciò che distingue un essere umano in un dato momento da quello stesso essere umano in un momento diverso. L'individualità nella ritrattistica rientra nella prima condizione, l'espressione della collera (come nella scultura buddhista) o l'estasi dell'amore rientrano nella seconda. La differenza tra la testa del Wei settentrionale e la statua di Ganjin consiste nel fatto che la prima presenta un volto universale, idealizzato, laddove la seconda mostra un uomo particolare, Ganjin, e nessun altro. Le statue delle colonne di Chartres non mostrano alcuni esseri umani in circostanze particolari, bensì l'atteggiamento generale di quegli esseri umani nei riguardi del mondo. La statua di Rodin che raffigura un uomo e una donna che si abbracciano non mostra l'atteggiamento dei soggetti nei riguardi del mondo, ma fonda la sua validità sul fatto di fermare un attimo della loro esistenza.

Queste due condizioni della particolarità – quella individuale che distingue l'oggetto A dall'oggetto B, e quella espressiva che distingue l'oggetto A nelle circostanze X dall'oggetto A nelle circostanze Y – non sempre si accompagnano nella stessa opera: per esempio, le figure dei Guardiani della Porta (Niō, o Kongō rikishi, si veda la tavola 19) di Unkei sono pienamente particolarizzati – in quanto rappresentano momenti di collera intensa – ma non esprimono un'individualità delle figure stesse. I lineamenti della testa della statua di Ganjin sono peculiari dell'individuo Ganjin, ma non sono legati a una circostanza speciale che lo riguarda. È necessario quindi, a mio parere, distinguere, all'interno della particolarità, tra la particolarità dell'oggetto e la particolarità delle circostanze.

Come possiamo riassumere il rapporto tra l'universalità e la particolarità del contenuto nella scultura, tra l'astratto e il figurativo per quanto riguarda la tecnica? Se si limita l'esame ai casi più tipici, le combinazioni possibili sono quattro e soltanto quattro:

1. Universale e astratto, per esempio le maschere del Congo.
2. Universale e figurativo, per esempio le statue di dei della Grecia classica.
3. Particolare e astratto, per esempio le statuette chiamate *yō* (in giapponese) o *yōng* (in cinese) della Cina antica.
4. Particolare e figurativo, per esempio la ritrattistica del Rinascimento italiano.

Poiché le maschere del Congo (o la più parte) sono soprannaturali, trascendono il tempo e lo spazio naturali e in questo senso possono essere definite «universalì». Il grado di astrazione varia da maschera a ma-

schera, ma in molti casi raggiunge il limite estremo oltre il quale sarebbe impossibile riconoscere che la maschera è un «volto». L'aggiunta di una colorazione espressionistica a quella che possiamo chiamare un'astrazione cubista crea un'impressione incomparabile di forza. Le statue degli dei della Grecia classica sono idealizzazioni del corpo umano, o perlomeno ciò è evidente nel figurativismo completo del secolo V a.C. e oltre. Tuttavia, queste statue non esprimono caratteristiche fisiche individuali sulla base di modelli particolari, ma sono espressione di proporzioni ideali, ossia di una bellezza universale. Quindi l'universale (il trascendente) può comparire nella scultura in forma astratta o figurativa.

Neppure l'espressione del particolare comporta necessariamente un figurativismo totale. Le statuette *yō (yōng)* della Cina antica ne sono la dimostrazione, soprattutto le statue danzanti di terracotta laccata nera. Si può rilevare un certo grado di astrazione nell'assenza di un numero considerevole di particolari del volto, del corpo e delle vesti, tuttavia in questo caso l'astrazione serve chiaramente a mettere in evidenza la posizione in un momento particolare della danza. Non comunica tanto qualche elemento generale – come potrebbe essere una certa concezione della forma umana ideale – quanto un'idea particolare, mostrando l'aspetto del corpo umano in un momento unico, un momento chiaramente distinto da quello successivo. In questo senso, la particolarità non è ovviamente legata in alcun modo all'individualità umana. Soltanto con le statuette della dinastia T'ang si osserva un progresso verso il figurativo e un elemento vicino all'individualità nelle figure, una tendenza che ha il suo esempio più compiuto nella ritrattistica del Rinascimento italiano.

Gli esempi fatti sono semplicemente i più tipici, ma perfino in essi i termini *universale*, *particolare*, *astratto* e *figurativo* hanno un valore relativo. Se volessimo indicare con precisione le differenze di grado, dovremmo trovare non un gruppo di quattro termini come il nostro, ma un grafico a due dimensioni, il cui asse verticale mostrerebbe dal basso in alto il passaggio dal particolare all'universale, mentre l'asse orizzontale mostrerebbe da sinistra a destra il passaggio dall'astratto al figurativo.

Ma per l'analisi che segue non è necessario ricorrere a una tale rappresentazione grafica. Il problema è se questi concetti – universale, particolare, astratto e figurativo – siano utili e adatti per descrivere con precisione lo stile scultorio. Lo vedremo ora in relazione alle statue buddhiste giapponesi.

Nella storia della scultura buddhista giapponese dalla fine del secolo VI al XIII si è soliti distinguere sei periodi, in quanto si è sempre ritenuto che ciascun periodo avesse uno stile proprio distinguibile chiaramente dagli stili degli altri.

I sei stili sono Asuka, Hakuō, Tenpyō, primo Heian, secondo Heian e Kamakura. Seguirò la pratica convenzionale per quanto riguarda la suddivisione in periodi e, anche se qualche studioso dubita che sia possibile individuare uno stile Hakulō indipendente, non mi addentrerò in questo problema: quali che siano le proprie convinzioni su tale stile, non vedo niente di male nel distinguere un periodo Hakuō di transizione tra l'Asuka e il Tenpyō.

In generale ciò non significa che ciascun periodo abbia un proprio stile compiuto. Per esempio, quando vi sono differenze regionali assai nette, è possibile distinguere diversi stili principali in un solo periodo. Mi sembra però che quest'elemento non sia particolarmente importante nell'analisi della scultura buddhista sviluppatasi prevalentemente a Nara e Kyōto. Se per discutere la scultura buddhista giapponese è necessario distinguere vari stili all'interno dello stesso periodo, le differenze a mio parere nasceranno da tre sole cause: 1) le influenze del continente asiatico; 2) le differenze di materiali; 3) la gerarchia iconografica.

Quando l'influenza straniera è assai marcata, è necessario a volte distinguere due stili, a seconda che essa sia o non sia presente. L'esempio più lampante, nel caso del Giappone, è quello della pittura dei periodi Meiji e Taishō. La differenza tra lo stile di Kuroda Seiki e di Tomioka Tessai è dovuta chiaramente al fatto che l'uno fu influenzato dagli stili accademico e impressionistico francesi, l'altro no. Un'analisi delle differenze tra questi due stili che ignori tale fatto è quasi totalmente inutile. Ancora, ciò che distingue Saeki Yūzō da Kuroda Seiki è l'influenza dell'École de Paris sul primo, non già qualche sviluppo che portasse dallo stile di Kuroda a quello di Saeki. Gli stili dei periodi Asuka, Tenpyō e Kamakura non sarebbero sicuramente venuti alla luce senza le influenze della Cina delle Sei Dinastie, T'ang e Sung rispettivamente. Invece mi sembra che gli stili dei periodi Tenpyō e Kamakura non contengano opere – o perlomeno non ne contengono molte – che sarebbe impossibile classificare se non in riferimento alle influenze esercitate dall'estero. In altre parole, mentre un'analisi dell'influenza della Cina T'ang o Sung può essere un fattore necessario per spiegare perché nacquero quegli stili, un'analisi di questo genere non è affatto necessaria per descriverne le *caratteristiche formali*. Mi propongo di prendere in esame i metodi per descrivere i cambiamenti di stile, non di suggerire qualche ipotesi circa le ragioni di quei cambiamenti. Secondo me è possibile, perlomeno a partire dall'epoca Tenpyō, capire più o meno chiaramente che cosa accadde in Giappone senza fare riferimento alle influenze continentali, mentre non è altrettanto facile affermarlo per quanto concerne l'epoca Asuka.

Alcune opere della scultura buddhista dell'epoca Asuka rivelano notevoli differenze stilistiche rispetto alle altre. Sarebbe ad esempio assai arduo raccogliere sotto un unico stile opere tanto diverse come la Trinità Shaka (indiano Sākya-muni) dello Hōryū-ji (si veda la tavola 4), il Guze kannon dello Yumedono (si veda la tavola 8), i Quarantotto Buddha del Museo Nazionale di Tōkyō (si veda la tavola 6), il Miroku (Maitreya) del Chūgū-ji (si veda la tavola 7) e il Kudara kannon (si veda la tavola 5). È possibile allora classificarli in vari gruppi, ciascuno con una propria unità stilistica? I materiali usati per le cinque opere menzionate sono rispettivamente il bronzo, il legno, il bronzo, il legno, il legno. Tuttavia è impossibile rilevare qualche chiara affinità tra le opere in bronzo o tra quelle in legno. L'elemento iconografico le colloca tutte nella categoria superiore, cioè i Nyorai (Tathāgata o Buddha) o Bosatsu (Bodhisattva), cosicché è arduo basarsi sulle distinzioni gerarchiche. Anche la posa meditativa adottata dal Miroku del Chūgū-ji, che pure può essere collegata all'analoga posa di un Miroku nel Kōryū-ji, presenta differenze sia nei tratti del volto sia nella raffigurazione del corpo rispetto alle figure nella stessa posizione che si trovano tra i Quarantotto Buddha. In breve, è difficile anche da un punto di vista iconografico suddividere la scultura buddhista Asuka in vari stili unificati. Pertanto l'unica alternativa che rimane, se si pensa che la scultura buddhista dell'epoca Asuka (alcuni vi includerebbero anche l'epoca Hakuō) sia la risultanza di vari stili diversi, è di raggruppare le opere sulla base delle influenze straniere che rivelano.

Il professor Mizuno divide per prima cosa lo stile settentrionale delle Sei Dinastie in quattro sottostili, distinguendo tre periodi nel Wei settentrionale e aggiungendovi il Ch'i e il Chou settentrionali. Quindi propone che l'influenza del terzo periodo del Wei settentrionale (Lung-mên) abbia dato vita allo stile Asuka, mentre quella del Chou settentrionale (Tien-lung Shan, Hsiang-t'ang Shan) e Sui (Yün-kang) abbia dato lo stile Hakuō. Questa teoria spiega in modo brillante l'indipendenza dello stile Hakuō rispetto al continente, ma non spiega in relazione al continente la natura molteplice dell'arte Asuka. Non ho i titoli per discutere nei particolari questo rapporto con il continente, e, per quanto l'approccio possa risultare inadeguato, non posso che accettare lo stile Asuka come un'entità a sé: se è vero che presenta numerose distinzioni interne, è però chiaramente distinguibile dallo stile Tenpyō.

Parlando in generale, nella scultura buddhista venivano usati sei diversi tipi di materiale: metallo (rame placcato d'oro), legno, lacca secca, argilla, terracotta e pietra. In nessun momento la terracotta o la pietra furono usate come materiale principale, mentre lo furono il metallo e

il legno nelle epoche Asuka e Hakuho, il metallo, il legno, la lacca secca e l'argilla nell'epoca Tenpyo, il legno a partire dal primo periodo Heian.

Per costruire le figure in rame dorato si usavano tre metodi: si faceva un modello di legno e si spalmava su di esso il materiale refrattario per ottenere lo stampo, poi si bruciava il legno e si otteneva lo stampo cavo all'interno; oppure si utilizzava un'anima in cera che veniva poi fusa (tecnica della «cera persa»); o, infine, si usava una lamina di rame su un nucleo di legno e si modellava il metallo su di esso con un martello. Quest'ultima tecnica era un ripiego e veniva usata soltanto in casi particolari. L'uso delle anime in legno risale a un periodo antico, mentre a quanto risulta le anime in cera furono usate prevalentemente nell'epoca Tenpyo, il che indicherebbe che gli artisti Tenpyo, anche nelle figure di metallo dorato, avevano maggior interesse a curare i dettagli che non i loro predecessori Asuka. In generale il bronzo dorato è un materiale di difficile lavorazione a paragone con il legno, la lacca secca o l'argilla. Non si presta al trattamento figurativo dei particolari né alla colorazione. È ovvio che si trattava di un materiale più adatto all'idealizzazione astratta delle figure buddhiste che non a una lavorazione più individualistica, con dettagli realistici.

Quale rapporto esiste tra il materiale metallico e lo sviluppo storico dello stile? In primo luogo, le figure di metallo furono gradualmente sostituite da figure di altri materiali, con un processo che ebbe inizio nelle epoche Asuka e Hakuho, proseguì nella Tenpyo e giunse fino al primo Heian. In quello stesso arco di tempo, lo stile si fece gradualmente meno astratto, a partire dalle proporzioni del corpo per estendersi a mano a mano al trattamento dei dettagli e diventare sempre più figurativo. In tal caso si può scorgere un nesso evidente tra stile e materiali.

In secondo luogo, le figure delle epoche Asuka, Hakuho e Tenpyo (unici periodi nei quali furono prodotte le figure di metallo) che ci sono pervenute sono quasi tutti Buddha (Nyorai o Bosatsu). Le statue metalliche di Myoo (Raja) e Ten (Deva) – e in particolare i Guardiani della Porta (Niō), i Quattro Generali (Shitennō) e i Dodici Guardiani di Yakushi (Fini shinshō), che in seguito sarebbero diventati soggetti molto popolari – sono quasi completamente assenti. È vero che nelle figure grottesche (si veda la tavola 22) che decorano i piedistalli della Trinità Yakushi (Bhaisajya-guru) nel tempio Yakushi-ji, nel *suien* sul tetto della pagoda dello Yakushi-ji e negli angeli della celebre lanterna di bronzo che si trova davanti all'edificio principale del tempio Tōdai-ji si possono vedere esempi in bronzo di soggetti diversi dai Buddha, ma sono tutte opere in rilievo o a traforo che costituiscono casi particolari. Naturalmente il fatto che oggi non sia sopravvissuta quasi nessuna figura di me-

tallo di Myōō o di divinità minori non è sufficiente per affermare che non venissero eseguite, tuttavia il numero di esemplari di cui disponiamo basta probabilmente a consentire una supposizione sulla tendenza generale dell'epoca, tendenza che è particolarmente ben definita: l'uso del metallo era riservato prevalentemente ai ranghi superiori della gerarchia iconografica e raramente a quelli inferiori.

Ritengo che questo punto sia spiegabile col fatto che l'immagine delle divinità di alto rango esigeva un'idealizzazione, laddove le figure di rango inferiore dovevano esprimere le proprie funzioni peculiari. Osserviamo ad esempio la Trinità Yakushi dello Yakushi-ji e i Guardiani (Niō) della Porta di Mezzo (Chūmon) dello Hōryū-ji, considerati di solito opere rappresentative dell'epoca Hakuō. Nel caso dello Yakushi e dei suoi accompagnatori (i Nikkō bosatsu, si veda la tavola 2, e Galckō bosatsu), l'espressione del volto e il trattamento del corpo sono da collegare all'idealizzazione dei soggetti e non a emozioni particolari provate in una particolare circostanza. Invece i Guardiani della Porta appartengono alla categoria delle figure buddhiste «minacciose» e descrivono un'emozione particolare, la collera, ritraendo il loro atteggiamento in un momento particolare. Ciò non significa però che le figure dei Guardiani rivelino un'individualità; anzi, proprio la sua assenza accomuna i Guardiani della Porta e lo Yakushi nyorai (Bhaisajya-guru). La differenza tra loro sta nel fatto che, se la figura del Buddha Yakushi vuole esprimere un ideale esterno – una natura universale che trascende il tempo e lo spazio –, i Guardiani esprimono la forza della collera, ovvero un'emozione particolare. Si può pensare che proprio per questo la Trinità fu fabbricata in rame dorato mentre per i Guardiani si preferì l'argilla. Se questa spiegazione è corretta, lo stretto legame tra materiale e distinzioni iconografiche di rango starebbe a indicare anche uno stretto legame tra caratteristiche stilistiche a rango iconografico. Non esistono Guardiani della Porta o Quattro Generali di metallo: per essi si usavano altri materiali e ciò indica che nei due casi si desiderava un diverso tipo di trattamento formale: da una parte i Nyorai (Tathāgata) e i Bosatsu (Bodhisattva), dall'altra i Guardiani della Porta e i Quattro Generali.

Dall'epoca Asuka fino a quella Tenpyō il legno era già un materiale importante e diventò quasi il solo nel periodo Heian. Anche se in quest'ultima epoca fu sviluppata la tecnica di scolpire la statua da un unico blocco di legno (*ichibokubori*) e furono introdotti alcuni cambiamenti nella tecnica dello scalpello, è difficile collegare questo materiale largamente usato a una particolare classificazione iconografica, come nel caso dei metalli. Un altro fenomeno di rilievo è l'improvvisa diminuzione, all'inizio del periodo Heian, del numero di figure di argilla e lacca secca

tanto comuni nell'epoca Tenpyō, cui fece seguito una loro virtuale scomparsa alla fine del periodo Heian. Non mi è chiaro il rapporto tra questo fenomeno e il rango iconografico e lo stile, così come non so spiegare adeguatamente la ragione per cui si verificò. Almeno per quanto riguarda l'epoca Tenpyō, sembra di poter ipotizzare uno stretto rapporto tra la formulazione del cosiddetto stile Tenpyō e le tecniche per eseguire figure in argilla e lacca secca, ma ciò significa semplicemente che l'ipotesi è possibile. Non accresce la nostra conoscenza della realtà della scultura buddhista e non la rende affatto più chiara.

La scultura buddhista segue alcune leggi iconografiche che hanno origine dal modo in cui è regolato il mondo buddhista e trovano la loro giustificazione indipendentemente dall'arte della scultura o della pittura. Il mondo buddhista forma una gerarchia: i Nyorai (Tathāgata) ne occupano il vertice e i Bosatsu (Bodhisattva) sono una versione particolare dei primi. Vengono quindi diverse divinità quali Myōō (Rāja) e Ten (Deva), e per finire ci sono i Rakan (Arhat), i Jūdaideshi (i Dieci Maggiori Discepoli), i monaci famosi e così via. I Deva sono dei di altre religioni assorbiti dal buddhismo Mahāyana e i loro rapporti gerarchici originali si rispecchiano anche all'interno della gerarchia buddhista. Per esempio, Brahmā e Indra occupano il vertice tra i Ten (Deva) anche nelle loro reincarnazioni buddhiste Bonten (Brahmā) e Taishakuten (Śakra Devānam Indra), e pertanto comandano gli Shitennō (Quattro Generali) e altri ad essi inferiori. Ecco perché le statue di Bonten e Taishakuten sono idealizzate in un modo che le avvicina alle figure dei Bosatsu (Bodhisattva). I Quattro Generali (si veda la tavola 10) sono raffigurati come generali guerrieri e sono forse più simili ai Myōō (Rāja). Analogamente, le figure di Kisshōten (Mahāśrī) e Benzaiten (Sarasvatī), molto comuni nel buddhismo giapponese, assomigliano ai Bosatsu (Bodhisattva) per quanto riguarda l'aspetto esteriore. Dunque è opportuno esaminare attentamente i Ten (Deva) in considerazione dei complessi rapporti gerarchici al loro interno. In termini generali, tuttavia, la gerarchia iconografica corrisponde al passaggio dall'universale al particolare nella scultura. Le opere più comuni in Giappone possono essere suddivise in tre categorie:

1. Nyorai (Tathāgata) e Bosatsu (Bodhisattva) (tra cui possiamo inserire Brahmā e Indra).
2. Myōō (Rāja), Hachibushū, Shitennō (Quattro Generali), Jūni shinshō (Dodici Guardiani di Yakushi).
3. Rakan (Arhat), Jūdaideshi (Dieci Maggiori Discepoli), monaci famosi.

Al primo livello, ciò che si vuole raffigurare non è l'espressione della collera, della tristezza o della gioia in circostanze particolari, bensì un'immagine idealizzata delle emozioni universali proprie di un Buddha, indipendentemente dal fatto che le emozioni, o la condizione spirituale, siano la compassione, l'illuminazione (lo stato di *satori*) o qualunque altra cosa. Questo aspetto non ha alcun nesso con la somiglianza o meno delle proporzioni del corpo con quelle del corpo umano, né con la misura in cui le pieghe degli abiti suggeriscono i particolari di un abito vero. Quando il trattamento è astratto e stilizzato, il Buddha è distante dal corpo umano, quando è figurativo invece gli somiglia molto. Tuttavia, per quanto la figura del Nyorai (Tathāgata) o del Bosatsu (Bodhisattva) possa somigliare al corpo umano, si limita a riproporne le caratteristiche universali, non quelle individuali. Le figure buddhiste dell'epoca Asuka e del periodo Kamakura, così lontane dall'esprimere l'individualità, sono per questo aspetto esattamente uguali, sicché parlare di «realismo» alludendo all'espressione dell'individualità e poi parlare di «realismo Kamakura» non ha senso per quanto riguarda le figure dei Nyorai (Tathāgata) e dei Bosatsu (Bodhisattva).

Al secondo livello, come rivela l'espressione di collera che caratterizza i Niō (Guardiani della Porta), è necessario esprimere un'emozione particolare, un'emozione che si proverà esclusivamente in circostanze particolari. In breve, al secondo livello si afferma un'emozione particolare là dove al primo si affermava un'emozione universale. Si va dalla collera divina di un Myōō (Rāja) o dei Guardiani della Porta alle sfumature indicibilmente sottili di un'espressione fugace osservabili nell'Ashura (Asura) del Kōfuku-ji. Tuttavia, neppure questa categoria perviene all'individualità personale. I celebri Guardiani della Porta del Tōdai-ji (si veda la tavola 19) scolpiti da Unkei, non essendo raffigurati, ad esempio, durante un sonnellino pomeridiano bensì in un momento di collera violenta, si propongono di cogliere il particolare, ma non mirano a sottolineare le caratteristiche personali che distinguono un Guardiano dall'altro.

Al terzo livello, l'espressione dell'individualità assume importanza, perlomeno per le figure dei monaci famosi. Poiché i Rakan (Arhat) e i Jūdaideshi (Dieci Maggiori Discepoli) sono in sostanza esseri umani, le loro immagini possono essere considerate parte della ritrattistica, al pari delle immagini dei monaci celebri. D'altra parte, trattandosi di personaggi miticizzati, possono essere considerati alla stessa stregua delle figure del secondo livello, stereotipate. Fanno quindi parte, in un certo senso, di un livello intermedio tra la seconda e la terza categoria.

In breve, l'ordine iconografico di precedenza dal primo al terzo livello corrisponde a una progressione formale che va dalle forme univer-

sali, idealizzate, al massimo del particolare, ossia l'aspetto di un singolo essere umano in un dato momento.

Quali cambiamenti si verificarono negli stili della scultura buddhista in ciascuno di questi tre livelli tra l'epoca Asuka e il periodo Kamakura? Se prendiamo in esame tre opere Asuka – la figura di Shaka (Śakyamuni) nell'edificio principale (Kondō) dello Hōryū-ji (si veda la tavola 4), il Guze kannon nello Yumedono dello stesso tempio (si veda la tavola 8) e la figura di Miroku nel convento di Chūgū-ji (si veda la tavola 7) – riscontriamo elementi comuni, nonostante le differenze di atteggiamento e di materiale (metallo e legno). Tutt'e tre sono fatte per essere guardate di fronte e le loro pose non esprimono movimento. Le vesti sono stilizzate e nascondono il corpo: un corpo che sotto l'abito è molto più magro di un corpo umano reale. Mancano i particolari della testa, l'espressione è concentrata negli occhi abbassati e nella bocca piegata in un cosiddetto «sorriso arcaico» pallido, con un effetto globale di dolcezza e armonia interiore. È da sottolineare che lo stile Asuka ricorse all'astrazione per ridurre all'estremo il corpo e spiritualizzare l'espressione del volto.

La transizione dal Guze kannon dello Yumedono (si veda la tavola 8), della prima metà del secolo VII, allo Shō kannon dello Yakushi-ji (si veda la tavola 1), che risale alla seconda metà di quel secolo, è limitata. Entrambe le figure sono in piedi e a gambe unite, una posizione che non esprime movimento, e vanno osservate frontalmente. Nondimeno, nello Shō kannon la forma del corpo, che nel Guze kannon era completamente nascosto sotto le vesti, comincia a emergere dalle pieghe dell'abito, che sono trattate in modo fortemente astratto e stilizzato, ma con un cambiamento importante: si comincia a dare risalto al corpo in quanto tale. Anche i lineamenti sono più simili a quelli di un volto umano ben nutrito. Questo avvicinamento al modello naturale, questo passaggio dall'astratto al figurativo diventa ben definito intorno al volgere del secolo VII e all'inizio dell'VIII con la Trinità dello Yakushi-ji e soprattutto con le figure erette di Nikkō e Gakkō che fiancheggiano lo Yakushi centrale. Questo gruppo segna l'inizio dello stile Tenpyō.

Le immagini buddhiste dell'epoca Tenpyō, dal Nikkō e dal Gakkō dello Yakushi-ji alle immagini del Sangatsudō del Tōdai-ji e al Jūichimen kannon dello Shōrin-ji (si veda la tavola 3) sono simili in quanto non esprimono un'accentuazione dello spirituale a spese del corpo, bensì un'incarnazione dello spirito nel corpo, vale a dire un'idealizzazione del corpo. La testa non è più al centro dell'espressione, ma una parte del corpo considerato come un tutto. Le vesti non servono più a nascondere il corpo, ma sono drappeggiate (lievemente) intorno ad esso, in modo

da metterne in rilievo le forme. È sparita la visione frontale e il corpo acquista il suo reale volume tridimensionale. La posa immobile, a gambe strettamente unite, lascia il posto a una posa in cui una gamba è leggermente davanti all'altra, il ginocchio è piegato, il corpo lievemente girato all'altezza della vita, cosicché le diverse parti formano una linea complessa. Per esempio, se si osserva il Jūichimen kannon dello Shōrin-ji (si veda la tavola 3) dalla sinistra della statua lievemente spostati verso la parte posteriore, si rileva una pienezza dei fianchi e una leggiadra linea delle spalle che non si colgono di fronte. Qui il corpo umano è idealizzato in un modo che sottolinea un solido senso del volume, proporzioni armoniose e una linea leggiadramente fluida. Questo tipo di figura idealizzata non ha nessun rapporto con le caratteristiche fisiche di un singolo individuo. Il passaggio da Asuka a Tenpyō conduce lo scultore buddhista gradualmente più vicino alla forma umana, non a qualche forma particolare, bensì alla forma universale. Si tratta del passaggio da uno stile astratto a uno figurativo, non dall'universale al particolare: un cambiamento di rotta dovuto alla forte influenza del continente, in cui crebbe l'umanizzazione delle statue buddhiste dalle Sei Dinastie alla T'ang.

Tuttavia, il buddhismo esoterico del secolo IX introdusse elementi nuovi nella scultura buddhista. In primo luogo, lo sguardo penetrante delle divinità brillava nell'oscurità dei santuari interni dei templi, come testimoniano il Jūichimen kannon dello Hokke-ji, il Tathāgata Yakushi (si veda la tavola 9) e i Cinque Grandi Kokūzō Bosatsu (Ākāsa-garbha) del Jingo-ji. L'intensità di questi sguardi era ignota alle epoche Asuka e Tenpyō: gli occhi dei Buddha Asuka e Tenpyō sono sereni, quasi sognanti, e quasi mai le figure buddhiste avevano uno sguardo fisso. Ma nei santuari interni dei templi del buddhismo esoterico del primo periodo Heian incontriamo sguardi di un'intensità, un'acutezza, una tensione quasi drammatica che si possono paragonare solo a quelli delle figure dei mosaici bizantini. In secondo luogo, introdusse un senso di realtà carnale grazie alla scultura lignea colorata. Gli scultori Tenpyō avevano idealizzato il corpo senza esprimere la concretezza della carne, cosicché i corpi scolpiti erano universali, non appartenevano a un individuo particolare. Invece il buddhismo esoterico, grazie a un uso accorto dei dettagli della *ichibokubori* nell'oscurità dei santuari interni e all'applicazione del colore, seppe creare una forte sensazione di presenza fisica, non un'incarnazione dello spirito, ma una realtà non spirituale, una realtà puramente sensuale.

Dubitiamo che si possa parlare di uno sviluppo della tendenza al figurativo emersa nell'epoca Tenpyō. Lo si può forse sostenere nel caso dei particolari, ma non è questo l'elemento cruciale che separa lo stile Tenpyō dallo stile del primo periodo Heian. L'elemento cruciale è il di-

verso contenuto dell'universale. Nelle figure Tenpyō l'universale si era manifestato nell'armonia, in quelle del secolo IX si presentò come tensione, una tensione che con ogni probabilità nasceva dalla contrapposizione tra l'elemento spirituale generale, espresso dagli occhi penetranti, e l'elemento sensuale generale, espresso dal forte senso di carnalità.

Nell'epoca Fujiwara, cioè nella seconda parte del periodo Heian, le figure buddhiste perdono nuovamente l'acutezza dello sguardo, e con essa scompare anche la viva presenza fisica, sostituita da corpi leggiadri, idealizzati, e da espressioni dolci del viso. La differenza tra le opere rappresentative della scultura Fujiwara, per esempio l'Amida di Jōchō nel Byōdōin (si veda la tavola 11) e l'Amida nello Hōkai-ji (si veda la tavola 12), e la scultura Tenpyō è che la Fujiwara portò ancora più avanti il figurativismo dei particolari. Pur avvicinandosi quanto più possibile al modello naturale, esse accentuano al massimo la dolcezza dell'espressione, la linea morbida delle vesti, il senso di equilibrio della posa, le proporzioni del corpo. A seguito dell'ulteriore sviluppo del trattamento figurativo, le figure danno un'impressione totalmente diversa da quelle Tenpyō. Mentre queste erano Buddha in forma umana, le figure dell'epoca Fujiwara sono forme umane che posseggono l'illuminazione spirituale. Lo Yakushi dell'epoca Tenpyō ha una natura trascendente, mentre l'Amida dell'epoca Fujiwara è di questa terra. La dottrina del conseguimento dell'illuminazione nel corpo terreno era a rigor di termini una dottrina esoterica, ma l'aristocrazia Fujiwara che paragonava la corte di Heian alla Terra Pura di Amida pensava certo che il giovane nobiluomo ideale della società di corte rappresentasse l'illuminazione incarnata.

In che cosa differisce da queste la scultura del periodo Kamakura? Da un lato, ci sono la statua di Amida nel Byōdōin (si veda la tavola 11) di Jōchō e quella di Amida nello Hōkai-ji (si veda la tavola 12), del secolo XI, dall'altro il Fukūkensaku kannon di Kōkei nel Nan'endō del tempio di Kōfuku-ji (si veda la tavola 13) della fine del secolo XII e il Miroku di Unkei (si veda la tavola 14) nella stessa sala, dei primi del secolo XIII. La differenza tra le due coppie di opere è assai sottile. Nella seconda coppia, alcuni storici dell'arte colgono una nuova «forza espressiva». Per esempio, Kobayashi Tsuyoshi afferma a proposito del Fukūkensaku kannon: «La qualità tesa, elastica della modellatura del volto e del corpo e la molteplicità di linee ascendenti e discendenti dell'abito sono alcune delle sue caratteristiche salienti»⁶. Ma naturalmente anche nell'ambito dello stesso stile un'opera particolare può avere caratteristiche nettamente diverse da quelle di altre opere. E pur vero che la ten-

⁶ Kobayashi Tsuyoshi, «Fujiwara jidai no chōkoku» in *Sekai bijutsu zenshū* 15, *Nihon II*, Tōkyō, Heibonsha, 1954, p.301.

sione e l'elasticità di cui parla Kobayashi non si riscontrano di solito nelle figure della tarda epoca Fujiwara, ma l'Amida di Jōchō non manca affatto di elasticità. Da un confronto tra l'Amida di Jōchō e il Kannon di Unkei sarebbe arduo dedurre la presenza di uno stile nuovo nel secondo. In effetti Kobayashi riconosce poco oltre che la statua non rivela quella raffinata integrazione di stile che si riscontra anni dopo nell'opera di Unkei. Che cosa vuol dire «da sua opera, anni dopo»? Vuoi dire le figure di Mujaku (Asafiga; si veda la tavola 32) e Seshin (Vasubandhu) nello Hokuendō del Kōfuku-ji. Ma poiché queste opere si avvicinano alla ritrattistica non è possibile inserirle nella categoria dei Nyorai (Tathāgata) e Bosatsu (Bodhisattva). Per quanto riguarda questi ultimi, il mutamento stilistico tra il periodo Fujiwara e quello Kamakura è spesso – ma, come si vedrà, non sempre – talmente sottile che è pressoché impossibile essere sicuri di averlo colto. Secondo gli archivi del tempio, Kisshōten (Mahāśrī) del Jōruri-ji, vivacemente colorato, fu creato nel 1212. Presenta caratteristiche stilistiche tali da potersi affermare che non risale all'epoca Fujiwara? Anche in tal caso non è facile, da un punto di vista stilistico, distinguere i periodi Fujiwara e Kamakura.

Con questo non si vuole tuttavia sostenere che lo stile Kamakura non riveli alcun tratto specifico al livello di idealizzazione rappresentato dai Nyorai e Bosatsu e da altre figure classificabili con essi. Si possono citare, fra i tratti specifici, l'acutezza degli spigoli delle sculture in legno, per esempio nel Monju bosatsu (Majūsurī), un'opera di Jōkei della fine del secolo XII, nell'edificio principale del Kōfuku-ji, con dettagli conseguentemente molto in risalto, e il fatto che le espressioni dolci dell'epoca Fujiwara sono sostituite da volti «scolpiti» in cui i lineamenti sono chiaramente definiti. Pertanto, da una parte il trattamento figurativo dei particolari è ancor più accentuato che nella scultura Fujiwara, dall'altra l'idealizzazione del corpo e del volto non è più spirituale ma si manifesta come un equilibrio della forma. «Lineamenti dolci» significa un'espressione del viso, «linee nette» significa non un'espressione, ma un'armonia del volto che si percepisce visivamente.

Sotto questo aspetto si può parlare senza dubbio di stile Kamakura. Desidero però sottolineare che la transizione dallo stile Fujiwara a quello Kamakura è senza scosse e che non si verifica affatto l'improvvisa nascita di «un realismo ricco di viva individualità», come è stato detto. Si osserva forse un'individualità nelle immagini buddhiste del periodo Kamakura? Direi proprio di no. Troviamo l'espressione dell'individualità già nella ritrattistica dell'epoca Tenpyō, ma non nei Nyorai e Bosatsu del periodo Kamakura. L'espressione dell'individualità non è questione di epoca, ma di posizione nell'ordine iconografico.

In sintesi, la scultura buddhista dall'epoca Asuka non rappresenta, come ha affermato qualcuno, un processo graduale di avvicinamento alla realtà – al modello vivo – che culmina, in periodo Kamakura, nell'espressione di un'individualità quasi viva e pulsante. Se soltanto si esaminano le figure di Nyorai e di Bosatsu come una categoria continua, è evidente che dall'Asuka al Tenpyō la scultura si avvicinò al modello vivente nelle proporzioni del corpo. Nel primo periodo Heian si impose un metodo analogo per dare la sensazione della viva carne. Alla fine di questo periodo e all'inizio del Kamakura si affermò un metodo analogo nel trattamento dei particolari, ma in nessuna epoca si affermò l'approccio al modello vivo con lineamenti individuali. Allo scultore non fu mai chiesto di esprimere un'emozione particolare che nascesse soltanto in circostanze particolari. Obiettivo rimase sempre l'ideale generale, universale. La natura dell'ideale cambiava a seconda del periodo: in quello Asuka fu il trionfo dello spirito sul corpo, in quello Tenpyō l'incarnazione dello spirito nel corpo, in quello Kamakura un ordine spirituale che si rifletteva in termini puramente visivi. Senza dubbio la natura dello «spirito» cambiava di volta in volta: ora la compassione, ora l'illuminazione, ora una qualità diversa da entrambe. Ma questo è un problema che trascende la morfologia della scultura buddhista.

Invece, al secondo livello iconografico si punta al particolare, a partire dal gruppo di statue d'argilla che assistono alla morte del Buddha e che si ritiene risalga al periodo Hakuho, ospitato nella pagoda dello Hōryū-ji. Nelle figure dei Rakan (Arhat), colte nell'attimo in cui esprimono un dolore violento, è evidente la ricerca dei particolari (si veda la tavola 15). Non che queste figure rivelino un'individualità nel senso che ciascun Rakan sia diverso dagli altri: mancano tutti i dettagli che creerebbero questa individualità, l'obiettivo è ancora di esprimere l'idea generale di un tipo. Ma ciò che viene raffigurato non è un ideale di come dovrebbe essere un Rakan, bensì diversi Rakan che mostrano con tutto il corpo un tipo particolare e limitato di emozione, ovvero dolore e disperazione, nelle circostanze particolari della morte del Buddha. I sentimenti di disperazione e dolore non emergono dai soli volti, ma si esprimono compiutamente nella posa dei corpi; per esempio, una figura leva gli occhi al cielo, mentre un'altra guarda verso il basso, con le mani sulle ginocchia. Siamo tentati di affermare che queste figure sono l'incarnazione fisica dell'emozione del dolore. Non è particolarmente importante che le figure siano Rakan e ancor meno quale Rakan in particolare sia rappresentato da ciascuna figura. Lo sconosciuto scultore del Giappone del secolo VII aveva a disposizione mezzi più che adeguati per esprimere le manifestazioni fisiche del dolore e della dispera-

zione. L'espressione scultoria di un'emozione particolare, il dolore ultimo, in quest'opera ha già conseguito la perfezione. Esprimere il dolore di una persona particolare è un compito ancora diverso, un compito che comporta probabilmente qualcosa di meno del «dolore ultimo», poiché l'emozione è a mio giudizio un fatto che trascende l'individuo.

Con le statue di argilla e di lacca secca dell'epoca Tenpyō viene creato un maggior numero di opere che colgono le espressioni elusive di un essere umano in un momento particolare. Ne sono tipici esempi gli Shitennō (Quattro Generali) nel Kaidan'in del Tōdai-ji, i Jūdaideshi (Dieci Maggiori Discepoli) del Kōfuku-ji e lo Hachibushū, in particolare la celebre statua di Ashura (Asura) (si veda la tavola 16) del Kōfuku-ji: una determinazione incrollabile, un'analisi di sé, la preghiera dopo una lunga meditazione tormentata; è impossibile definirle con precisione e tuttavia è evidente che ciascuna statua coglie l'espressione di un momento particolare. Non è necessariamente espressione di individualità; il trattamento astratto e stilizzato dei volti mira ad accentuare l'espressione del momento.

Ciò non significa però che l'espressione scultoria di un momento particolare riguardi soltanto il viso. L'epoca Fujiwara creò gli *Unchūkenyōbutsu* del Byōdōin nonché gli esseri divini raffigurati mentre si svagano nell'aureola dietro la figura di Amida nello Hōkai-ji. Le figure di *Unchūkenyōbutsu* estatiche sono ritratte mentre suonano strumenti musicali o danzano e lo scultore coglie l'attimo in cui assumono le loro pose graziose – il ginocchio piegato, il tronco girato all'altezza della vita, la linea formata dalle braccia – prima che si trasformino in altre. Le statue raffigurano forse i Bosatsu (Bodhisattva), ma non trattati ovviamente allo stesso modo dei Bosatsu (Bodhisattva) normali. Quanto a trattamento formale, fanno parte della stessa categoria degli esseri divini che suonano strumenti nella lanterna del Tōdai-ji e dei successivi esseri divini nell'aureola di Amida dello Hōkai-ji. L'elemento più interessante di quest'ultima sono gli angeli che danzano a destra e a sinistra in basso (si vedano le tavole 12 e 17). Le figure si presentano solide e le proporzioni dei corpi sono leggiadre e ricalcano quelle del corpo umano. L'esile curva della vita crea una bellezza sensuale della linea che ricorda molto da vicino la scultura medievale indiana. L'artista si prefiggeva chiaramente di creare non tanto il corpo ideale di un essere divino in generale quanto alcune posizioni particolari del corpo ideale.

Nel periodo Kamakura, i Guardiani della Porta di Jōkei nel Kōfukuji e il Ryūtōki (si veda la tavola 23) e il Tentōki di Kōben ritraggono la tensione muscolare in un momento di sforzo fisico estremo. Sotto questo aspetto, i Guardiani di Jōkei (si veda la tavola 18) vanno al di là

dei celebri Guardiani di Unkei e Kaikei nella Grande Porta Meridionale del Tōdai-ji (si veda la tavola 19), che raffigurano i loro personaggi dando risalto eccessivo al muscolo. Le figure però non sono colte necessariamente nel momento in cui esercitano tutta la loro forza. Invece i Guardiani di Jōkei non soltanto mostrano la loro forza, ma la usano, il che vuol dire scolpirli sì da ritrarre fedelmente il movimento dei muscoli del corpo umano. Con il Ryūtōki e il Tentai diventa chiaro che il trattamento di demoni e di altri esseri soprannaturali nella scultura buddhista si è avvicinato gradualmente al corpo umano, accrescendo il senso di movimento che si osserva nelle creature accovacciate ai piedi degli Shitennō (Quattro Generali, si veda la tavola 21), nell'edificio principale dello Hōryū-ji, nei rilievi del piedistallo di Yakushi (si veda la tavola 22) dello Yakushi-ji e nelle due figure summenzionate, fino al momento in cui le figure si ergono in un autentico parossismo fisico.

Per riassumere, la scultura buddhista del secondo livello della gerarchia che abbiamo passato in rassegna fu sin dall'inizio la rappresentazione di aspetti particolari di tipi particolari di figure, e questo vale tanto per il secolo VII quanto per il XIII. I cambiamenti riguardano la scelta degli aspetti particolari da rappresentare. Dopo il secolo VII non troviamo più figure che piangono disperatamente né, prima del periodo Kamakura, uomini che esercitano tutta la loro forza. Gli esseri celesti che danzano leggiadramente sono tipici dell'epoca Fujiwara, mentre le figure degli Shitennō (Quattro Generali), di Hachibushū, dei Jūdaideshi (Dieci Maggiori Discepoli), con le loro sfumature di espressione degne dell'attore di un dramma moderno, sono tipiche delle statue di lacca secca e di argilla dell'epoca Tenpyō. In nessun periodo si mirò a rappresentare nella figura l'individualità, in nessun momento storico le statue, a questo secondo livello gerarchico, evidenziano uno sviluppo verso l'espressione dell'individualità: se con «realismo» si intende quest'ultima, allora è impossibile parlare di «realismo Kamakura» in questo caso. I mutamenti avvenuti nel periodo Kamakura non furono genericamente un passo verso il figurativo, bensì uno sviluppo in direzione di un trattamento figurativo dei particolari dei muscoli. In altre parole, in quel periodo si affermò la tendenza a considerare il «particolare» in termini di movimento, di sfoggio di forza.

Nondimeno, se si accetta l'interpretazione del «realismo» come espressione della singola individualità, allora il termine «realismo Kamakura» non è totalmente privo di senso, ma assume un significato al terzo livello della gerarchia iconografica, ovvero la ritrattistica o il suo equivalente. È vero che il periodo Kamakura sfornò un gran numero di capolavori a questo livello, ritengo però che non si sia trattato di un'innovazione

improvvisa bensì semplicemente del compimento tecnico e della proliferazione quantitativa che segnarono l'ultima fase di una lunga sequenza.

La più antica ritrattistica che ci è dato vedere oggi è costituita da due immagini sedute in lacca secca dell'epoca Tenpyō: le statue di Gyōshin e di Ganjin (si vedano le tavole 24 e 25), di stile simile. I corpi delle due figure assise sono quasi indistinguibili. Le zone nude del collo e del torace non mostrano un'attenzione particolare ai tendini. L'unica differenza nella posa è che le mani di Gyōshin, che emergono dalle maniche dell'abito, sono poggiate sulle ginocchia, mentre quelle di Ganjin sono congiunte. In entrambi i casi la lavorazione delle mani è sommaria. Anche le pieghe degli abiti che ricoprono il corpo seguono un modello astratto. La testa non è scolpita finemente, i particolari vengono trascurati sì da delineare nel modo più generico la struttura ossea. Ed è qui che viene alla luce l'individualità, una netta differenza tra Gyōshin e Ganjin. La singolarità di questi ritratti sta nel trattamento della struttura ossea, che naturalmente non muta di volta in volta. Né il viso di Gyōshin né quello di Ganjin mostrano un'espressione particolare, sicché le statue sono pressoché identiche nella loro posa calma e immota. Ritengo però che vi sia una grande differenza sul piano scultorio: nella figura di Ganjin le pieghe della veste sono trattate con tecnica notevole, la linea fluida mostra una sorta di ordine armonioso che invece manca nell'immagine di Gyōshin. Il volto di Ganjin, con gli occhi chiusi, non crea soltanto una sensazione di quiete, ma comunica anche, grazie alla struttura ossea, una sorta di personalità. Il volto della statua di Gyōshin può forse suggerire le caratteristiche della struttura ossea, ma si tratta di questo e nulla più, senz'alcuna traccia di quella che era stata una personalità reale. Si tratta ad ogni modo in larga misura di un'impressione personale, che in questa sede è relativamente non pertinente.

Lo Yumedono dello Hōryū-ji si presta bene a un esame dei cambiamenti intervenuti tra l'epoca Tenpyō e l'inizio del periodo Heian. Possiamo osservare in esso sia la statua di Gyōshin (si veda la tavola 24) sia quella di Dōsen (si veda la tavola 26): anche se non si trovano l'una accanto all'altra, camminando avanti e indietro possiamo comunque confrontare le due opere. La figura di Dōsen, del secolo IX, ricalca la statua di Gyōshin del secolo VIII quasi esattamente nel trattamento del corpo e delle pieghe dell'abito, mentre ci porta in un mondo del tutto nuovo nel trattamento della testa. I particolari del volto, le rughe della pelle, i piccoli rigonfiamenti dei muscoli sono resi fedelmente e ci offrono un volto con un'individualità incomparabilmente più viva della figura di Gyōshin, cui mancano quasi completamente questi dettagli. In un certo senso, i lineamenti particolari di un viso fanno la loro prima com-

parsa a fianco delle caratteristiche individuali della struttura ossea. Il volto di Gyōshin non ha espressione, quello di Dōsen è animato dall'espressione di un momento particolare, un'espressione serena che promette di cambiare da un momento all'altro, mentre il viso di Gyōshin è immoto per l'eternità.

Abbiamo già rilevato la somiglianza tra le immagini di Gyōshin e di Dōsen. Oltre alla figura di Dōsen, tra le statue che si fanno risalire al primo periodo Heian vi sono quelle celebri di Rōben (si veda la tavola 27) e di Gien. La prima è diversa in quanto il legno conserva qualche traccia dei vivaci colori originali, e fors'anche per questa ragione il viso lascia una forte sensazione di individualità, in particolare gli occhi, che esprimono una vivacità che manca totalmente nella ritrattistica dell'epoca Tenpyō. Non si rileva una grande differenza nel trattamento del corpo e dell'abito. Nella figura di Gien la testa è profondamente cesellata sì da sottolineare le rughe della pelle di un vecchio, inoltre la veste è aperta davanti fin sotto la vita e mette a nudo il torace macilento. Spiccano chiaramente i muscoli del collo, la clavicola e le costole, il che dimostra che l'interesse dello scultore si estende anche ai particolari del corpo. Tuttavia, le costole sono trattate in modo approssimativo. In altre parole, le statue di Dōsen, Rōben e Gien sono accomunate dall'accentuazione dell'individualità del volto, mentre seguono un modello astratto per il corpo e le vesti e per la posizione complessiva, e in questo senso sono in netto contrasto con le statue di Gyōshin e di Ganjin. L'accentuazione dell'individualità del volto è realizzata mediante l'attenzione ai particolari, che denota un movimento verso l'espressione del singolo attimo. La transizione dalla Tenpyō al primo Heian a livello di ritrattistica si tradusse chiaramente nel tentativo di realizzare l'espressione di elementi più particolari con metodi più direttamente figurativi. Tale transizione, così com'è rappresentata dal contrasto tra le statue di Gyōshin e di Dōsen, è tanto netta da indurci a cercare un anello mancante, che va individuato a mio giudizio nelle immagini di Yuima (Vimalakīrti; si veda la tavola 28) nello Hokke-ji e di Monju (Majūsurī) nel Tō-ji. Pur non essendo ritrattistica in senso proprio, ne costituiscono l'equivalente stilistico e si collocano a metà strada tra gli stili delle statue di Gyōshin e di Dōsen.

Nel secolo IX la ritrattistica giunse alla perfezione in un colpo solo. Lo sviluppo dell'espressione dell'individualità singola non si verificò nel periodo Kamakura, ma in quello del primo Heian, e quasi certamente lo stile dell'uno fu una continuazione di quello dell'altro. Per nostra sfortuna disponiamo di ben poco materiale con cui ricostruire la ritrattistica del secondo periodo Heian. Tuttavia, anche con il poco di cui dispo-

niamo – le immagini di Chishō Daishi del secolo X e del principe Shōtoku del secolo XI – ci sembra di poter dire che la tradizione della ritrattistica non fu mai completamente dimenticata nei trecento anni che vanno dal secolo IX al periodo Kamakura. Perlomeno per quanto riguarda l'espressione del singolo volto, né Kōkei, il quale scolpì il gruppo degli Hossō rokuso (Sei Patriarchi della setta Hossō; si veda la tavola 29) all'inizio del periodo Kamakura, né Unkei, il quale creò le figure di Mujaku (Asa□ga; si veda la tavola 32) e di Seshin (Vasubandhu), seppero superare gli scultori di ritratti del secolo IX. Il solo scultore della statua del monaco Chōgen (si veda la tavola 30) seppe creare una testa senza pari e al tempo stesso portò più avanti di altri il trattamento figurativo dei particolari. Senza dubbio ben poche sculture di ritratti, in Oriente come in Occidente, sono riuscite a penetrare nella profondità di una personalità cogliendo un'espressione elusiva e momentanea di un individuo particolare con metodi esclusivamente figurativo-rappresentativi. In quest'opera la scultura ci pone quasi di fronte a tutto il fascino di un essere umano in carne e ossa. Tuttavia, non si può affermare che la statua di Chōgen sia un'opera rappresentativa della ritrattistica del periodo Kamakura. La ritrattistica di quel periodo è caratterizzata dal modo in cui il suo interesse per l'espressione non si estende soltanto al volto e alla testa, ma al corpo intero a livello tecnico: si può parlare di una scoperta di nuovi strumenti nel trattamento degli abiti e della posizione. La scultura buddhista di derivazione indiana si distingue per i drappaggi lievi, di modo che sia possibile avere modo di suggerire il rigonfiamento del corpo sotto le vesti; i Guardiani della Porta poi sono pressoché nudi, tanto che è possibile esprimere nei dettagli la tensione muscolare. Invece gli alti sacerdoti giapponesi indossavano vesti pesanti, cosicché nella ritrattistica non era di solito possibile ricorrere a tali espedienti. In sintesi, il corpo di una statua offriva due sole alternative: cercare di creare un effetto con l'abito, indipendentemente dalla figura umana, oppure cercare di vivacizzare la posizione della figura.

Tra le statue che adottano la tradizionale posizione seduta, le sculture di Unkei e di Tankei nel Rokuharamitsu-ji ripercorrono un modello più o meno tradizionale anche nel trattamento degli abiti. Invece le figure dei Sei Patriarchi della setta Hossō sono diverse: per esempio, la statua del monaco Genpin ha i gomiti piegati e porta le mani all'altezza dei capezzoli, con il risultato che l'abito che copre l'avambraccio ricade sul tronco e scende in ampie pieghe fino a sfiorare la coscia sinistra, mentre a destra ricopre il ginocchio, scendendo sotto il bordo del piedistallo. La figura con entrambe le mani tese in avanti ha una profondità maggiore e al tempo stesso conferisce un movimento pittorico

all'abito. La figura del monaco Eizon nel Saidai-ji poggia entrambe le mani sulle ginocchia, con le maniche della veste che scendono fino al piedistallo, più o meno alla stessa altezza a sinistra e a destra. Questa parte dell'abito non ha assolutamente nessun contatto con il corpo umano. L'effetto complessivo della figura si fa sempre più pittorico, fino a ricalcare in effetti quello di un ritratto dipinto. Uno dei cambiamenti della posizione della figura umana è il modo in cui sta seduta sulla sedia. Possiamo osservarne un esempio nella figura del monaco della setta Risshū, Shunjō, che risale alla prima metà del periodo, e in quella di Bukkō Kokushi che risale alla seconda metà. Il primo è seduto immobile e guarda fissamente davanti a sé, mentre il secondo è piegato in avanti e si erge sulla sedia in una posa dinamica che fa pensare che stia per rivolgersi a qualcuno. Tuttavia, il cambiamento di posa più caratteristico si osserva nelle figure in piedi. La celebre figura del monaco Kūya (si veda la tavola 31) è in piedi, il bastone appoggiato per terra, con gli occhi semichiusi e una fila di piccole figure di Amida che gli esce dalla bocca come preghiera. Le fatiche e la stanchezza del viaggio – il lungo viaggio del pellegrino, ma anche il viaggio della vita – sono evidenti non soltanto nell'espressione del volto, ma anche nella posizione di tutto il corpo, lievemente piegato in avanti e appoggiato al bastone. La peculiarità di questa figura in piedi non sta tanto nell'individualità del modello quanto nella sua capacità di suggerire la concentrazione interiore di un essere umano nelle circostanze particolari costituite dall'invocazione miracolosa al Buddha in un momento di enorme difficoltà. Troviamo alcuni esempi di questo tipo di emozione particolare connessa a un'individualità particolare, che si esprime attraverso il viso, la testa e la posizione di tutto il corpo, nelle figure di Mujaku (Asa□ga) e Seshin (Vasubandhu) scolpite da Unkei e in particolar modo nella prima delle due (si veda la tavola 32). Questi esempi rivelano le caratteristiche salienti della ritrattistica Kamakura in confronto a quella del primo periodo Heian. La figura di Mujaku (Asa□ga), in piedi, è alta circa due metri e si presenta solida e serena. Il volto è relativamente astratto, giacché sottolinea gli elementi essenziali ed elimina i dettagli superflui. Tuttavia, la statua non solo evidenzia una struttura ossea non meno individuale di quella delle figure dell'epoca Tenpyō, ma anche la sua espressione passeggera è colta con mirabile vivacità. Nelle labbra fortemente serrate e negli occhi che guardano fissi verso un punto si percepiscono la convinzione e la determinazione di un uomo che nell'attimo successivo entrerà in azione.

La posa nel suo insieme, che suggerisce che la figura si accinge a fare un passo avanti, emana un'aria di calma, l'aria di un uomo che affronterà il fuoco o il diluvio, ma non mosso da un'emozione violenta. Al con-

trario conserva la calma e il contegno, sorretto da una convinzione che nulla può incrinare. La sua non è la posizione di chi cammina, ma neppure una posizione di quiete eterna, piuttosto una posa fuggevole, in cui la quiete sta per lasciare il posto al moto. Anche l'abito contribuisce a creare tale posizione a metà tra quiete e moto: da un lato si discosta dal modello tradizionale, dall'altro trascende un effetto puramente decorativo.

L'epoca Tenpyō scoprì l'individualità nella ritrattistica, il primo periodo Heian sviluppò l'espressione del volto, il periodo Kamakura sviluppò le potenzialità espressive della posizione. Nel corso del processo, le tecniche astratte lasciarono gradualmente il posto a quelle figurative e gradualmente si fusero i due aspetti della particolarità, l'uomo in generale in una situazione particolare e l'individuo particolare in una situazione generale, con il risultato di pervenire all'immagine di un individuo particolare in una situazione particolare.

In sintesi, lo stile della scultura buddhista cambiò in modi diversi dall'epoca Asuka al periodo Kamakura a seconda del diverso iconografico di figure quali i Buddha (Nyorai e Bosatsu), le divinità minori (Myōō e Ten) e i ritratti di monaci. La trasformazione tecnica, dall'astratto al figurativo, riguardò più o meno le figure a tutti i livelli. Lo sviluppo dall'universale al particolare fu a malapena percettibile per quanto riguarda i Buddha, mentre la particolarizzazione dell'espressione caratterizzò le figure delle divinità minori, senza peraltro avvicinarsi all'individualità. Invece i ritratti dei monaci si fecero via via più individuali e furono contrassegnati in misura crescente dall'espressione di emozioni particolari. Possiamo perciò concludere che la morfologia della scultura buddhista nell'antico Giappone può essere descritta con una certa precisione osservando separatamente le figure a seconda del loro rango iconografico e utilizzando come griglia due coppie di concetti: astratto e figurativo, universale e particolare.

Capitolo quinto

I Rotoli illustrati del *Genji monogatari*

Nell'autunno del 1964 il Museo d'Arte Gotō di Kaminoge, Tōkyō, offrì al pubblico la rara opportunità di vedere i frammenti superstiti dei celebri Rotoli illustrati del *Genji monogatari* raccolti in un unico luogo. L'opera è naturalmente una delle più celebri di tutta l'arte giapponese e se ne possono vedere riproduzioni in qualunque momento. Tuttavia, soltanto quando osservai l'originale compresi appieno le ragioni per cui viene generalmente considerata un capolavoro.

Le tre caratteristiche salienti dei Rotoli, rilevate da più autori, sono il metodo di composizione chiamato in giapponese *fukinuki yatai*, lo stile pittorico, chiamato *tsukurie*, e il metodo con cui sono raffigurati i lineamenti umani, chiamato *hikime kagibana*. *Fukinuki yatai* è il metodo di composizione nel quale viene eliminato il tetto di un edificio e viene raffigurata dall'alto e secondo un certo angolo la scena all'interno di una o più stanze. La medesima tecnica si ritrova in molti altri rotoli illustrati (si veda la tavola 33). La tecnica detta *tsukurie* comporta l'esecuzione di uno schizzo preliminare dettagliato con sottili contorni a inchiostro che vengono poi riempiti per intero di colori intensi. I contorni sono poi ridipinti ove lo si voglia. Lo *hikime kagibana* (letteralmente «occhi a mandorla naso a forma di L») è un metodo di raffigurazione dei lineamenti umani assai stilizzato che utilizza singole pennellate per gli occhi e una semplice linea ricurva per il naso, che crea volti privi di qualsivoglia individualità. In generale si riconosce che le ultime due caratteristiche distinguono i Rotoli che seguono la tradizione di quello del *Genji monogatari* da quelli che seguono la tradizione dei Rotoli di *Shigisan engi*, quasi altrettanto famosi, che risalgono allo stesso periodo (si veda la tavola 34).

Qual è il rapporto tra queste caratteristiche stilistiche e il contenuto della storia descritta? In primo luogo, potrebbe esserci un nesso tra il genere di storia che si svolge in un interno – nella fattispecie entro i confini ristretti della vita a corte – e la tecnica *fukinuki yatai* che rende visibile tutto quanto avviene dentro la casa. In secondo luogo, sembra di poter rilevare una certa affinità tra una narrazione che mostra tanta

attenzione nei riguardi dei colori degli abiti e lo stile *tsukurie*, che sottolinea più i colori dei contorni. Come ha osservato lo storico dell'arte giapponese Akiyama Terukazu, è possibile rilevare, anche nei pochi frammenti restanti, un uso chiaramente simbolico dei colori nei Rotoli. In terzo luogo, esiste senza dubbio uno stretto rapporto tra un racconto che riporta le emozioni umane non tanto alla singola persona quanto alla situazione in cui essa si trova e la tecnica impersonale dello *hikime kagibana*.

L'individualità è creata dalle espressioni del viso, mentre la situazione è creata dai movimenti dei personaggi. Inoltre le emozioni, che pure si riflettono sul volto in rapporto alla singola persona, possono essere espresse compiutamente – perlomeno se l'artista ha il talento dell'autore dei Rotoli di Genji – come un fatto separato dall'individualità, sottolineando i movimenti e le sottili differenze di atteggiamento degli esseri umani che si ritrovano in una situazione particolare. Per esempio, il viso di una donna che stringe un bambino può essere dipinto con lo stile *hikime kagibana* e anche se la sua identità può non essere chiara nell'immagine, la posizione curva, l'inclinazione del capo, la curva dolce della linea che va dalle spalle alle braccia sono sufficienti a esprimere le emozioni di una donna che regge un bambino tra le braccia. L'eroina è la donna in generale, non una donna particolare. La situazione – una donna con il figlio, il loro incontro con il padre – è alquanto reale, al pari delle emozioni della donna.

Questo modulo stilistico è strettamente legato al modo in cui lo stesso *Genji monogatari* sottolinea la particolarità delle situazioni, mettendo in evidenza non tanto la peculiarità degli individui quanto le emozioni che con ogni probabilità un qualsiasi essere umano prova in una situazione particolare. Tralasciamo però per il momento il nesso tra il romanzo e i Rotoli illustrati per tornare a prendere in esame i secondi.

I frammenti rimasti dei Rotoli del *Genji monogatari* sono diciannove: quindici nei tre rotoli di proprietà della famiglia Tokugawa e quattro nell'unico rotolo già di proprietà della famiglia Hachisuka e oggi al Museo d'Arte Gotō. Quali sono i valori pittorici salienti che mi hanno colpito quando ho potuto vederli tutti insieme? Mi sono chiesto qual è la qualità che ne fa dei capolavori di pittura pura, anche quando li si separa dalla storia che dovevano illustrare. Ritengo che tale qualità possa essere definita come la raffinatezza decisamente straordinaria, la delicatezza e la sottigliezza con cui ciascuna immagine è divisa mediante un gran numero di linee rette.

Si tratta di una raffinatezza che a mio giudizio non si riscontra nel resto dell'arte giapponese né, a quanto mi consta, in tutta la storia del-

parte asiatica. L'artista che studiò con maggiore consapevolezza le possibilità della geometria pittorica – se così si può dire – fu il pittore olandese Mondrian, ma colui che la portò all'apice della raffinatezza sensoriale fu l'ignoto artista giapponese che dipinse i Rotoli del *Genji monogatari*.

Le linee rette che dividono le immagini consistono in oggetti quali verande e parapetti, cortine di bambù e i bastoni che le tengono, colonne e altre parti dell'edificio. Sono pertanto connesse alla tecnica *fukinuki yatai*, che non basta però per spiegarle. L'immagine tipica è divisa da un gran numero di linee parallele che vanno da sinistra in basso a destra in alto. Le lunghe strisce di spazio create in tal modo sono ulteriormente suddivise da un certo numero di linee verticali. Questa divisione dello spazio è compiuta con straordinaria accuratezza.

La stessa abilità è rilevabile nel modo in cui le opportune figure umane – complessi di forma e colore – sono distribuite entro gli spazi così creati. Le immagini *Kashiwagi III* (Museo Tokugawa) e *Suzumushi II* (Museo Gotō) non hanno l'uguale quanto a trattamento puramente astratto dello spazio (si vedano le tavole 35 e 36).

Il metodo in base al quale un dipinto è composto su una stratificazione diagonale e verticale, e il colore è costituito dalle figure umane inserite entro gli spazi, non è esclusivo dei Rotoli del *Genji monogatari*. Però in questo caso l'artista rivela un controllo così completo che non si può spostare neppure la più breve linea verticale senza turbare il quadro complessivo. I Rotoli di Genji sono i soli a conseguire siffatta perfezione nella stabile armonia creata da un minimo necessario di linee e nell'equilibrio tra gli spazi creati da tali linee e il colore.

La creazione di queste immagini costituisce un evento decisivo nella storia della sensibilità giapponese. Sicuramente non sarebbero stati possibili neppure i grandi paraventi dipinti di Sōtatsu se un così alto livello di perfezione non fosse già stato conseguito in epoca tanto antica nella percezione della struttura dello spazio.

Nel periodo che sta tra i Rotoli di Genji e la scuola di Sōtatsu, Kōrin e i loro allievi, la società conobbe dei cambiamenti e anche la pittura cambiò dimensioni e uso di colore e linea. Sopraggiunsero influssi dalla Cina che furono elaborati e trasformati e che si combinarono con gli stili già presenti fino a produrre un numero davvero straordinario di opere. Nondimeno, in tutta la pittura fluisce una qualità uniforme. Non si tratta di un'accentuazione del naturalismo, né di uno stato d'animo, di un tipo particolare di pennellate, di una preferenza per taluni soggetti e neppure di una percezione peculiare del colore, ma piuttosto di questa percezione particolare della struttura dello spazio.

È evidente che i Rotoli illustrati di Genji sono strettamente legati al racconto e per di più, come si è già rilevato, in alcuni aspetti quali la composizione e la colorazione, il trattamento stilizzato dei volti umani, rispecchia fedelmente il mondo del racconto di Genji. Tuttavia, se l'elemento eccezionale dei Rotoli del *Genji monogatari* è la sua qualità come pittura astratta, sorge l'interrogativo se esista un nesso tra il romanzo originale e questa qualità. Se questo nesso esiste, deve essere molto più profondo di un semplice legame tra illustrazione e storia.

Senza dubbio non è possibile determinare un rapporto diretto tra la qualità di un romanzo e le qualità puramente formali delle immagini che lo illustrano, mentre è possibile prendere in esame la cultura specifica che diede vita tanto al *Genji monogatari* quanto ai suoi Rotoli illustrati. Anche là dove non c'è nessun rapporto tra i loro soggetti, è logico supporre che il momento più elevato di espressione letteraria e il momento più elevato di espressione formale cui diede vita una cultura specifica avessero, entro la struttura di tale cultura, un forte peso reciproco.

In altri termini, ciò che fa del *Genji monogatari* un capolavoro della letteratura e ciò che fa dei Rotoli di Genji un capolavoro della forma visiva dovrebbero avere un punto d'incontro all'interno della cultura dell'epoca Fujiwara. Prima però di chiederci qual è esattamente questo punto d'incontro, è necessario affrontare un altro problema, ovvero domandarci che cosa fa del romanzo un monumento della letteratura. A mio avviso, l'essenza del *Genji monogatari* va cercata nel modo in cui tratta il tempo. Non è un romanzo psicologico né un romanzo di formazione. Non affronta in primo luogo questioni religiose, etiche oppure sociali. Naturalmente è possibile leggerlo ricorrendo a ciascuna di queste chiavi, ma non sono tali interpretazioni a farne un capolavoro imperituro.

Il romanzo mostra senza dubbio un'estrema raffinatezza in fatto di sensibilità estetica, ma non credo che un romanzo possa vivere soltanto sulla sensibilità estetica. Una grande opera è caratterizzata dal modo in cui ci mette di fronte con forza irresistibile a qualche aspetto della realtà della vita umana.

Nel *Genji monogatari* la realtà che viene ritratta è il fluire del «tempo», nel quale si succedono le stagioni, cambiano coloro che stanno al potere nella corte, si alternano le generazioni, gli uomini nascono, crescono, fanno l'amore, soffrono, invecchiano e muoiono, il passato si sovrappone al presente e anche il futuro è racchiuso nel presente.

Il *Genji monogatari* è una delle grandi opere della letteratura orientale e occidentale e ci colpisce più di ogni altro romanzo o racconto scritti in Giappone dopo il secolo XI in virtù del suo intenso interesse per la realtà del «tempo» più che per ogni altro elemento.

Pertanto nel *Genji monogatari* il «tempo» è espresso con la stessa funzione che ha lo «spazio» nei Rotoli corrispondenti. Il tempo presente nell'opera letteraria è il tempo del mondo di tutti i giorni, concreto, reale, indifferente alla realtà ultima. La mancanza d'interesse per l'eternità consente al romanzo di prestare tanta attenzione al trascorrere del tempo. Analogamente, lo spazio dei Rotoli illustrati è lo spazio sensuale, elusivo, del mondo di tutti i giorni, privo di qualsivoglia simmetria imposta razionalmente. Proprio questa mancanza d'interesse per la geometria conferisce ai Rotoli una sensibilità immensa nei confronti della struttura dello spazio.

Queste qualità particolari del tempo e dello spazio nascono da un retroterra comune, ovvero la completa mondanità e l'interesse esclusivo per la vita quotidiana nella cultura di corte dell'epoca Fujiwara, con la straordinaria raffinatezza del mondo dei sensi che fu una conseguenza proprio di quella mondanità. Ho l'impressione che sia in questo e soltanto in questo che il *Genji monogatari* e i suoi Rotoli illustrati trovano un punto d'incontro per quanto attiene alle loro qualità letterarie e artistiche essenziali.

Mi sembra di cogliere qui un elemento che si trova all'origine di tutta la cultura giapponese. La struttura fondamentale di quel mondo è rimasta immutata fino ai giorni nostri. Senza dubbio ancora oggi quelle stesse qualità particolari del tempo e dello spazio sono ben presenti ogni qualvolta l'arte giapponese si dimostra profonda.

Capitolo sesto

Riflessioni su Sōtatsu

Nella società gerarchizzata del Giappone Tokugawa la classe dei samurai di rango più elevato ornava i paraventi e le porte scorrevoli delle sue residenze con dipinti decorativi della scuola Kanō, mentre i samurai di rango inferiore, in particolare gli intellettuali ai margini della società samurai, perseguivano i loro ideali, il loro regno dell'evasione, nella pratica della calligrafia e in una pittura di stile sciolto e a inchiostro di china chiamata *nanga* (pittura del Sud). Invece la classe superiore *chōnin*, le famiglie dei mercanti facoltosi, favoriva la scuola Sōtatsu-Kōrin, che produceva opere incantevoli nel campo della pittura, della ceramica e di altre arti minori, così come la massa urbana, i *chōnin* medi e bassi, incoraggiava la produzione di una grande varietà di stampe che soddisfacevano i suoi gusti. Le classi che non crearono un proprio stile artistico furono l'aristocrazia, che non svolse più un ruolo di rilievo come mecenate della cultura in quel periodo, e la popolazione rurale, che non aveva ancora avuto accesso all'eredità e allo sviluppo culturale delle città. Dopo la restaurazione Meiji, la tradizione della scuola Kanō continuò a vivere nell'accademia di belle arti, grazie soprattutto a Kanō Hōgai, e anche la scuola *nanga* conservò a lungo la propria creatività, grazie soprattutto all'ultimo grande artista della scuola, Tomioka Tessai. Quanto alle incisioni su legno, il cui valore artistico fu messo in luce come tutti sanno dagli europei, esse esercitarono una notevole influenza sui post-impressionisti durante il periodo del *japonisme* al volgere del secolo scorso. Ma per quanto concerne la scuola Sōtatsu-Kōrin, né gli europei né i giapponesi si sono resi conto della sua importanza artistica fino a un periodo piuttosto recente, sebbene proprio in tale scuola si possa trovare l'espressione più tipica e probabilmente più perfetta della tradizione estetica giapponese.

La scuola Sōtatsu-Kōrin (che i giapponesi abbreviano spesso in *rinpa*) fu fondata alla fine del secolo XV da Hon'ami Kōetsu, calligrafo e vasaio, e da Tawaraya Sōtatsu, pittore. Un centinaio di anni più tardi, la tradizione di questa scuola fu rilanciata da due fratelli della famiglia

Ogata, il pittore Kōrin e il vasaio Kenzan. Altri cento anni dopo i fratelli Ogata, fu Sakai Hōitsu a portare avanti l'eredità dei predecessori.

Sakai Hōitsu era il secondogenito del signore feudale della provincia di Himeji; in quanto artista, rispettò ed emulò lo stile e i soggetti di Ogata Kōrin. Hon'ami Kōetsu nacque in una famiglia di Kyōto i cui componenti erano diventati celebri per un certo periodo come intenditori di spade e vivevano a stretto contatto con gli aristocratici e i samurai di rango elevato della città. Per quanto riguarda Sōtatsu, non si sa praticamente nulla del suo ambiente familiare, anche se in genere si ritiene che sia vissuto principalmente a Kyōto e abbia lavorato con Kōetsu. I dipinti di Sōtatsu – almeno quelli che conosciamo – rappresentano scene tratte dal *Genji monogatari* e dall'*Ise monogatari* (Racconti di Ise) nonché altri aspetti della società aristocratica nel periodo Heian. In altre parole, per quanto riguarda i soggetti, Sōtatsu si rifaceva ancora, alla fine del secolo XVI e all'inizio del XVII, alla tradizione Heian.

L'ambiente familiare dei fratelli Ogata era piuttosto diverso, visto che nacquero in una famiglia di ricchi mercanti che commerciavano in stoffe. I loro soggetti, in pittura come nella decorazione di ceramiche, erano per lo più paesaggi, fiori, uccelli e altri animali, oggetti che potevano senza dubbio osservare intorno a sé. Furono gli artisti per eccellenza della classe *chōnin*, attratti più dal proprio ambiente che dai soggetti tradizionali, ricavati dallo splendore leggendario della cultura Heian.

In generale, la cultura Tokugawa nel campo della letteratura e delle arti visive continuò in una prima fase ad attingere al retaggio del periodo Heian. Nel periodo centrale del periodo Tokugawa la vita artistica delle città fu dominata in misura crescente dalla nuova classe *chōnin* che, acquistata fiducia in se stessa, creò uno stile proprio e impose i propri soggetti in letteratura, nel teatro e nelle arti visive. Verso la fine del periodo Tokugawa, la fiorente cultura *chōnin* si fece finalmente strada in qualche misura nell'ambiente dei samurai. Se questa descrizione a grandi linee dello sviluppo della cultura Tokugawa è corretta, allora si può sostenere che gli artisti di tre diverse generazioni (Sōtatsu, Kōrin, e Hōitsu) rispecchino, per quanto concerne l'origine familiare e la scelta dei soggetti, l'intera storia della cultura Tokugawa. Se non altro per questo aspetto, vale la pena di prendere in esame la scuola di questi artisti. In particolare meritano un'attenzione speciale nella storia dell'arte giapponese i fondatori della scuola, Kōetsu e Sōtatsu.

Hon'ami Kōetsu visse con la famiglia e con altri artisti in un villaggio chiamato Takagamine, nelle montagne a nordovest di Kyōto, almeno per un certo numero di anni. Ivi fondò una sorta di comunità di artisti che non produsse soltanto dipinti, ma anche manufatti tra cui

oggetti laccati e intarsiati in argento e oro (si veda la tavola 41*a*), grazie alla collaborazione di un buon numero di artigiani. Lo stesso Kōetsu era a capo della vita artistica della comunità come arbitro del gusto. Sappiamo che era un seguace della setta Nichiren, ma è praticamente impossibile trovare un nesso tra la sua fede buddhista e la sua arte. Le opere di Kōetsu, al pari dei dipinti di Sōtatsu, avevano una destinazione secolare e perciò erano del tutto secolari quanto a spirito e soggetto. Simile è il caso di Kenzan: si dice che fosse un seguace della setta Zen, ma non è possibile individuare un nesso tra la sua fede e la sua arte. Almeno a mio avviso, gli artisti del *rinpa*, compresi Kōetsu e Kenzan, si dedicarono in sostanza all'arte secolare, così come fece la maggior parte degli artisti nel periodo Tokugawa. Anche se, come si è detto, non si sa nulla della vita di Sōtatsu, è importante sottolineare che con ogni probabilità egli lavorò nel gruppo che faceva capo a Kōetsu nella comunità di Takagamine.

L'originalità artistica di Sōtatsu può essere così riassunta: in primo luogo, il trattamento miniaturistico dei dettagli evidenzia un'estrema abilità nel disegno e al tempo stesso un gusto raffinato per le combinazioni cromatiche, che comprendono spesso oro e argento. Ne sono un buon esempio il carro di buoi riccamente decorato nel Paravento Sekiya (si veda la tavola 37, tratto dal *Genji monogatari*) e anche i costumi dei danzatori del Paravento Bugaku (si veda la tavola 38). In secondo luogo, grazie alle forme astratte fortemente stilizzate che dividono lo spazio con linee semplici ben tracciate, la composizione di un dipinto di Sōtatsu non manca mai di pervenire a un gradevole equilibrio delle proporzioni, come si può osservare per esempio nel Paravento Sekiya, con la sua massa di colore verde omogeneo i cui contorni fluiscono leggiadri, e nel Paravento Bugaku, che non presenta un paesaggio sullo sfondo, ma perviene a un equilibrio particolarmente sottile grazie al raggruppamento dei danzatori nello spazio. Qui Sōtatsu non si limita a cogliere le pose dei danzatori in un dato attimo, ma rende per così dire animato lo spazio in cui essi si muovono.

La tecnica della miniatura conobbe un forte sviluppo in culture ed epoche diverse, in qualche caso molto prima di quelle in cui visse Sōtatsu, come testimoniano i mandala in Tibet, le miniature in Persia e in India, quelle dell'Irlanda e di altri paesi occidentali in epoca medievale. L'uso di linee e forme astratte in pittura giunse al culmine nel mondo occidentale in questo secolo, per esempio nei colorati collage di carta di Matisse e nei quadri di Mondrian. Ci sembra corretto affermare che l'originalità di Sōtatsu nasce dalla combinazione tra i dettagli miniaturistici e al tempo stesso la presentazione astratta dello spazio: una fusio-

ne tra due tecniche del tutto diverse in un unico dipinto, che sfocia in un insieme armonioso.

In questo senso, lo stile di Sōtatsu fu originale e costituì un evento importante nella storia dell'arte giapponese. Un simile evento non poteva scomparire senza lasciare traccia: ebbe ripercussioni di vasta portata sulle generazioni successive. In effetti, un secolo più tardi Ogata Kōrin ripercorse il cammino di Sōtatsu fino a elaborare uno stile proprio, in cui integrò anche la tecnica della scuola Kanō. Se il ruscello che scorre al centro del Paravento dei Pruni Rossi e Bianchi di Kōrin era non meno astratto delle colline sullo sfondo del Paravento Sekiya, il suo trattamento miniaturistico della corteccia dei pruni coperta di muschio ricordava l'elaborazione dei dettagli nel carro di buoi decorato di Sōtatsu. Colpisce inoltre la somiglianza tra il modo in cui Kōrin raggruppò gli iris nel paravento con questo nome (si veda la tavola 40) e la composizione delle figure danzanti nel Paravento Bugaku di Sōtatsu.

La maggior parte degli storici dell'arte tende a spiegare lo stile di Sōtatsu in riferimento alla tradizione dello *yamatōe*, o pittura di stile giapponese, le cui origini risalgono ai rotoli illustrati dei periodi Heian e Kamakura. Tra questi rotoli illustrati giunti fino a noi, i più antichi e forse i più grandi sono i Rotoli del *Genji monogatari*. Come si è detto nel capitolo precedente, questi rotoli sono caratterizzati da una combinazione tra una sottile divisione dello spazio mediante linee rette da un lato e le parti descrittive dipinte con la tecnica della miniatura dall'altro. Le opere di Sōtatsu non sarebbero state possibili senza la cultura che aveva prodotto i Rotoli di Genji e ne aveva fatto una tradizione artistica che non era scomparsa neppure all'apice della pittura a pennello di derivazione cinese del periodo Muromachi. La tradizione non fu però ereditata dal solo Sōtatsu, ma fu ripresa da molti altri artisti. Da sola, la tradizione delle arti Heian non spiega perché una possibilità immanente nella cultura Heian fu sviluppata sino alla perfezione alla fine del secolo XVI e non in altri periodi, da Sōtatsu e non da altri artisti.

Non è possibile fornire in questa sede una risposta precisa a tale interrogativo, ma vale la pena di rilevare la collaborazione che si verificò con ogni probabilità tra Sōtatsu e gli artigiani raccolti attorno alla figura di Hon'ami Kōetsu.

Sōtatsu fu in primo luogo un pittore e oltre a lavorare con inchiostro di china o colorato su seta o su carta usò i colori, l'oro e l'argento anche per decorare la superficie di vasi e oggetti laccati. Le dimensioni dei suoi dipinti e disegni vanno da quelle esigue del *tanzaku* (un foglio di carta sufficiente per un'unica breve poesia) a quelle classiche dei rotoli appesi, fino al grande paravento a sei pannelli. Non tutti gli artisti dipinge-

vano su superfici di dimensioni tanto disparate né usavano la stessa varietà di materiali, sicché si può pensare che Sōtatsu fosse particolarmente attento alla qualità estetica che non dipende in misura decisiva dalle dimensioni del dipinto o dai materiali usati: la struttura dello spazio stesso.

Sōtatsu, lavorando con vari artigiani e decorando oggetti diversi, si trovò in posizione particolarmente favorevole per sviluppare la sua geometria estetica. A fianco di oggetti quale il rolo appeso, da guardare da una certa distanza, c'erano piccoli oggetti personali quali le scatole da scrittoio (*suzuribako*) per l'inchiostro e i pennelli, e le tazze da tè, oggetti che si tenevano in mano, si osservavano da vicino e venivano valutati anche con il senso del tatto. Le sensazioni visive e tattili erano inseparabili in tali oggetti e il particolare aveva altrettanta importanza quanto il tutto. Grazie all'esperienza con questi oggetti, l'artista poteva facilmente giungere alla conclusione che il particolare assume un significato non solo come parte di un tutto, ma anche di per sé. Possiamo immaginare Sōtatsu che, davanti a un grande paravento, si sforza di restare fedele alla propria tecnica e alla propria convinzione artistica, sviluppatasi in primo luogo durante il lavoro su tazze da tè, scatole da scrittoio, ventagli, *tan-zaku* eccetera. Il risultato sarebbe stato alquanto diverso dall'opera degli artisti tradizionali dediti a superfici ampie, per esempio quelli della scuola Kanō.

Un nuovo approccio all'arte richiedeva notevole coraggio da parte dell'artista. Anche se non si sa molto della vita di Sōtatsu, conosciamo qualcosa dell'epoca in cui visse, la seconda metà del secolo XVI: un periodo avventuroso sia politicamente (lo scatenarsi di guerre civili e le spedizioni militari in Corea) sia spiritualmente (la secolarizzazione del buddhismo e il guanto di sfida lanciato dal cristianesimo). Il senso di vitalità e il movimento impetuoso nel Paravento delle Divinità del Vento e del Tuono dipinto da Sōtatsu indicano che l'artista non era insensibile allo spirito vigoroso della sua età.

In termini generali, nella storia giapponese si sono avuti tre approcci diversi alla pittura. Il primo è l'approccio figurativo, tipico di una categoria di artisti che va dall'ignoto pittore dei Rotoli di *Shigisan engi* a Hokusai nelle sue caricature. Questi artisti erano acuti osservatori della vita umana e con il loro pennello descrissero il comportamento degli individui, i loro atteggiamenti e le espressioni del volto in varie circostanze. Lo stile è caratterizzato da un'economia di linee che consente loro di sottolineare con forza taluni aspetti specifici del modello. Il potente fascino di questo genere di pittura o disegno non è di natura puramente estetica, come in gran parte dei dipinti figurativi in altri casi. È superfluo aggiungere che l'abilità nella rappresentazione pittorica dell'ambiente

non è un elemento di distinzione tra la tradizione giapponese e quella di altre culture, dall'età della pietra a oggi. Non avrebbe perciò molto senso ricercare in tale approccio le caratteristiche del mondo estetico giapponese.

Il secondo è un approccio espressionistico astratto. Una categoria di artisti, tra i quali i pittori di orientamento buddhista da Mokuan a Sesshū fino a Sengai, utilizzando l'inchiostro di china si sforzarono di esprimere il «mondo interiore» dei propri umori e stati d'animo, della propria personalità, tramite il movimento spontaneo del pennello. L'ideale di questi artisti era il *kein* (in cinese *ch'i yin*), una qualità spirituale che doveva essere valutata come espressione dell'artista stesso anziché come rappresentazione di un oggetto. Questa tradizione di origine cinese si radicò profondamente nell'arte giapponese a partire dal periodo Muromachi, ma gli artisti giapponesi che ad essa si rifacevano non seppero mai liberarsi dalla pesante influenza delle idee e delle tecniche cinesi. Neanche in questo caso ci pare ragionevole individuare una tradizione realmente giapponese, come invece fanno alcuni osservatori giapponesi e occidentali della cultura del Giappone.

Il terzo è l'approccio formalistico adottato dagli artisti della scuola *yamatōe* (tradizione dei Rotoli illustrati del *Genji monogatari*) e della scuola Sōtatsu-Kōrin. Questi artisti, relativamente immuni dall'influenza cinese, si preoccupavano in primo luogo di creare linee leggiadre, gradevoli combinazioni di colori, proporzioni raffinate nella composizione e non della qualità figurativa del disegno o del movimento vigoroso del pennello come strumento per esprimere se stessi. Se nella pittura giapponese vengono alla luce le caratteristiche dell'estetica giapponese, è soprattutto nelle opere di queste scuole che le incontriamo. Il mondo della vita quotidiana, cui l'animo giapponese era per tradizione legato più profondamente che al mondo dell'aldilà, si trasformò per così dire in un'arte secolare caratterizzata da un formalismo sottile, che fu portata alla perfezione da Sōtatsu e la sua scuola.

Quanto all'interesse particolare per il dettaglio isolato dall'insieme, è una delle caratteristiche generali della cultura giapponese, come dimostrano alcuni esempi: nel periodo Tokugawa, quando l'architettura giapponese subì in misura minore l'influenza del continente, la pianta delle residenze dei signori feudali era formata da una successione di camere collegate le une alle altre da corridoi. Ciascuna sezione dell'edificio era concepita come un'unità indipendente, senza alcun interesse per il disegno globale. Anche in letteratura la gran parte degli autori nutriva un interesse primario per i singoli fatti isolati, spesso estranei al contesto generale. Per esempio, quando Kamo no Chōmei analizza poesie

e poeti nel saggio *Mumyōshō*, non si stanca mai di discutere la posizione esatta di una tomba o le condizioni attuali dei resti della residenza di qualche poeta antico, non perché ciò abbia qualcosa a che fare con la prosodia della poesia giapponese, ma perché l'atteggiamento dell'autore verso il suo ambiente era tale che quei particolari diventavano importanti in sé e per sé.

Quando Sōtatsu utilizzava il pennello per disegnare i dettagli di un carro di buoi, a suo modo restava fedele alla tradizione culturale giapponese.

In sostanza, l'arte di Tawaraya Sōtatsu, un'arte originale e significativa nella storia giapponese, fu effettivamente un'espressione visiva perfetta dell'animo e della sensibilità giapponesi tradizionali, che nel corso delle epoche vennero alla luce anche in altre sfere culturali: in architettura, in letteratura e in un certo senso anche nella vita sociale e politica.

Capitolo settimo

Riflessioni sulla cerimonia del tè

Esistono in linea di massima due concezioni diverse circa il rapporto tra la vita e l'arte. La prima vuole che l'arte costituisca un obiettivo in sé e non si proponga nessun altro scopo nella vita. Definirò tale concezione «l'arte per l'arte». La seconda ritiene che l'arte abbia altri scopi nella vita oltre a se stessa – siano questi etici, politici o di svago – e riconosce la validità dell'arte nella misura in cui raggiunge i suoi obiettivi. Possiamo definire tale concezione «l'arte per la vita». Tuttavia, la visione della vita e dell'arte esemplificata dal culto giapponese della cerimonia del tè è insolita in quanto non rientra in nessuna di queste due categorie.

La visione di Sen no Rikyū, colui che più di ogni altro contribuì a formulare le caratteristiche della cerimonia del tè così come la conosciamo oggi, non può essere definita un'arte per l'arte poiché egli si sforzò di osservare la propria dottrina in ogni aspetto della vita, ma neppure un'arte per la vita in quanto egli *non* concepiva assolutamente una vita a prescindere dal tè. In realtà la cerimonia del tè rappresenta un ardito tentativo di trasformare la vita stessa in una sorta di oggetto d'arte: l'arte esiste per la vita, ma questa è una vita per l'arte. Ecco quindi un terzo modo di guardare il rapporto tra vita e arte, che per comodità chiamerò approccio della «vita per l'arte». Si distingue dalla visione dell'arte per l'arte per il fatto che in tal caso l'arte non crea un mondo proprio indipendentemente dalle altre attività umane, anzi, tutte le diverse attività che costituiscono la vita sono per così dire assorbite in un unico sistema estetico.

Le prime enunciazioni consapevoli dell'idea dell'arte per l'arte nella storia giapponese si hanno con i poeti Fujiwara no Shunzei e Teika e l'antologia *Shin-Kokinshū*, verso la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Invece l'idea dell'arte per la vita prevalse soprattutto nel periodo Edo e in particolare a partire dal secolo XVIII. Sono rappresentativi di questo periodo da un lato i confuciani, che sottolineavano le proprietà morali ed educative dell'arte, e dall'altro gli artisti *ukiyo-e*, che credevano

nell'arte come strumento di piacere. L'epoca della vita per l'arte nacque e giunse al culmine – dopo l'epoca dell'arte per l'arte e prima dell'epoca dell'arte per la vita – tra la fine del periodo Muromachi e l'inizio del periodo Edo, ovvero nei secoli XV, XVI e XVII, e fu l'età della cerimonia del tè.

In virtù di quale processo i giapponesi pervennero all'idea della vita per l'arte? Il retroterra in cui fece la sua comparsa l'idea dell'arte per l'arte fu naturalmente il crollo del sistema della sovranità aristocratica che aveva caratterizzato il periodo Heian. Nella seconda metà del secolo XII, quando tale crollo apparve inevitabile anche agli occhi degli osservatori meno smaliziati, una parte dell'aristocrazia tentò di separare la cultura aristocratica dalla società aristocratica in disfacimento e di creare un mondo dell'arte indipendente dal caos della vita quotidiana, un mondo in cui poter trovare rifugio. Una frase del *Meigetsuki* citata sovente, «Le armi e le rosse bandiere non sono affar mio», riassume molto sinteticamente ciò che accadde in quel periodo. L'atteggiamento che queste parole esprimono non era esclusivo dell'autore del *Meigetsuki*, ma era condiviso dai maggiori poeti che contribuirono allo *Shin-Kokinshū*. Ci troviamo di fronte, in altre parole, a una fuga dal cambiamento sociale espressa nei termini della cultura aristocratica. Questa però non può sopravvivere a lungo senza una società aristocratica. Pertanto se Fujiwara no Teika, cresciuto in una società aristocratica, poteva ignorare completamente ciò che accadeva nel mondo in generale e aggrapparsi alla propria arte aristocratica, ciò sarebbe stato molto più difficile per le generazioni successive, che crebbero in un mondo assai diverso dal suo. Poiché il crollo della società aristocratica alla fine del secolo XII non fu per la verità totale, questa letteratura di evasione, con il suo ideale dell'arte per l'arte – un mondo di artificio, che si nutriva del passato – sarebbe proseguita nei secoli successivi fino a dar vita a una «letteratura di eremiti», in parte buddhista e in parte profana, nello stile tradizionale della prosa e della poesia di Heian.

Il disfacimento graduale della società aristocratica ebbe notevole effetto anche sul buddhismo. In primo luogo, il processo di decadenza trovò una razionalizzazione immediata nell'idea prevalente degli «ultimi giorni della Legge» (*mappō*), l'idea che il mondo fosse giunto al momento in cui, come profetizzato negli scritti sacri, il buddhismo avrebbe perduto la sua forza e la società avrebbe conosciuto tempi difficili.

I buddhisti attribuivano il caos materiale e morale della società a un declino della forza del buddhismo, e nella seconda metà del secolo XII nacque una nuova filosofia che si proponeva di insegnare all'uomo a vivere questi «ultimi giorni»: una filosofia espressa dalle nuove sette che

sarebbero prevalse nel buddhismo del periodo Kamakura. Una di queste nuove sette esaltava la fede nell'«altro mondo» e nella salvezza dopo la morte, giacché in questo mondo non era possibile alcuna salvezza. La promessa di redenzione non dipendeva dallo zelo dell'individuo di far del bene durante la vita sulla terra, ma esclusivamente dall'intervento superiore di un essere assoluto. Questo essere e l'uomo non erano legati dalla tensione morale, ma solamente dalla fede religiosa: in breve, era una dottrina di preghiera e di dipendenza. Le idee della salvezza nell'altro mondo e della dipendenza da un essere supremo furono enunciate per primo da Hōnen e sviluppate ulteriormente da Shinran, fino a trasformarsi poi in una delle correnti principali del buddhismo giapponese. Tuttavia, poiché questa dottrina cercava di far fronte alla malvagità del mondo esclusivamente dal punto di vista della fede, non contemplava una filosofia culturale che affrontasse le questioni della morale o dell'arte. Per trovare siffatta filosofia bisogna rivolgersi a una seconda nuova forma di buddhismo, nata per affrontare gli «ultimi giorni». Questa seconda forma fu lo Zen.

Anziché parlare di salvezza in un mondo futuro e di dipendenza da un essere assoluto, lo Zen esaltava il «Vuoto» e l'iniziativa individuale. L'individuo, per conseguire la consapevolezza del «Vuoto», doveva impegnare se stesso in uno sforzo la cui natura non era lasciata alle sue inclinazioni, ma era soggetta a un metodo rigoroso, come attesta per esempio l'esistenza di un codice di disciplina che va dall'esecuzione dello *zazen* (lo Zen seduto) all'uso dei *kōan* (domande paradossali) fino ai minimi particolari del pasto degli adepti. Non è difficile immaginare quanta importanza avrebbe avuto sulla vita dell'individuo, e in particolare su quella del guerriero che andava in guerra, il rilievo dato dallo Zen al controllo delle proprie emozioni attraverso un metodico ammaestramento religioso. Pur essendo in sostanza un derivato del buddhismo monastico, lo Zen, di fronte alla generale tendenza alla secolarizzazione della società a partire dal periodo Muromachi, in pratica diede origine a una sorta di codice etico del guerriero, noto come *bushidō*. Un altro suo aspetto – l'attenzione per il «Vuoto» – avrebbe dato vita, in quello stesso retroterra di secolarizzazione sociale, al sistema di estetica esemplificato dalla cerimonia del tè con la sua esaltazione del *wabi*. Il *wabi*, nel senso in cui fu usato nei secoli XV e XVI, altro non era che l'espressione estetica, sensuale della consapevolezza del «Vuoto».

La bellezza e l'armonia che l'uomo percepisce nella più semplice e più rustica delle dimore, nel momento in cui si accorge che in essenza anche il più ricco dei palazzi non è diverso da quella dimora, è il principio estetico fondamentale che sta alla base della cerimonia del tè. La

caratteristica decisiva che distingue tale estetica dall'arte per l'arte consiste nel fatto che nella cerimonia del tè la vita sociale e l'arte non sono considerate entità separate, anzi, la trasformazione della vita in arte è conseguita grazie a una visione del tutto particolare dell'intera vita sociale. In termini estremamente generali, il primo passo verso la secolarizzazione della cultura venne fatto quando questa visione della vita per l'arte sostituì l'idea della vita per la religione all'interno dei monasteri. Nel periodo Edo, a mano a mano che tale secolarizzazione procedeva, l'epicentro si spostò gradualmente verso la società di tutti i giorni e l'arte per la vita finì per essere prodotta e assaporata in conformità con le esigenze quotidiane della classe mercantile. A grandi linee questo è il quadro degli eventi storici, e se si effettua un'analisi un po' più approfondita si vedrà che la stessa storia della cerimonia del tè può essere considerata un riflesso di quel processo storico più generale.

La storia della cerimonia del tè può essere suddivisa grosso modo in tre periodi. Il primo va dal secolo XV fino al XVII e i suoi massimi esponenti furono Murata Jukō (1422-1502) nel secolo XV, Takeno Jōō (1502-1555) e Sen no Rikyū (1522-1591) nel secolo XVI e Kobori Enshū (1579-1647) nel secolo XVII. Jukō era al servizio degli shōgun Ashikaga, Rikyū di Nobunaga e Hideyoshi ed Enshū al servizio dei Tokugawa. È questo il periodo del *wabi* nel senso proprio del termine, e della vita per l'arte. Nel caso di questi maestri del tè, la trasformazione della vita in arte fu conseguita sotto la protezione di un'autorità dispotica. Quei maestri erano gli «arbitri del gusto» della loro epoca allo stesso modo di Petronio e al pari di questo ebbero un rapporto di tipo burrascoso con l'autorità e furono condannati a morte quando non riuscirono più a mantenere tale rapporto. La loro trasformazione della vita in arte non era la trasformazione della vita della società, ma un'impresa possibile soltanto ad alcuni individui particolari in circostanze particolari, vale a dire ad alcuni specialisti, i maestri della cerimonia del tè.

Il secondo periodo della cerimonia del tè va dal secolo XVII al secolo XIX e i suoi massimi esponenti furono Katagiri Sekishū (1605-1673) nel secolo XVII, Matsudaira Fumai (1751-1818) nel secolo XVIII e Ii Naosuke (1815-1860) nel secolo XIX. Tutti costoro erano *daimyo*, vale a dire signori feudali sotto lo shōgun, e non artisti di professione, e per loro non era possibile trasformare in arte l'intera vita. Dedicavano ad essa soltanto una parte dell'esistenza, conducendo una sorta di doppia vita come uomini politici o amministratori e come adepti della cerimonia del tè. Non ha senso discutere in questa sede quale dei due aspetti fosse più importante. Possiamo soltanto ipotizzare che entrambi assumessero per loro un grande rilievo, visto che conducevano di fatto que-

sta doppia vita. Nel secondo periodo, la cerimonia del tè come tale cessa di costituire un fine a se stesso e si mette invece al servizio della vita dell'individuo come uno dei suoi elementi accessori. Pertanto, anche all'interno della storia della cerimonia del tè si era verificata la transizione dalla vita per l'arte all'arte per la vita. È bene precisare che qui «vita» indica in tutti i sensi la vita dell'individuo e non ha un rapporto diretto né con la società né con altri individui.

Invece nel terzo periodo della cerimonia del tè, il secolo XX, il maestro del tè è diventato un istruttore, e poiché l'istruttore è una persona che insegna agli altri, «l'arte per la vita dell'individuo» si è trasformata in un'«arte per la vita della società». Il processo corrisponde quasi perfettamente a quello della commercializzazione della cerimonia del tè. La prima fase di questo processo ebbe luogo prima del 1940, quando lo studio della cerimonia del tè con un maestro era un privilegio quasi esclusivo delle donne delle classi superiori. Conoscere bene la cerimonia del tè costituiva un simbolo del rango sociale. La seconda fase della commercializzazione, dalla fine della seconda guerra mondiale fino a oggi, ha visto la trasformazione di quello che un tempo era un lusso, un simbolo di prestigio sociale, in un prodotto per il consumo di massa. In questo senso, si è verificato per le lezioni sulla cerimonia del tè lo stesso fenomeno che si è verificato per beni come i frigoriferi e le automobili. Tuttavia, mentre la diffusione del frigorifero fu il risultato di una caduta dei prezzi resa possibile dal progresso tecnologico e dalla crescita post-bellica del potere di acquisto delle masse, la divulgazione della cerimonia del tè è da attribuire in larga misura alla politica adottata dalle grandi aziende di offrire alle lavoratrici l'opportunità di lezioni a basso prezzo. Sia come sia, la trasformazione della cerimonia del tè da «vita per l'arte» in «arte per la vita» e poi in «arte per la società», anche se non riflette il processo di secolarizzazione che è proseguito nella cultura giapponese per secoli e secoli, perlomeno illustra il processo di commercializzazione dell'arte che ne è il risultato. Pertanto la sociologia della cerimonia del tè incide sull'economia della cerimonia del tè.

Nella cerimonia del tè la visione della vita come arte si estende a ogni suo aspetto. L'uomo che entra nella sala della cerimonia del tè lo fa come individuo e si libera per quanto possibile di tutti i simboli del rango e del ruolo sociali: non ci si veste con abiti lussuosi, e un samurai deve lasciare le spade. Quest'usanza contribuisce a sottolineare la natura personale, privata dell'evento. Vengono serviti soltanto i cibi più semplici. La documentazione delle celebri cerimonie del tè, che descrive con estrema attenzione ai dettagli il cibo servito, ci mostra che non si potrebbe immaginare nulla di più lontano dalla sontuosità del banchetto tradizio-

nale. I cibi sono poveri di proteine e di calorie, l'ospite insoddisfatto deve accontentarsi di un po' di riso in più. Esteriormente, la sala della cerimonia del tè somiglia a una capanna: si evita di proposito qualunque manifestazione di prodigalità, e perfino di agio.

In breve, il rito del tè esige un atteggiamento particolare e coerente nei confronti di ogni aspetto della vita quotidiana. Ma non è tutto, visto che gli oggetti che troviamo nella sala stessa – il rotolo appeso nel *tokonoma* (un tipo di rientranza nella parete domestica) e i fiori che vi sono stati messi, l'incenso che si consuma e le ciotole usate per il tè – richiedono da parte dell'adepto della cerimonia un approccio molto particolare nei riguardi della pittura (o calligrafia), della disposizione dei fiori, dell'incenso e delle terraglie. L'approccio adottato nella cerimonia del tè nei confronti degli accessori pratici della vita quotidiana e dell'arte fa parte dell'adepto del tè in ogni momento della sua vita. In altre parole, la cerimonia del tè non potrebbe esistere se i suoi praticanti non considerassero la vita intera come un'arte.

Non credo però che la cerimonia del tè possa essere considerata un'arte pura, dal momento che comporta invariabilmente un incontro e pertanto non coinvolge solamente l'atteggiamento dell'adepto nei riguardi degli accessori materiali della cerimonia, ma anche i suoi rapporti con gli altri esseri umani presenti, che sono suoi ospiti. La «trasformazione della vita» in arte può avere in tale contesto solo un significato metaforico. La cerimonia del tè è una sorta di tecnica volta a sottolineare e rafforzare l'incontro tra esseri umani che ne costituisce il nucleo, formalizzando in misura estrema tale incontro. Se questa può essere chiamata arte, allora rappresenta senza dubbio, nel suo significato più profondo, la trasformazione della vita. In ultima analisi, la tecnica è la tecnica di vivere e può diventare anche, come nel caso di Rikyū, la tecnica di morire. Fu con il perfezionamento di questo stile, per così dire, di vita e di morte che i grandi maestri del tè diedero il loro contributo alla civiltà di Edo.

Se si ipotizza che la cerimonia del tè comporti un atteggiamento coerente verso gli oggetti e gli esseri umani, bisogna chiedersi in che cosa consiste tale atteggiamento. Il mondo del tè è monocromatico. Le superfici dell'edificio sono prive di colori artificiali. Colonne, muri, soffitti e pavimenti conservano il tessuto originale dei materiali con cui sono costruiti. L'architettura del *chashitsu* (sala della cerimonia del tè) rifiuta chiaramente ogni effetto sensuale conseguibile con le combinazioni di colori. Nel *tokonoma* non si usano mai dipinti colorati, ma solo a un'unica tinta e a inchiostro. Nel loro soggetto, i dipinti rifuggono da qualsivoglia stimolo sensuale: per esempio da quelli forniti dall' *ukiyo*e con i suoi ritratti di donne leggiadre. Le ciotole e altri utensili non co-

noscono colori vivaci, tutto è *shibui*, sobrio. Anche il fascino sensuale del suono è assente, non vi è musica e i rumori – l'eventuale ticchettio della pioggia sul tetto, per esempio – sono tali da accrescere probabilmente la viva consapevolezza del silenzio. In breve, nel mondo del tè si ha un rifiuto cosciente e sistematico del piacere dei sensi.

Il rifiuto del piacere dei sensi non è affatto una caratteristica giapponese autoctona. Non compare nella raccolta di poesie *Man'yōshū* né nelle sculture Tenpyō né nei racconti del periodo Heian, dal *Konjaku monogatari* allo *Heike monogatari* del periodo Kamakura, né lo si incontra nel periodo Edo, nei dipinti sulle porte scorrevoli della scuola di Sōtatsu e Kōrin o nella scuola Kanō, nelle stampe *ukeiyo* o nelle opere di Chikamatsu Monzaemon e Tamenaga Shunsui. Tale rifiuto dei sensi non poteva che affermarsi dopo (e sotto) l'influenza della radicale negazione buddhistica di questo mondo, che si verificò alla fine del secolo XII e all'inizio del XIII, in altre parole dopo che si impose l'idea che tutti i fenomeni sono «vuoti». Ovviamente la negazione dei sensi non basta in sé a produrre arte, poiché questa è in definitiva un modo sensuale di espressione. La caratteristica principale dell'estetica del tè risiede senza dubbio nella procedura elaborata con cui il rifiuto del piacere direttamente legato ai sensi porta alla scoperta di quello che potremmo definire un piacere spiritualizzato, interiorizzato dei sensi. Il tè è l'espressione sensuale del rifiuto dei sensi, o perlomeno è questo il principio della cerimonia del tè perfezionata da Rikyū. Il *Nanbaroku*, un'opera sulla cerimonia del tè scritta da un discepolo di Rikyū, lo esprime con straordinaria chiarezza là dove si legge:

Lo spirito dell'austera cerimonia del tè insegnata da Jōō era identico a quello di una poesia di Teika nell'antologia *Shin-Kokinshū*: «Fin dove giunge l'occhio, nessun fiore di ciliegio, nessun acero d'autunno, nient'altro che la capanna dal tetto di paglia sulla baia, nel crepuscolo autunnale». Questa è la vera visione dell'adepto del tè.

Si dice che queste osservazioni siano state fatte dallo stesso Rikyū. Ciò che egli vuol dire, in breve, non è che la sala della cerimonia del tè debba essere un ambiente rozzo del tipo della «capanna sulla baia», bensì una trasformazione dello stile architettonico *shoin* in qualcosa che si avvicina a quella capanna: in altre parole l'interiorizzazione e spiritualizzazione del piacere sensuale. Per lo stesso motivo egli afferma: «La gente guarda sempre all'esterno, domandandosi quando sboccherà su questa collina o in quel bosco il fiore di ciliegio, senza accorgersi che i fiori di ciliegio e gli aceri sono tutti dentro il suo cuore». Ma se davvero fiori di ciliegio e aceri sono nel nostro cuore, allora

è più che naturale che la stessa opera proponga come ideale «una casa con un tetto che non perde, cibo sufficiente per non soffrire la fame». Tutto rimanda a una semplicità calcolata. Lo scarno ambiente della sala per la cerimonia del tè sarà tale da fornire solo lo stimolo sufficiente a risvegliare le bellezze «nel cuore».

L'armonia estetica che l'adepto del tè trova in quello stato d'animo non è l'armonia di un ordine logico, bensì quella che nasce tra l'animo umano e la natura. La semplicità dell'ambiente per la cerimonia non è la semplicità delle linee e forme geometriche e ordinate, bensì una semplicità in cui si applica solo un minimo di artificio all'ambiente naturale, o meglio è la stessa «naturalità». Mentre i giardini di Versailles non sono che un prolungamento dell'edificio, l'architettura della sala per la cerimonia del tè si fonde così com'è con la natura. Mentre il Partenone, per fare un altro esempio, si fonda sull'asserzione di un ordine razionale contro il caos della natura, nella cerimonia del tè anche lo stesso edificio si fonda sull'armonia con l'ambiente. Poiché la natura cambia con le stagioni e a seconda della luce delle diverse ore del giorno, l'armonia con la natura non può che essere armonia con le stagioni che si susseguono e con il tempo che cambia. Un tempio di marmo costruito sulla cima di un monte roccioso si staglia contro la violenta luce del sole e contro il cielo azzurro della costa mediterranea, e non viene sostanzialmente influenzato dal susseguirsi delle stagioni, ma nella sala per la cerimonia del tè l'uomo diviene vivamente sensibile ai minimi cambiamenti della natura, dalla luce che filtra attraverso la finestrella al fiore nel *tokonoma*, dalla temperatura dell'acqua nel lavandino di pietra nell'ingresso al mormorio delle foglie degli alberi nel giardino. Partendo dal rifiuto dei sensi, la cerimonia del tè perviene a un affinamento senza pari della risposta dei sensi ai mutamenti stagionali e climatici.

Questo atteggiamento verso la natura sviluppato nella cerimonia del tè riassume un aspetto generale dell'estetica giapponese. Lo stesso rapporto intenso con la natura è il fondamento della tradizione della poesia lirica giapponese, dalle descrizioni della natura nel *Man'yōshū* al *Kokinshū*, la cui lirica si ispira al ciclo delle stagioni, allo *Shin-Kokinshū*, in cui la natura si veste della dolce malinconia di un modo di vita che va scomparendo, per giungere all'intenso amore per la natura che spira dagli *haiku* di Matsuo Bashō. Si potrebbe anche affermare che la sala per la cerimonia del tè riassume le caratteristiche dell'architettura domestica giapponese, almeno a partire dall'inizio del periodo Tokugawa. L'edificio è in comunione con il giardino e questo è in comunione con la natura. L'interno della stanza, la casa e il giardino sono simili in quanto accentuano la «naturalità» che non è, come sarebbe accaduto in Cina,

la scomposizione in linee fluide di un ordine e di una simmetria più rigorosi: nell'estetica giapponese essa è tanto il principio quanto la fine.

Il secondo principio della cerimonia del tè è il modo in cui profonde la vita intera nell'attimo presente. Anche in questo caso si può cogliere un atteggiamento coerente verso la vita e l'arte in generale. La storia della poesia lirica giapponese, che comincia con forme poetiche per lo più brevi per convergere in breve tempo sulla forma del *tanka* di trentun sillabe e culminare quindi nello *haiku* di diciassette sillabe, è una chiara dimostrazione di tale atteggiamento, che emerge anche da una sorta di pragmatismo per quanto concerne la vita quotidiana, una propensione a vivere in armonia con la situazione prevalente senza aderire a principi astratti, universali. Tuttavia, nella cerimonia del tè questo atteggiamento è non solo osservato, ma osservato consapevolmente. Anche tale consapevolezza è da attribuire al buddhismo e in particolare al buddhismo Zen.

Lo Zen esalta il concetto di «Vuoto». La consapevolezza del «Vuoto» che agisce sul presente non può essere disgiunta dalla coscienza che il passato non esiste più e il futuro non esiste ancora. Il processo in base al quale lo Zen riporta il presente al vuoto si fonda sul suo rifiuto di considerare il passato, il presente e il futuro nel loro aspetto di successione, per viverli invece come un presente eterno in cui sono compresi passato e futuro. Ecco perché il «presente» della cerimonia del tè, sviluppatasi dopo lo Zen del secolo XIII, è diverso dal «presente» della vita e dell'arte prima di allora.

Ma non è tutto qui. La cerimonia del tè vera e propria, in cui l'arte dell'adepto trova la sua sintesi, avviene una volta sola. Quando crea una poesia il poeta può scrivere e riscrivere più volte lo stesso verso. Fujiwara no Teika, che scriveva con somma attenzione le sue poesie, giunse ad affermare che era meglio scrivere il primo verso di una poesia dopo aver scritto il resto, compreso l'ultimo verso. La poesia finita è disponibile alla posterità, non al solo poeta. Lo stesso vale per la pittura a olio, mentre il disegno a inchiostro è diverso: non può essere ritoccato. Nel momento in cui il pennello inchiostrato tocca la carta, esso deve muoversi, che ci piaccia o no. Tutto si decide in quell'attimo. Il disegno a inchiostro, nella misura in cui non si può ritoccare – diversamente dalla pittura a olio – è un'arte del momento, anche se l'opera rimane.

Nel caso dell'arte della recitazione, l'opera non rimane. L'attore, dopo avere provato a lungo, fa la sua recita, che non consente correzioni e consiste di una serie di espressioni transitorie. Per giunta, quando cala il sipario, la rappresentazione si conclude e svanisce senza lasciare traccia. Per finire, lo spettacolo almeno in teoria non dipende dal mondo

fuori delle quinte né dal pubblico presente. Anche se per un certo attore può essere impossibile ricreare per un diverso tipo di pubblico il medesimo spettacolo che aveva dato dieci anni prima, probabilmente un attore che recita lo stesso ruolo nello stesso teatro in uno stesso anno è in grado di ricreare in misura considerevole la stessa esecuzione. Nel caso della cerimonia del tè, non solo sono impossibili le correzioni e non resta traccia di un incontro particolare, ma per di più è quasi impossibile una «replica». Diversamente dallo spettacolo sul palcoscenico, la cerimonia del tè dipende dalla stagione e dal clima. Diversamente dal pubblico anonimo del teatro, gli ospiti sono individui ben precisi che partecipano alla cerimonia in modo più attivo del pubblico di un teatro. L'anfitrione paragona i suoi ospiti non al «pubblico», ma ai compagni sulla scena. L'incontro tra un singolo individuo e un altro nella cerimonia del tè è in sostanza un evento che avviene una volta sola e non si ripeterà più esattamente allo stesso modo, e questo perché la vita stessa occorre una volta sola. Pertanto, un certo tipo di espressione artistica – quello in cui tutto si decide sul momento – trova la sua manifestazione ultima nella cerimonia del tè. In questo senso l'arte dell'adepto del tè costituisce una sorta di culmine di tutta l'arte. Potremmo dire anzi che riassume la stessa condizione umana.

Ii Naosuke ha espresso mirabilmente il concetto nel *Chanoyu ichieshū*:

L'incontro per la cerimonia del tè avviene in sostanza una volta sola nella vita. Anche qualora si ritrovassero lo stesso padrone di casa e gli stessi ospiti, è impossibile riprodurre l'incontro di un determinato giorno. Pertanto il padrone di casa deve avere cura di ogni dettaglio¹.

Nella cerimonia del tè, la vita e l'arte diventano una cosa sola: ecco il significato ultimo della trasformazione della vita in arte.

¹ Ii Naosuke, «Chanoyu ichieshū» in AA.VV., *Sadōkoten zenshū*, Kyōto, Tankōshinsha, 1961, p. 331.

Capitolo ottavo

La creatività artistica oggi

Nel parco Ueno di Tōkyō si possono vedere tre opere architettoniche assai dissimili tra loro. La prima è lo Hyōkeikan, la seconda è l'edificio principale del Museo Nazionale di Tōkyō e la terza è l'Auditorium, il Tōkyō Bunka kaikan (si vedano le tavole 42, 43, 44). Esse rappresentano le tre fasi attraversate dall'architettura giapponese dopo la restaurazione Meiji del 1868.

Lo Hyōkeikan è un'imitazione fedele dell'architettura occidentale. Un analogo esempio di imitazione si può osservare nella villa imperiale di Akasaka, sempre a Tōkyō, e fino a poco tempo fa se ne poteva vedere un terzo nei palazzi di mattoni per uffici eretti in una zona commerciale della capitale, Marunouchi. Sono tutti esempi della prima serie di edifici costruiti in Giappone con materiali e tecniche occidentali. Somigliano agli uffici governativi – le copie fedeli di quelli che erano abituati a vedere in patria – edificati dagli inglesi nel cuore delle grandi città indiane. Riproducono fedelmente forme che erano state create senza alcun rapporto con l'ambiente naturale, la cultura e la storia del loro nuovo habitat, forme elaborate in un paese in cui tutti questi fattori erano enormemente diversi. La sola differenza tra gli edifici occidentali in India e quelli costruiti in Giappone è che gli uni furono edificati in India dagli inglesi per se stessi, laddove gli altri furono costruiti in Giappone dai giapponesi per se stessi. Proprio tale differenza ha permesso all'architettura giapponese di passare alla seconda fase.

L'edificio principale del Museo Nazionale è una struttura peculiare, il prodotto di una mescolanza tra le forme dell'architettura giapponese tradizionale e i metodi strutturali delle costruzioni in cemento. Un esempio simile è un edificio di Tōkyō noto oggi come Kudan kaikan (e prima della guerra Circolo Ufficiali), perfetta espressione architettonica del nazionalismo degli anni trenta. Qualcuno pensò che la pura e semplice imitazione era alquanto disdicevole: il Giappone doveva avere la propria architettura, mescolanza delle culture orientali e occidentali. Risultato diretto di quell'idea fu una specie di mostruosità, caratterizzata da una

mancanza assoluta di rapporto tra le forme tradizionali (per esempio il profilo del tetto) che sono incluse nella costruzione e la struttura complessiva dell'edificio. Quest'ultima deve rispettare i limiti imposti dalle dimensioni, dai materiali usati e dagli usi cui è destinata. Riprendere le forme giapponesi create per edifici di dimensioni e destinazione del tutto diverse, costruiti con materiali del tutto diversi e, affermando che sono «tradizionali», tentare di innestarle su costruzioni di cemento, equivale a cercare di innestare un bambù su un albero. Può anche darsi che il risultato sia «peculiarmente giapponese», ma non si può parlare di «architettura» peculiarmente giapponese. Il compromesso tra le culture d'Oriente e d'Occidente è per l'appunto un compromesso e non una fusione. Al di là di ogni altra considerazione, il Museo Nazionale e il Kudan kaikan ne sono sicuramente la testimonianza più chiara e lampante. Nella loro arte, gli antichi egizi collocarono una testa d'uccello sopra un corpo senza tenere conto della struttura del corpo, e allo stesso modo gli antichi greci misero insieme un torso umano e il corpo di un cavallo, anche in tal caso senza preoccuparsi della struttura del secondo, creando così dei mostri. I giapponesi degli anni trenta piazzarono un tetto «tradizionale» sopra un edificio di cemento senza tenere conto della struttura dell'edificio, e il risultato, benché questa volta certamente involontario, fu altrettanto grottesco.

Nondimeno, gli edifici di quel periodo non ci danno soltanto la testimonianza della natura immancabilmente grottesca dei risultati, ma anche del fatto che si fosse raggiunta una capacità tecnica sufficiente per crearli. Nel periodo tra le due guerre mondiali, il Giappone assimilò completamente le tecniche per la costruzione di strutture di cemento armato. Se ciò non si fosse verificato, non sarebbe stata possibile la terza fase dell'architettura giapponese moderna, iniziata dopo la seconda guerra mondiale.

Il terzo edificio, il Tōkyō Bunka kaikan, è una struttura postbellica la cui caratteristica principale è che in essa un architetto giapponese ha usato per esprimersi quello che chiameremo «il linguaggio internazionale» dell'architettura contemporanea. A paragone con il compromesso stilistico – mescolanza tra linguaggio internazionale e quello giapponese tradizionale – questo edificio rappresenta un cambiamento prettamente qualitativo e non solo quantitativo. Costruire un edificio coerente con due linguaggi architettonici è altrettanto difficile quanto costruire una frase coerente con due lingue. Invece due persone diverse – per esempio Le Corbusier e Wright – possono esprimere ciò che si prefiggono utilizzando lo stesso linguaggio. Solamente dopo la fine della seconda guerra mondiale i maggiori architetti giapponesi hanno cercato di espri-

mere la propria personalità con il linguaggio internazionale. Almeno in teoria, la questione se i risultati siano o meno «giapponesi» non ha un'importanza fondamentale, ma in pratica è ragionevole attendersi che una qualità caratteristica dell'opera dei giapponesi si faccia strada in tali edifici, e di fatto ciò che si verifica a mio avviso è la creazione di un'architettura tipicamente giapponese. Ma naturalmente non è questo l'obiettivo, il quale consiste solo nel creare un'architettura. Il problema del compromesso stilistico degli anni trenta era che conseguiva i suoi obiettivi nel modo sbagliato. In altre parole, la creazione di un'architettura giapponese contemporanea non fu uno sviluppo nato dallo stile prebellico, ma divenne possibile solamente rifiutando quello stile. Il problema non è di ordine tecnologico, ma riguarda il concetto stesso di architettura, e ogni domanda relativa al concetto stesso di architettura non può non toccare interrogativi di fondo che concernono la stessa cultura.

I tre edifici del parco esemplificano nel modo più vivo le tre fasi della storia recente dell'architettura giapponese: imitazione dell'Occidente, compromesso tra Oriente e Occidente, creatività espressa con un linguaggio internazionale. Sul piano storico le tre fasi sono divise molto nettamente. Nel primo periodo è quasi impossibile trovare esempi di «compromesso», nel secondo non vi è in pratica traccia della creatività che caratterizza il terzo periodo. Quest'ultimo inizia dalla fine della seconda guerra mondiale e più precisamente dalla ritrovata indipendenza giapponese. A mio avviso è questo il periodo che dovrebbe essere definito «contemporaneo», e in questo caso «contemporaneo» è sinonimo di «creativo» nell'architettura giapponese moderna. Sorge quindi il problema se si possa affermare la stessa cosa dell'arte giapponese moderna in campi diversi da quello dell'architettura. Ritengo di sì, in linea teorica, cosicché i tre edifici del parco Ueno possono servire da prototipi per analizzare lo sviluppo delle altre arti. Ad ogni modo, lo sviluppo di ciascuna arte non può non discostarsi in pratica dai prototipi che troviamo in architettura, a seconda della natura particolare di tali arti. Questa differenziazione si fa progressivamente maggiore passando all'analisi della musica, della pittura e della letteratura in quest'ordine, giacché la materia prima della musica è legata a una cultura storica particolare più di quella dell'architettura, la materia prima della pittura lo è più ancora di quella della musica e la materia prima della letteratura lo è ancora di più di quella della pittura.

I musicisti dell'era Meiji presero a imitare la musica occidentale utilizzando strumenti occidentali. A questo primo periodo musicale d'imitazione pura e semplice seguì una fase di compromesso. Il *samisen* e l'orchestra occidentale si combinarono in un «concerto per *samisen*» e furo-

no composte opere orchestrali che incorporavano le melodie dei canti popolari giapponesi. Il «concerto per *samisen*» può essere considerato il «Kudan kaikan della musica». È pur vero che l'inserimento di melodie popolari giapponesi in un brano orchestrale può produrre senz'altro un pezzo abbastanza gradevole, ma questo è tutto. Per fare un esempio, tra la struttura della musica romantica tedesca e la natura delle melodie che essa presentava esisteva un rapporto alquanto stretto e fu questo senza dubbio a permettere lo sviluppo della musica tedesca nel secolo XIX. La «musica di compromesso» a volte è creata con abilità, altre volte no, ma anche nel primo caso è ben raro che divenga creativa. Il periodo creativo per la composizione giapponese ebbe inizio dopo la fine della seconda guerra mondiale. Anche in tal caso «contemporaneo» e «creativo» sono sinonimi, anche in tal caso la creatività è inseparabile dalla capacità testé acquisita dai compositori giapponesi di manipolare liberamente un vocabolario musicale internazionale con obiettivi propri. Si pensa immediatamente a Ogura Rō, Irino Yoshirō, Takemitsu Tōru.

Ma fin qui abbiamo parlato soltanto della musica «occidentale». Che dire di quella giapponese tradizionale? In effetti, la musica «giapponese» costituisce tuttora una parte importante della cultura musicale giapponese, ma non quella creativa. Si ritiene che la musica del teatro *no* non abbia conosciuto un grande sviluppo dopo il secolo XVI al più tardi. La musica *jōruri*, che accompagna il teatro di burattini, non si sviluppò dopo il secolo XVIII, e proprio perché la musica tradizionale aveva cessato di essere creativa, mentre era diffusa l'imitazione della musica occidentale, nel primo periodo fu fatta una distinzione tra musica «occidentale» e «giapponese». Tale distinzione perse significato nel momento in cui la musica giapponese contemporanea si fece creativa. La musica composta dai giapponesi in modo creativo è in tutto musica giapponese e non occidentale. Lo Hyōkeikan è un edificio «di stile occidentale» mentre il Tōkyō Bunka kaikan è un edificio giapponese. Naturalmente ancora oggi si costruiscono molte case «puramente giapponesi», ma gli architetti in genere non vi mettono mano e anche quando lo fanno non rivelano in sostanza alcuna creatività architettonica. Poiché in questa sede si parla di creatività nell'arte contemporanea e non di cultura artistica in generale, non mi soffermerò sul flauto del *no*, né sul teatro dei burattini che io stesso adoro moltissimo, o sull'«Otomisan» e tutte le altre «canzoni popolari» che in passato godevano del favore del pubblico. Resta il fatto che sia la musica giapponese sia quella occidentale ebbero entrambe una vita indipendente. Perché la musica giapponese contemporanea nacque come uno sviluppo di quella occidentale anziché di quella giapponese? Perché l'architettura giapponese contem-

poranea si sviluppò non a partire dalla casa giapponese tradizionale, ma sulla base degli «edifici occidentali» dell'era Meiji? Si tratta effettivamente di un problema di vasta portata, ma prima di esaminarlo desidero passare in rassegna quanto si è verificato in pittura e in letteratura.

Come l'architettura ebbe i suoi «edifici occidentali» e «giapponesi» e la musica la sua «musica giapponese» e «occidentale», così la pittura ebbe il suo «stile giapponese» (il termine giapponese *nibonga* è usato sovente anche nei libri inglesi sull'arte giapponese) e il suo «stile occidentale». Fino a quando perdurarono tali distinzioni, la parte «occidentale» era destinata a conoscere prima un'imitazione diretta e poi il «compromesso». A quanto sembra, anche la pittura a olio giapponese è partita dall'imitazione per passare a una fase di compromesso ogni qual volta ciò si rese necessario. Tuttavia, due elementi che incisero sulla pittura erano fundamentalmente diversi da quelli che influenzarono l'architettura e la musica. Uno riguarda la natura della pittura in quanto tale, l'altro la natura particolare della storia della pittura in Giappone.

Una prima caratteristica che distingue in generale la pittura dall'architettura e dalla musica è che la prima si propone di raffigurare gli esseri umani e la natura. Il brano musicale intitolato *La ragazza con i capelli biondi*, per esempio, non è affatto una rappresentazione dell'aspetto della ragazza: è senz'altro possibile intitolarlo *La ragazza con i capelli neri*, ma ovviamente quest'alternativa è impensabile per un dipinto con lo stesso titolo. Dipingere i capelli neri imporrebbe di cambiare il colore dello sfondo e ciò imporrebbe a sua volta di cambiare il colore degli abiti della giovane. Pertanto un pittore giapponese che dipinga una ragazza giapponese con i capelli di colore nero lucente non può limitarsi a imitare il pittore francese che dipinge la ragazza con i capelli biondi, ma deve inventare uno schema cromatico ignoto all'artista francese. Esiste in effetti un quadro assai noto di Kishida Ryūsei, *Ritratto di Reiko*, in cui l'artista fece esattamente questo, ma se il pittore non ha la statura di Kishida e si sente invece in dovere di dipingere la ragazza con i capelli biondi – e per gran parte dei pittori a olio giapponesi questo è quanto accade – sorge il problema che in Giappone non esiste una gran scelta di ragazze con i capelli biondi. Lasciando da parte il colore dei capelli, in Giappone non c'è neppure l'azzurro particolare del cielo della Francia meridionale. Ma non è soltanto questione di colore. C'è il fatto che nella tradizione della pittura giapponese e cinese non trova spazio la figura umana nuda; stando così le cose, tutti i pittori giapponesi che intendevano imparare a dipingere a olio dovevano recarsi in Francia. Non si trattava di sicuro solo del desiderio di acquisire le *tecniche* della pittura occidentale, ma piuttosto del fatto che la natura stessa della pittura

faceva sì che ci si dovesse recare nel paese in questione per produrre un'imitazione davvero completa. Un'arte che raffigura l'uomo e la natura non può prescindere dalle condizioni sociali e naturali. Lo «Hyōkeikan della pittura a olio» fu prodotto da Saeki Yūzō non a Tōkyō, ma a Parigi.

In secondo luogo, mentre l'architettura e la musica tradizionale giapponese non conoscevano da molto tempo un progresso, la pittura *nihonga* rivelava una vitalità ininterrotta. Una differenza assai importante. Mentre a Parigi Saeki dipingeva «oli», a Kyōto Tomioka Tessai era immerso nella creazione non di «pittura giapponese», ma semplicemente di quadri. È avvenuto così che i massimi artisti prodotti dal Giappone tra la restaurazione Meiji e oggi siano stati i più lontani dalla realtà contemporanea del Giappone. Anche senza contare Tessai, una nutrita serie di artisti *nihonga*, da Kanō Hōgai a Yokoyama Taikan, si è sforzata di superare il ristagno che affliggeva da tempo il *nihonga* riprendendo le tecniche della pittura occidentale. È però evidente che non furono un semplice equivalente pittorico dell'edificio principale del Museo Nazionale o del Kudan kaikan. Non cercarono di aggiungere elementi «giapponesi» a strutture che avevano testé imparato a costruire, ma si proposero di assorbire elementi stranieri nel mondo del *nihonga*: in una tradizione, una struttura, di cui erano già padroni. Se questo è compromesso, allora il Kudan kaikan e il concerto per *samisen* furono un compromesso di natura assai diversa e di livello nettamente inferiore. Essendo questa la situazione sul fronte del *nihonga*, anche nel caso degli artisti che dipingevano a olio era improbabile che si verificasse un compromesso puro e semplice. Non restava loro che affluire in numero crescente a Parigi e dedicarsi con partecipazione sempre maggiore all'imitazione. Il compromesso cui alla fine riuscirono a pervenire è rappresentato da artisti quali Leonard Foujita (Fujita Tsuguharu), il cui successo particolare consiste in una tecnica costituita di sottili linee a pennello con velature di pittura a olio. Ho detto particolare in quanto la sua opera è più riuscita come *dessein* che come pittura a olio. Nondimeno, è inutile aggiungere che qui il compromesso trascende quasi completamente se stesso e riesce a creare un proprio mondo individuale. In questo caso non ha grande importanza quali ne siano state le origini. Il fatto importante è che nella pittura a olio erano presenti fattori che rendevano problematico un compromesso semplice, come avvenne in altri campi, e per questa ragione la tendenza preponderante all'imitazione si è imposta tanto a lungo.

Che cosa si può dire del periodo postbellico? Nel mondo della pittura si è verificato lo stesso fenomeno che si è verificato in quello dell'ar-

chitettura e della musica? Taluni fatti balzano all'occhio: gli artisti che lavorano con tecniche giapponesi (gli artisti *nibonga*) e quelli che lavorano a olio si occupano oggi della cosiddetta pittura «astratta», e in questo senso ha cominciato a venir meno la distinzione tra pittura «giapponese» e «occidentale». Inoltre la pittura «astratta», così com'è praticata non solo in Giappone, ma nella maggior parte del mondo, si è trasformata in effetti in una sorta di forma internazionale. Tralascierò per il momento il problema se questa forma internazionale possa essere paragonata per esempio allo stile internazionale dell'architettura contemporanea che si è imposto a partire dal Bauhaus o al linguaggio musicale internazionale inventato da Schönberg. Per i nostri fini è sufficiente osservare che anche la pittura contemporanea è ormai caratterizzata non dall'imitazione di quella occidentale e neppure dal compromesso tra Oriente e Occidente, bensì da un'autoespressione entro una specie di forma internazionale. Probabilmente è corretto affermare che il prototipo fornito dall'architettura è riconoscibile anche, più o meno, nella storia della pittura dopo la restaurazione Meiji, quantunque sia offuscato da oscillazioni assai più complesse.

Nel caso della letteratura il quadro è molto più complicato che in architettura, in musica o in pittura. La letteratura è espressione verbale, ma l'espressione verbale non appartiene solo alla letteratura, che sotto questo aspetto è totalmente diversa da edifici di cemento, suoni musicali e oli, mezzi di espressione che troviamo quasi esclusivamente in architettura, musica e pittura. Tramite le parole, la letteratura è legata forse più strettamente di ogni altra arte alla società storica e alla sua cultura. Non esiste un equivalente letterario dello Hyōkeikan. La letteratura moderna nasce come compromesso, senza un periodo di imitazione diretta dell'Occidente. Parlo della letteratura giapponese. Per quanto attiene alla storia generale, l'equivalente dello Hyōkeikan va cercato nel *Kaifūsō* o, molto più avanti, nelle poesie e nella prosa dei monaci dei «Cinque Monasteri». Il rapporto della letteratura giapponese con quella cinese è diverso in primo luogo *linguisticamente* dal suo rapporto con la letteratura occidentale.

Tuttavia in questo caso non si trattò del compromesso dei pittori a olio che imitavano modelli occidentali inserendovi un tocco giapponese, ma piuttosto del compromesso degli artisti tradizionali che utilizzavano i materiali del *nibonga* restando all'interno di un settore tradizionale e cercando al contempo di introdurre taluni elementi della tecnica della pittura a olio. Il livello conseguito, in questo caso, dipenderà in un certo senso dalla capacità della cultura tradizionale di assimilare gli elementi nuovi. L'influenza esercitata dall' *ukiyoe* del Giappone di Edo

sugli impressionisti fu un trionfo di questi ultimi, non dell'arte giapponese. L'influenza della letteratura tedesca su Mori Ōgai fu un risultato della sua grandezza più che della grazia di quella letteratura. In ogni caso, il livello della cultura giapponese tradizionale, come ha rilevato tra gli altri Nagai Kafū, è andato costantemente declinando a partire dal periodo Meiji. Proprio per questo motivo la letteratura, dopo Mori Ōgai e Natsume Sōseki, non è più stata in grado di toccare le vette raggiunte con questi due artisti dalla letteratura Meiji «di compromesso».

Che cosa è accaduto dopo la fine della seconda guerra mondiale? Non è cambiata la struttura del compromesso e neppure oggi il vocabolario letterario è diventato internazionale. In ciò la letteratura è fondamentalemente diversa dall'architettura, dalla musica e dalla pittura. Tuttavia, essa è influenzata molto più direttamente delle altre arti dai mutamenti nella vita della società, e la vita sociale è cambiata nettamente dopo la fine della guerra. Al giorno d'oggi la vita nelle grandi città del mondo, da Londra a Tōkyō, da New York a Roma, è diventata pressoché identica, perlomeno all'apparenza. Se il modo di vita è quasi lo stesso, saranno molto simili anche i tipi di problemi che esso determina. Siamo di fronte a una situazione nuova, sconosciuta agli scrittori del periodo Meiji. In letteratura l'era del compromesso non è stata preceduta da un periodo di imitazione diretta e, per le stesse ragioni, al compromesso non può far seguito un'età di autoespressione mediante un vocabolario internazionale. La letteratura che nasce come compromesso rimarrà sempre tale. Nondimeno, la natura interna del compromesso è destinata a cambiare col mutare della situazione, con l'internazionalizzazione del sistema sociale e dei modi di vita, ed è questa la novità che caratterizza la letteratura «contemporanea».

Per riassumere, il «contemporaneo» nell'arte giapponese può essere fatto risalire alla fine della seconda guerra mondiale. Due fenomeni caratterizzano l'età «contemporanea»: uno è l'internazionalizzazione della società giapponese, che si riflette con la massima forza in letteratura, e l'altro, che si osserva meglio in architettura, musica e pittura, è che gli stili internazionali forniscono oggi la struttura al cui interno gli artisti cercano di esprimersi. Gli stili internazionali sono stati sviluppati non in Giappone, ma al di fuori. Si può affermare pertanto che i due fenomeni rappresentano cambiamenti che sono avvenuti dopo la fine della seconda guerra mondiale tanto dentro quanto fuori del Giappone. Ad ogni modo, per analizzare un cambiamento è necessario confrontare ciò che esisteva prima con ciò che è avvenuto dopo. In altre parole, per un'analisi dell'arte giapponese contemporanea è necessario ricostruire i mu-

tamenti verificatisi in Giappone a partire almeno dalla restaurazione Meiji e anche quelli verificatisi al di fuori del Giappone.

I mutamenti di maggior conto verificatisi in Giappone a partire dalla restaurazione Meiji sono di solito definiti collettivamente «modernizzazione». Gli studiosi che analizzano la modernizzazione del Giappone in generale e non solamente in riferimento all'arte, siano occidentali o giapponesi, concordano sulla grande influenza esercitata dall'«Occidente». In che modo è cambiata la società giapponese sotto quest'influenza? In che misura tali cambiamenti sono stati favoriti dalle condizioni presenti all'interno e in che misura sono stati determinati dall'influenza straniera? In tali analisi si è prestata poca attenzione al modo in cui è cambiato l'Occidente stesso nel corso del medesimo periodo. Per quanto concerne i rapporti con il Giappone, l'Occidente è stato considerato per così dire un Occidente «eterno», e gli studiosi si sono preoccupati esclusivamente dell'approccio dei giapponesi nei riguardi di questa entità immutabile. Ma non esiste un Occidente eterno, non più di quanto esista un Giappone eterno. Non c'è dubbio che il Giappone abbia conosciuto mutamenti enormi nel secolo che va dal 1860 al 1960, ma ciò vale anche per l'Occidente. Nella misura in cui i loro rapporti sono decisivi per i cambiamenti che hanno investito il Giappone, non si può scrivere la storia di quest'ultimo senza prendere in considerazione quanto è cambiato in Occidente. Limitando la nostra analisi all'arte, la differenza tra lo Hyōkeikan e l'Auditorium, Tōkyō Bunka kaikan, non può essere spiegata adeguatamente solo in base al mutato atteggiamento dei giapponesi nei riguardi dell'architettura occidentale, visto che, per cominciare, non esiste una realtà generalizzata come «l'architettura occidentale». Esiste il neoclassicismo di fine Ottocento, oppure l'architettura contemporanea dopo il Bauhaus. Cercare di spiegare il diverso atteggiamento degli architetti giapponesi verso questi due tipi di architettura, fondamentalmente diversi quanto a principi basilari, sulla base di un cambiamento da parte giapponese, è inevitabilmente parziale. Parimenti, non esiste una «letteratura occidentale» e quand'anche esistesse non è tale entità generale ad aver influenzato gli scrittori giapponesi, i quali hanno subito il fascino di settori specifici della letteratura dell'Occidente come il romanzo ottocentesco, che tuttavia non costituisce da solo la «letteratura occidentale». Perlomeno per quanto attiene all'arte e alla letteratura, un'analisi dei mutamenti avvenuti in Giappone nell'ultimo secolo non può permettersi di ignorare quelli verificatisi in Occidente durante lo stesso periodo. Quando si analizza il «contemporaneo» in Giappone, è ancor più necessario definire la natura del «contemporaneo» al di fuori e non solo all'interno del Giappone.

I fattori maggiori che hanno favorito il cambiamento in Giappone sono stati quasi certamente la secolarizzazione della cultura e l'industrializzazione della società. Il primo fattore si impose definitivamente nel corso del periodo Tokugawa e rese possibili gli sviluppi culturali successivi alla restaurazione Meiji, il secondo è stato realizzato nel periodo che va da tale restaurazione a oggi e conferisce caratteristiche peculiari al retroterra dell'arte contemporanea.

Il requisito necessario al di fuori del Giappone fu la fuga della cultura occidentale dalla struttura «occidentale» per aprirsi a ciò che proveniva dall'esterno. Questo processo è connesso anche in Occidente alla secolarizzazione della cultura, allo sviluppo della tecnologia industriale e alla nascita della società di massa e parrebbe legato inoltre, per quanto concerne il mondo esterno, all'impasse in cui si trovò il colonialismo imperiale e al suo successivo declino. In breve, al tempo della prima guerra mondiale le culture nazionali dell'Ottocento cominciavano a lasciare posto all'odierna cultura internazionale.

Considerato sotto questa luce il rapporto tra Giappone e Occidente, si può affermare che gli artisti giapponesi dalla restaurazione Meiji fino alla seconda guerra mondiale si trovarono di fronte alle singole culture nazionali di un Occidente i cui modi di vita erano assai diversi dai loro, mentre dopo la guerra sono stati a contatto con una cultura internazionale in un mondo i cui modi di vita si somigliano tutti. Dalla restaurazione Meiji alla seconda guerra mondiale gli artisti giapponesi attinsero al mondo esterno senza però contribuire alla sua cultura, mentre oggi contribuiscono ad essa oltre ad attingerne alcuni elementi. Siamo di fronte a un cambiamento non dei soli artisti giapponesi, ma anche del mondo esterno.

Ma questo è soltanto un modello generale che spiega ciò che è accaduto a grandi linee. È necessario addentrarsi più concretamente nei particolari, partendo da un'analisi delle condizioni in Giappone per passare poi alla situazione nel mondo esterno.

La storia dell'arte e della letteratura giapponese inizia con una struttura duplice nettamente definita. La religione nazionale del Giappone nel secolo VIII era il buddhismo. Lo stesso imperatore vi aderiva e una rapida rassegna della cultura dell'epoca, che assistette alla costruzione del grande Buddha del Tōdai-ji, indica che non esisteva una cultura che non fosse in qualche modo associata al buddhismo. Le grandi costruzioni dell'epoca giunte fino a noi sono tutte templi buddhisti e gli affreschi e le sculture che essi ospitano rappresentano il massimo traguardo di quello che gli storici dell'arte chiamano stile Tenpyō.

A tutto questo fanno da contraltare i venti volumi del *Man'yōshū*, la grande antologia della poesia giapponese compilata nel corso del medesimo periodo, che non mostra quasi nessuna influenza del buddhismo. Di particolare importanza è la parte intitolata *Azumauta* – che si ritiene sia una raccolta di poesie scritte da gente comune – in quanto è quasi completamente inutile cercare in essa l'indicazione di una diffusione del buddhismo nel Giappone dell'epoca. Questo contrasto appare a dir poco singolare. L'arte (architettura, pittura, scultura) era buddhista da cima a fondo. Viene alla mente per esempio l'età delle grandi cattedrali in Europa occidentale nel corso dei secoli XII e XIII. In quell'età dell'oro dell'arte gotica sarebbe stata pressoché inconcepibile una letteratura non influenzata dal cristianesimo. Invece nell'età dell'oro dell'arte buddhista in Giappone, nel corso dei secoli VII e VIII (durante cui fu composta la stragrande maggioranza delle poesie presenti nel *Man'yōshū*), i poeti giapponesi ignoravano il buddhismo.

Questa struttura duplice nettamente definita non è affatto facile da spiegare. Una delle ragioni è ovviamente il fatto che il buddhismo aveva come centro la capitale Nara e la sua influenza non giungeva fino alle provincie orientali: l'«Azuma» (est) dell' *Azumauta*.

Un'altra ragione è che il buddhismo, in quanto sistema di idee importato e adottato dall'aristocrazia e dalla burocrazia, non penetrò nella massa della popolazione. Ma l'assoluto disinteresse per il buddhismo che emerge dal *Man'yōshū* vale anche per la più parte dei poeti della corte e dell'aristocrazia e non solo per gli ignoti poeti provinciali dell' *Azumauta*. Per esempio, Kakinomoto no Hitomaro era un poeta di corte che scrisse un gran numero di elegie. Se il buddhismo avesse avuto davvero un significato per lui, essendo un poeta lo avrebbe sicuramente manifestato nelle proprie poesie e lo si vedrebbe rispecchiato con forza particolare nelle sue elegie. In esse invece non si trova pressoché nessun termine buddhista, non emergono modi di pensiero prettamente buddhisti. Non sembra verosimile spiegare la separazione radicale tra arte buddhista e letteratura non buddhista nel Giappone dei secoli VII e VIII semplicemente come un riflesso della struttura duplice della società, sicché non si può che concludere che in ciascun individuo era presente una duplice struttura mentale, con un aspetto buddhista e uno non buddhista che trovavano espressione rispettivamente nell'arte buddhista e nella letteratura non buddhista.

La struttura duplice della vita spirituale non era quasi certamente una semplice contrapposizione tra superficialità e profondità. L'arte buddhista dell'epoca Tenpyō non è soltanto un'imitazione della cultura del continente, né si possono liquidare le circostanze che permisero un'e-

spressione artistica di livello tanto elevato come un'influenza superficiale del buddhismo. Naturalmente è altrettanto vero che le poesie del *Man'yōshū* rivelano profondità e raffinatezza a un livello spirituale *non* influenzato dal buddhismo. In sintesi, il contrasto tra l'arte dell'epoca Tenpyō e il *Man'yōshū* è degno di nota non soltanto perché è tanto netto, ma anche perché è un contrasto a un livello di estrema raffinatezza tra l'arte e la letteratura del Giappone. Bisogna dedurre che, al di là di tale contrasto, esiste non una semplice differenza tra superficiale e profondo, né solo un diverso grado di «illuminescenza» – cioè l'assimilazione di una civiltà straniera –, ma una duplice struttura dello spirito che trova origine in un'incompatibilità tra il sistema buddhista di idee e la conformazione spirituale giapponese che esisteva prima dell'introduzione del buddhismo. Alla luce di quanto detto sorgono naturalmente due problemi, il primo dei quali relativo alla natura precisa di tale «incompatibilità» e il secondo al fatto che gli elementi buddhisti e quelli non buddhisti si espressero rispettivamente in arte e in letteratura e non viceversa. Non spetta a noi dare una risposta al primo interrogativo. Quanto al secondo, ci sembra di poter affermare che il fattore decisivo fu il linguaggio. Gli scultori del periodo Nara poterono esprimersi con una sorta di linguaggio internazionale (lo stile della scultura buddhista, che si estendeva da Gandhara alla Cina settentrionale e alla penisola coreana), mentre i poeti del *Man'yōshū* scrivevano le loro poesie in giapponese.

Il buddhismo non avrebbe avuto modo di esprimersi in Giappone – vale a dire che non sarebbe nata una vera letteratura buddhista – fino al periodo Kamakura. L'importanza storica del Kamakura può essere individuata nel guanto di sfida che lanciò alla duplice struttura dello spirito, con il risultato che nel successivo periodo Muromachi la dicotomia tra arte e letteratura del secolo VIII si trasformò in un contrasto all'interno della sola letteratura, un contrasto non meno radicale di quella dicotomia. Gli attori giapponesi recitavano sul medesimo palcoscenico sia il *no*, un dramma buddhista, sia le farse *kyōgen*, che non avevano nessun rapporto con il buddhismo. Le masse giapponesi, che avevano prodotto gli *azumata* nel secolo VIII e si erano viste all'opera nel volume di racconti giapponesi del *Konjaku monogatari* del periodo Heian, nel *kyōgen* dimostravano di volersi godere la vita (e ove necessario si rivelavano fortemente iconoclaste). Perfino il buddhismo dei templi si secolarizzò in una certa misura quando i templi incrementarono i contatti con la gente comune nel periodo Muromachi. Il buddhismo non trasformò realmente le masse giapponesi, mentre queste cambiarono il buddhismo.

Alla fine, il periodo Edo avrebbe portato alle sue logiche conclusioni la secolarizzazione della cultura cominciata nel periodo Muromachi a due livelli. In primo luogo, le teorie del confucianesimo diedero scacco al buddhismo come sistema dominante di idee. La ragione per cui lo studioso del secolo XVIII Motoori Norinaga, che diede battaglia ai confuciani, si dimostrò molto meno propenso ad attaccare i buddhisti, era che ormai il buddhismo aveva perduto a tal punto la sua forza da non essere più considerato un vero avversario. In secondo luogo, nel corso del periodo Edo lo stesso confucianesimo si era trasformato gradualmente da sistema metafisico (se non necessariamente religioso) di stile Sung in un insieme di precetti morali e di principi politici. In un certo senso, all'interno del confucianesimo si verificò un fenomeno simile a quello della secolarizzazione, con il risultato che a metà del secolo XIX, quando al largo delle coste giapponesi comparvero le «Navi Nere», il Giappone era totalmente sprovvisto di un sistema di valori assoluti fondato sulla fede in un essere supremo. Disponeva però di un popolo industrioso con un alto livello di istruzione, un popolo secolare con una mentalità pragmatica. Questo stato di cose era indubbiamente assai favorevole all'introduzione di idee straniere. Di fatto, più di quanto si possa trovare ancora oggi in tutta l'Asia. Un sistema di valori che ha come fondamento il rapporto con un essere supremo è chiuso ad altri sistemi di valori, mentre un sistema che non contempla tale rapporto e pertanto è in relazione solamente con se stesso è aperto ad altri sistemi e, a condizione che vi siano ragioni pratiche convincenti, assorbirà di buon grado gli elementi esterni e ne farà una parte di sé.

È chiaro che l'afflusso di idee occidentali in Giappone dopo la restaurazione Meiji fu un risultato dei tentativi del governo di modernizzare il paese seguendo l'esempio occidentale, ma la realtà non è tutta qui. La restaurazione Meiji si proponeva di prendere dal mondo esterno soltanto ciò che desiderava e di scartare il resto. In termini generali, voleva le tecniche amministrative e industriali e non voleva le idee politiche e sociali. Ci sembra di poter affermare che le autorità non avevano nessun interesse per le idee occidentali in campo artistico e letterario; è perciò abbastanza naturale che l'intelligenza del periodo Meiji abbia cercato di prendere dai sistemi occidentali di pensiero più di quanto desiderassero le autorità e a volte sfidando una politica repressiva. Si tratta di un fatto difficile da spiegare se non fosse stata presente per prima cosa una ricettività alle idee occidentali. Tuttavia, anche se a livello teorico esistevano già condizioni favorevoli all'adozione di idee occidentali (la radicale secolarizzazione della società che si era già verifi-

cata nel periodo Tokugawa), altre condizioni che incidevano sugli aspetti più pratici della vita complicarono l'assorbimento di modi di vita di tipo occidentale.

Quantunque l'industrializzazione del paese avesse fatto grandi passi in avanti, allo scoppio della seconda guerra mondiale non aveva ancora determinato un cambiamento decisivo nella vita quotidiana della popolazione. Ancora dopo la prima guerra mondiale, il fabbisogno di proteine era soddisfatto principalmente da alimenti vegetali, la maggior parte delle donne portava abiti giapponesi e quasi tutta la popolazione viveva una vita tradizionale nelle tradizionali abitazioni giapponesi. La famiglia, almeno secondo il codice civile, si basava sul rispetto assoluto per l'autorità paterna e sulla discriminazione tra uomini e donne. La comunità del villaggio non costituiva solo un sistema sociale radicato nelle regioni agricole ma, come hanno dimostrato molti studi recenti, anche un modello imitato da quasi tutte le organizzazioni urbane. Tutto ciò è strettamente legato al livello di industrializzazione del paese. In effetti era visibile una struttura duplice, di portata ampia e profonda, ad ogni livello del processo medesimo di industrializzazione: lo sviluppo dell'industria pesante contro i modelli tradizionali di consumo quotidiano, l'industria moderna delle aree urbane contro il persistere di un sistema di mezzadrie nelle comunità agricole e, perfino all'interno della stessa industria, la modernizzazione delle grandi industrie contro l'arretratezza di quelle minori. Pertanto, se per esempio un intellettuale giapponese si fosse convertito alle idee socialiste testé importate dall'estero – si è visto che erano presenti le condizioni intellettuali necessarie per una conversione del genere –, la sua conversione si sarebbe tradotta immediatamente in una spaccatura tra l'io interiore e quello esteriore. In primo luogo, è molto probabile che l'idea di organizzare la classe operaia per determinare un cambiamento della società in generale, anziché creare un legame tra intellettuali e operai, li avrebbe allontanati ulteriormente gli uni dagli altri in un paese in cui il livello di industrializzazione non aveva ancora prodotto un proletariato forte. In secondo luogo, un sistema di idee tanto lontano dalla realtà della vita quotidiana costringeva inevitabilmente l'individuo a distinguere tra i valori professati e quelli vissuti interiormente. Per finire, le idee socialiste non sono che un esempio di una tendenza generale. Calando tante idee elaborate dalla società occidentale in una realtà così nettamente diversa, la cultura giapponese alla fine dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento non poté che dar vita a una struttura duplice, simile a quelle cui aveva dato vita la cultura del secolo VIII nel rapporto con il buddhismo. I giapponesi vivevano in abitazioni in cui si fondevano elementi occidentali e giappo-

nesi, distinguevano le occasioni in cui mangiare cibo giapponese e cibo occidentale o in cui indossare abiti giapponesi e abiti occidentali, istituirono nelle accademie facoltà separate di musica giapponese e occidentale e negli istituti d'arte facoltà separate di pittura giapponese e occidentale. I soli campi nei quali non fu operata fin dall'inizio una distinzione tra giapponese e occidentale furono le scienze naturali e la letteratura: le scienze naturali perché troppo lontane dalla vita quotidiana e dai suoi valori, la letteratura perché troppo vicina.

Fin da principio, nelle scienze non ci fu «una fisica di stile giapponese». In campo medico il Giappone seguiva la tradizionale medicina cinese delle erbe, ma ciò nonostante il governo Meiji adottò ufficialmente la medicina occidentale nelle sue università, rifiutando qualunque dualismo. Fu allora che Mori Ōgai, medico militare e celebre romanziere, dichiarò che «la medicina è una». Ma nessuno affermava che l'arte fosse una.

Come il modo di vita giapponese è un fatto peculiare della società giapponese, così lo è la scala di valori inseparabilmente legata a quel modo di vita. La scala di valori creata dalla comunità del villaggio è strutturalmente diversa da quella tradizionale della società individualistica occidentale, cosicché era più che prevedibile che il tentativo di introdurre il pensiero, gli stili e le tecniche artistiche occidentali provocasse una dicotomia tra questi e la società giapponese, la cui condizione era tanto diversa da quella dell'Occidente.

Chi avvertì più acutamente la dicotomia furono gli uomini di lettere, tanto che tra gli scrittori si diffuse l'idea che l'unica cosa in comune tra la letteratura occidentale e la letteratura giapponese fosse il termine «letteratura» e che bisognasse valutarle con criteri totalmente diversi. Quest'idea si tradusse tra l'altro in un grande numero di *watakushi-shōsetsu* («romanzi in prima persona») tra le due guerre mondiali, romanzi che a loro volta alimentarono lo scisma. Tuttavia, quel modo di pensare nascondeva un duplice malinteso. Nel primo intervento a difesa del *watakushi-shōsetsu* non si chiedeva un criterio di valutazione diverso da quello usato per la letteratura occidentale, ma soltanto un criterio diverso da quello usato per il romanzo ottocentesco. Si giunse a sostenere la necessità di due criteri diversi proprio a causa dell'idea erronea che «il romanzo ottocentesco» e la «letteratura occidentale» fossero sinonimi. In secondo luogo, l'idea che il *watakushi-shōsetsu* costituisse una rottura con la tradizione della letteratura giapponese fu ispirata dall'erronea convinzione che quella letteratura fosse costituita dagli scrittori di romanzetti popolari durante il periodo Edo. In realtà dopo la restaurazione Meiji nessun'altra letteratura giapponese fu tanto tradizionale quanto il *watakushi-shōsetsu*

In termini generali, la letteratura giapponese dopo la restaurazione, lungi dal rappresentare una rottura con la tradizione, fu tradizionale perlomeno nella stessa misura in cui lo furono i pittori del *nibonga* rispetto ai pittori a olio. Non si può negare che le due maggiori correnti della tradizione, nella letteratura giapponese, sono costituite dalle poesie brevi che cominciano con il *Man'yōshū* e dalla forma del diario in prosa che nasce con il *Kagerō nikki* e arriva fino ai diari e alle belle lettere del periodo Edo. Che cosa avvenne in queste due grandi correnti a seguito della restaurazione Meiji? Il poeta Masaoka Shiki, con la sua scuola «Araragi», si propose consapevolmente un ritorno al *Man'yōshū*. I romanzieri del «naturalismo», scrivendo i loro *watakushi-shōsetsu*, ritornarono inconsapevolmente al *Kagerō nikki* e rappresentano pertanto la scomparsa pressoché totale delle influenze straniere (della letteratura cinese e occidentale) che avevano investito la letteratura giapponese dall'epoca del *Man'yōshū* e del *Kagerō nikki*. Se i romanzieri che scrivevano i *watakushi-shōsetsu* si paragonavano ai pittori a olio e parlavano generalmente di «rottura con la tradizione», ciò era dovuto più che altro a una confusione di idee provocata da una valutazione irrimediabilmente errata delle tradizioni della letteratura occidentale e giapponese. Il settore della tradizione letteraria giapponese che si era sempre fondato sulla comunione con i sistemi stranieri di idee fu rappresentato dopo la restaurazione da Natsume Sōseki e da Mori Ōgai. Entrambi questi scrittori, lungi dal proclamare la rottura con la tradizione, sottolinearono continuamente il loro legame con essa.

Oggi la situazione è cambiata: dopo la fine della seconda guerra mondiale, e in particolare dopo la seconda metà degli anni cinquanta, l'industrializzazione del paese è progredita fino a cambiare il modo di vita del popolo giapponese. Perlomeno nelle grandi città, il modello della vita quotidiana è pressoché indistinguibile da quello di qualunque altra nazione industrializzata. La persona che viaggia in metropolitana dalla periferia al posto di lavoro, torna a casa la sera e guarda la televisione è più o meno uguale in Giappone e in Occidente. Il Giappone è inoltre molto distante da tutte quelle regioni del mondo che hanno un elevato tasso di mortalità infantile e un alto tasso di analfabetismo. Date le notevoli somiglianze tra le società occidentali e quella giapponese, è probabile che tali società producano problemi simili: da quello del traffico alla delinquenza minorile, dai problemi dell'istruzione di massa ai privilegi delle grandi industrie, dall'apatia politica delle masse alla banalità degli spettacoli televisivi. Una gran parte delle difficoltà e dei problemi seri che si incontrano nella vita quotidiana in Giappone si verifica non perché siano giapponesi bensì perché sono non giapponesi. Per esempio

una differenza tra il Giappone e l'Occidente consiste nel fatto che nel primo sono popolari il baseball e il *sumo* mentre nel secondo sono più diffusi il calcio e le corse in bicicletta, non nel fatto che in Giappone la gente segue il baseball mentre in Occidente si dedichi a Shakespeare.

Per di più, il progresso dell'industrializzazione e la crescita della prosperità economica dalla seconda metà degli anni cinquanta in poi si sono verificati entro la struttura di un sistema sociale internazionalizzato. Quando si internazionalizza la vita pratica, in una certa misura si internazionalizza anche la scala di valori ad essa legata. Ciò vale tanto più per il Giappone in quanto i sistemi postbellici si basano su principi diversi da quelli dei sistemi prebellici, e i nuovi principi si diffondono attraverso il normale sistema scolastico. La scala dei valori tipica della comunità del villaggio rispetta «l'armonia umana» – un concetto confuciano – all'interno della comunità a scapito dei diritti dell'individuo. Ma con il crollo della comunità del villaggio nelle zone agricole e la nuova accentuazione dei diritti dell'individuo nel sistema scolastico, è inevitabile una transizione da una scala di valori che mette al centro la comunità a un'altra che ha al centro l'individuo. Ovviamente la seconda non sostituisce completamente la prima. Non significa che la scala di valori comunitari scompaia di punto in bianco e che l'individualismo assuma in Giappone esattamente la stessa forma che assunse un tempo nella società occidentale. Significa piuttosto che un numero considerevole di problemi si presenta oggi sia in Occidente, dove l'individualismo è messo alle strette dalla società di massa, sia in Giappone, dove l'individualismo emergente si scontra da una parte con il senso tradizionale della comunità e dall'altra con le pressioni di un'analogia società di massa.

Si può pertanto affermare che la società giapponese contemporanea si avvia a ricalcare quella occidentale sia nella vita pratica sia nella scala di valori. Ritengo che la definizione più precisa di tale processo sia «internazionalizzazione» anziché «occidentalizzazione». Comunque la si chiami, la realtà è questa. A ciò si aggiunge il grande sviluppo dei mezzi di comunicazione entro e fuori il Giappone. Grazie al progresso delle tecniche di riproduzione fotografica e di registrazione, ci si può fare un'idea dell'arte e della musica di qualunque paese senza uscire di casa. Grazie alla diffusione dei viaggi aerei, gli artisti stranieri possono recarsi in Giappone e quelli giapponesi lavorare all'estero con una facilità inimmaginabile prima della guerra. Anche a prescindere dalle incisioni, il numero di grandi musicisti stranieri che si sono esibiti a Tōkyō negli ultimi dieci anni è probabilmente decine di volte superiore a quanto si verificò nei cinquanta e più anni tra la restaurazione e lo scoppio della seconda

guerra mondiale. Ma questo non vale solo per la musica: negli ultimi dieci anni a Tōkyō si è potuta vedere una quantità di arte straniera molto maggiore che nel mezzo secolo prima della guerra.

Grazie alla combinazione di tutte queste circostanze, gli architetti, i musicisti e i pittori giapponesi hanno cominciato a esprimersi nella società internazionale con un linguaggio internazionale. Prima che questo potesse verificarsi era necessario che si affermassero le condizioni testé descritte, che però non erano ovviamente sufficienti da sole. Quale che sia la sua nazionalità, nessun architetto può calarsi in una società internazionale se non esiste già una «società internazionale di architetti». Al periodo Meiji l'assenza delle condizioni necessarie all'interno fu il fattore decisivo, ma anche se fossero esistite non c'era un mondo internazionale dell'architettura fuori del Giappone. Tutto ciò che esisteva allora al di fuori erano «l'architettura occidentale» e la tradizione pittorica dell'Occidente a partire dal Rinascimento. Il Giappone non poteva calarsi nel mondo dell'architettura occidentale e altrettanto impossibile sarebbe stato, non solo per un giapponese, ma per qualunque artista non francese o quasi, prendere parte allo sviluppo dell'impressionismo. È stata l'internazionalizzazione dell'architettura e dell'arte occidentale in epoca moderna a consentire la partecipazione di architetti e artisti giapponesi alla società internazionale. Per quanto riguarda ciò che è accaduto fuori del Giappone, cioè in Occidente, ne parlerò più diffusamente in seguito.

La letteratura non ha un linguaggio internazionale; nondimeno, la natura degli scambi tra la letteratura giapponese e straniera ha cominciato al giorno d'oggi a subire un netto cambiamento. In passato c'erano le traduzioni dalle lingue straniere in giapponese, ma ben poche traduzioni dal giapponese in altre lingue. In tal caso naturalmente il fattore decisivo era il numero limitato di stranieri che conoscevano il giapponese. Oggi, dopo la seconda guerra mondiale, il numero di persone che studia il giapponese è nettamente cresciuto (più di cento volte rispetto all'anteguerra), in particolare nei paesi di lingua inglese, cosicché va crescendo anche il numero di traduzioni di opere letterarie giapponesi. Gli uomini di lettere giapponesi si recano all'estero molto più comunemente di prima della guerra, e, soprattutto, la società giapponese comincia a somigliare a quella occidentale, con il risultato naturale che l'idea di valutare la letteratura giapponese con un criterio diverso da quello usato per la letteratura occidentale è diventata obsoleta. Al contempo, si è fatta molto più vasta la gamma di temi affrontati dalla letteratura e si sono nettamente moltiplicate le attività dell'uomo di lettere. Probabilmente è questo il fattore più rilevante di cui tenere conto quando si

ricapitolano le caratteristiche della letteratura giapponese contemporanea, i cui scrittori in passato non avevano mai cercato di ritrarre una gamma tanto ampia di personaggi, dal consigliere dell'imperatore all'abitante dei bassifondi, dall'agente di cambio allo scienziato, dal minatore al soldato di colore. In passato non avevano mai ritenuto necessario o possibile prendere parte alle controversie sulle *causes célèbres* legali, opporsi alla ratificazione di un trattato militare o formare un sindacato per difendere i diritti d'autore.

Una gamma più vasta di temi e una maggiore ricchezza delle attività dello scrittore non significano necessariamente un progresso qualitativo immediato della letteratura. La qualità di un'opera è legata alla qualità del linguaggio letterario e del suo pubblico. A partire dalla restaurazione, il linguaggio letterario si è avvicinato a quello d'uso corrente e questo ha preso a cambiare sempre più rapidamente, una tendenza che si è fatta oggi molto netta, con il risultato che il linguaggio letterario riflette sempre di più l'instabilità di quello d'uso corrente. Sfortunatamente non si può fondare una struttura di idee solida su parole instabili, sicché gli scrittori sensibili alle parole sono stati costretti a scegliere una delle due alternative possibili, cercando (come Kawabata Yasunari) di spogliare per quanto possibile la letteratura del contenuto intellettuale per sforzarsi invece di esprimere sottilmente una serie di esperienze dei sensi, oppure (come Ishikawa Jun) convincendosi dell'importanza dello scrittore di fronte all'instabilità della lingua parlata e allontanando perciò il linguaggio letterario da quello d'uso corrente per fare affidamento su quello dei classici della letteratura e, là dove il vocabolario di quei classici si è rivelato inadeguato, facendo ricorso (come Kobayashi Hideo) ai termini che si usano nella traduzione dalle lingue occidentali, utilizzandoli con la stessa accezione che hanno in quelle lingue. Il secondo approccio, che si oppone alla tendenza generale dell'avvicinamento tra linguaggio letterario e linguaggio d'uso corrente, è stato sviluppato per primo da Mori Ogai. Tuttavia, la diminuzione della capacità del pubblico di apprezzare i classici della letteratura a partire dall'epoca di Ogai riduce fortemente le speranze che uno scrittore contemporaneo produca opere a livello di quelle di Ogai, che sapeva scrivere in *kanbun* (la peculiare forma cinesizzata del giapponese ottenuta leggendo con suoni giapponesi un testo che essenzialmente ha la grammatica del cinese). Il suo pubblico lo sapeva leggere se non scrivere, mentre oggi neppure gli scrittori sanno scrivere il *kanbun* e lo leggono con estrema difficoltà. Quanto al pubblico, la maggioranza non sa leggerlo. Qualcuno obietterà che il *kanbun* non è affatto giapponese, ma una specie

di cinese, ma la controversia non ci riguarda; è certo invece che il *kanbun* ha avuto un'importanza storica cruciale per il linguaggio letterario del Giappone.

Ishikawa Jun e Kobayashi Hideo costituiscono dunque un'eccezione tra gli scrittori contemporanei, così come lo è Kawabata Yasunari. La maggior parte degli scrittori è giunta alla conclusione che la sola differenza tra un articolo di giornale e un'opera letteraria risiede nel contenuto, una conclusione che si può considerare a buon diritto una caratteristica dell'odierna letteratura giapponese, poiché a quanto mi consta non trova riscontro in alcun altro paese in nessun periodo della storia. A suo dire, Stendhal aveva imparato dal *Code Napoléon*, ma non pretese di scrivere romanzi con lo stesso stile degli articoli di giornale.

Dopo la guerra, oltre alla gamma di temi della letteratura si è allargato anche il pubblico dei lettori. È difficile dire quale sia la causa e quale l'effetto, ma i due fenomeni si sono verificati insieme. Visto che oggi i lettori sono dieci volte più numerosi di prima della guerra, bisognerà ovviamente ampliare la gamma di temi della letteratura se si vuole richiamare un numero siffatto di lettori, e anche lo stile dovrà essere parimenti di facile comprensione. Prendendo nuovamente a esempio Ogai, dopo la prima guerra mondiale le sue «biografie storiche» apparvero a puntate su un quotidiano. Oggi sarebbe quasi certamente impossibile. che un quotidiano, dopo la seconda guerra mondiale, pubblicasse a puntate diciamo *Shokoku kejinden* (Biografie di persone eccentriche), essendosi diffusa l'idea che la letteratura dev'essere per sua natura letta da un gran numero di persone. L'idea che prevaleva in Giappone trent'anni or sono era che tutto quanto veniva letto da un gran numero di persone non fosse letteratura. Queste due concezioni diametralmente opposte del rapporto tra la letteratura e il lettore sono esemplificate dal fatto che la «narrativa popolare» di una volta viene oggi chiamata «romanzo di genere».

L'allargamento del pubblico e della gamma dei temi letterari sono naturalmente propri della società di massa e non del solo Giappone. Lo stesso fenomeno, in misura varia, è osservabile ovunque è diffusa l'istruzione superiore, i mezzi di comunicazione di massa si sono sviluppati e le masse hanno adottato il modello di consumo del ceto medio. In questo senso, forse anche la letteratura si è «internazionalizzata» dopo la guerra, un fenomeno inevitabile in ogni settore culturale quando il Giappone, che ha ereditato sia la secolarizzazione della cultura del periodo Edo sia l'industrializzazione dal periodo Meiji, si trovò ad avere rapporti via via più stretti con il mondo esterno. Naturalmente, l'internazionalizzazione della cultura rafforza la coscienza giapponese della tra-

dizione culturale, due tendenze non contraddittorie bensì complementari. Mi pare opportuno sottolineare nuovamente che parlando di «internazionalizzazione» non intendo gli «scambi culturali internazionali» come quelli che comportano una dimostrazione dell'arte giapponese di disporre i fiori, della danza e del *kekemono* per stranieri ricchi e sfaccendati. Intendo ovviamente l'odierna universalizzazione dei concetti di arte, il che significa che Iwaki Hiroyuki e Ozawa Seiji dirigono Brahms e Čajkowskij a Berlino e a San Francisco, che Irino Yoshiro compone musica da camera non nello stile dell'antico *gagaku* ma di Schönberg; inoltre essa comprende la capacità di molti pittori della cosiddetta «arte astratta» di esprimere sentimenti giapponesi senza troppo preoccuparsi di Parigi e soprattutto la capacità di Tange Kenzō e altri architetti giapponesi di dimostrare una creatività crescente nell'ambito universale dell'architettura contemporanea. Può significare anche il proposito di un Ooe Kenzaburō o di un Kaikō Ken di creare una letteratura propria a partire dagli sconvolgimenti provocati nella società giapponese dalla guerra. Non è questa la sede per discutere il contenuto della loro opera, poiché mi interessavano le condizioni interne che l'hanno resa possibile: il problema successivo è quello delle condizioni all'estero.

L'età contemporanea – è stato André Malraux a rilevarlo esplicitamente – ha assistito all'affermazione di un concetto universale di arte. Tutti i suoi scritti sull'argomento riportano in definitiva all'intuizione che l'arte è una. Egli afferma che l'Occidente ha elaborato oggi per la prima volta un concetto unico di arte che abbraccia l'arte di ogni epoca e regione della terra. Perché è venuto alla luce un concetto simile? Un fattore è lo sviluppo delle tecniche di riproduzione fotografica, ma un elemento più importante è la secolarizzazione dell'arte occidentale. Che risultati ha avuto la comparsa di tale concetto? In primo luogo, almeno in teoria apre la strada a un apprezzamento dell'arte di ogni periodo e di ogni regione del mondo. In secondo luogo, ha un effetto sulla creazione di arte contemporanea, che produce uno stile proprio. A grandi linee è questa la teoria sviluppata da Malraux, che egli applica molto dettagliatamente soprattutto alla pittura e alla scultura.

Tuttavia, si può applicare questa teoria non soltanto alla pittura e alla scultura, ma anche all'architettura e forse alla musica. È probabile inoltre che si riveli utile per spiegare i fenomeni che si incontrano perlomeno in un settore della letteratura moderna.

I concetti di arte che si sono affermati in Occidente fino all'inizio del Novecento erano squisitamente occidentali: l'atto della creazione artistica non ammetteva un'infiltrazione di influenze delle culture non oc-

cidentali. A partire dal Rinascimento, l'ideale in architettura era la Grecia e anche in pittura, fino alla nascita dell'impressionismo, l'ideale affondava le sue radici in Grecia e a Roma e nell'Italia rinascimentale, cosicché la pittura medievale non era giudicata di stile diverso da quella dell'Italia del Quattrocento, bensì una pittura maldestra non all'altezza della seconda. Ciò significa che nell'Europa del secolo XIX esisteva un solo stile ideale in arte. Per l'architetto la Grecia classica, per il pittore l'Italia quattrocentesca, per il musicista il romanticismo tedesco. Per lo scrittore, la situazione era più complessa, nondimeno era assai difficile che accettasse una cultura diversa da quella europea. Allora l'arte occidentale non era occidentale solo nel senso che veniva prodotta da individui dell'Occidente, ma anche nel senso che non aveva scambi con culture non occidentali e rivelava caratteristiche stilistiche chiaramente definibili. L'espressione «musica occidentale» non era un riferimento generico alla musica eseguita dagli occidentali, ma a quella caratterizzata da una tonalità particolare, da ritmi particolari, da strumenti particolari (il violino e altri archi, il pianoforte e la voce umana esemplificata dal *bel canto*): Schönberg è celebre per aver infranto la struttura tonale tradizionale, ma anche la sua ultima sinfonia appare inequivocabilmente occidentale, presumibilmente in virtù dei ritmi tradizionali e dell'invariabile predominio degli archi. La ragione per cui la musica del *nō* non appare occidentale non è solo dovuta alla tonalità, ma ai ritmi complessi del tutto distinti da quelli fondamentali della musica occidentale. Va riportata inoltre a un'orchestra priva di archi, che utilizza un unico flauto e strumenti a percussione. La musica occidentale che i giapponesi conobbero a fine Ottocento consisteva quasi esclusivamente – a parte gli inni protestanti, i canti popolari scozzesi, le melodie di Foster e le marce per le bande militari – di musica romantica del periodo successivo a Mozart e precedente a Wagner, a fianco delle arie delle opere italiane. Non è affatto una coincidenza che Beethoven sia diventato tanto famoso in Giappone, in quanto egli rappresenta il sunto, il trascendimento e l'apice di tutto ciò che questo concetto di musica implicava.

Per quanto riguarda i dipinti occidentali, ciò che più colpì Shiba Kōkan a fine Settecento furono la prospettiva e il realismo delle acqueforti olandesi (allora non erano ancora state sviluppate le tecniche fotografiche). La pittura a olio studiata da Asai Chū a fine Ottocento – «studiata» a un livello che lo pone al di sopra di quasi tutti i successivi pittori a olio giapponesi – non era neppure impressionismo, ma accademismo francese. Per l'artista giapponese la «pittura occidentale» non era affatto l'intera pittura dell'Occidente, ma solo quella del secolo XIX, un fatto d'importanza incalcolabile. Si trattava solamente della pittura di un'e-

poca molto particolare, chiaramente distinguibile per la tavolozza tipica, per le forme umane idealizzate riconducibili in ultima analisi all'ellenismo, per le tecniche usate per far sembrare tridimensionale una tela piatta (la prospettiva geometrica e il chiaroscuro) e per i soggetti non religiosi (soggetti storici, paesaggi, nature morte). Asai Chū. (1856-1907), prendendo a modello tutto ciò, imparò a dipingere paesaggi giapponesi. Se avesse dovuto imparare dalla pittura rinascimentale, sarebbe stato costretto probabilmente – a meno di non scoprire lui stesso il paesaggio a olio – a dipingere tele di Cristo sulla croce. In effetti, nel Messico, convertitosi molto presto al cristianesimo, gli artisti messicani utilizzarono gli oli per raffigurare Cristo e la Vergine. Ma nel Giappone del secolo XIX non c'era nessuna possibilità che ciò si verificasse. La secolarizzazione della pittura nell'Europa ottocentesca fu senza dubbio un requisito indispensabile affinché i giapponesi ne subissero l'influenza. Tuttavia, nella misura in cui le radici della pittura ideale affondavano nell'Italia rinascimentale, ma il suo ideale era essenzialmente inaccettabile, per Asai Chū era possibile apprendere le tecniche mentre era impossibile la creazione artistica. Due sono i tratti salienti della pittura a olio in Giappone da Asai Chū a Umehara Ryūzaburō (1888-1986). Il primo è la diligenza dimostrata da quasi tutti gli artisti nell'apprendere ogni tecnica nuova non appena veniva alla luce. Il secondo è l'assenza quasi totale di artisti che siano riusciti a creare uno stile proprio. Questi due tratti sono strettamente connessi tra loro. La pittura occidentale nel secolo XIX era così esclusiva che non c'era in pratica nessuna possibilità che artisti estranei alla sfera culturale occidentale offrissero un contributo fondamentale.

Per quanto concerne la letteratura, il Romanticismo inaugurò l'epoca delle letterature nazionali. Il contrasto tra il secolo XVIII e il secolo XIX era il contrasto tra paneuropeismo e nazionalismo. Voltaire visse alla corte prussiana per poi recarsi in Inghilterra dove scrisse le celebri *Lettres*. Rousseau proveniva dalle regioni montuose della Svizzera, lavorò nella pianura centrale della Francia e la sua influenza si estese fino a Weimar. Lo stesso Goethe scrisse dei suoi viaggi in Italia, amò Shakespeare e si considerò non tanto un poeta tedesco quanto un cittadino d'Europa. Montesquieu osservò che il bene della nazione va anteposto a quello dell'individuo, il bene dell'umanità a quello della nazione. Dal momento che non conosceva molto i persiani e che la Cina era ben oltre la sua portata, «umanità» significava a ben vedere «Occidente». L'esistenza dell'uropeismo dipendeva da alcuni principi che trascendevano le frontiere, per esempio il concetto di ragione e l'estetica classica che

allora appariva universale. Il secolo XIX e il Romanticismo sostituirono alla ragione universale del secolo precedente la «storia».

È impossibile separare la «storia» dalle caratteristiche specifiche della razza e della nazione. Il fatto che principi universali cedano il posto a principi particolari o individuali è un processo naturale. Così, lo storicismo di Hegel condusse gradualmente al nazionalismo di Fichte. I fratelli Grimm raccolsero le storie popolari tedesche e compilarono inoltre un dizionario della lingua tedesca. Tutta la cultura che era nata in teatro con il *Wallenstein* schilleriano e che si concluse con la tetralogia wagneriana di *Der Ring des Nibelungen* [L'anello del Nibelungo] era essenzialmente nazionale e lo stesso si può dire per il romanzo inglese dell'era vittoriana e per il romanzo francese da Balzac a Flaubert. Stendhal affermò che avrebbe percorso mille chilometri per ascoltare la musica di Mozart, non quella di Beethoven, e fu Shakespeare e non qualcuno dei romanzieri dell'Inghilterra vittoriana a sollevare il suo entusiasmo, tanto da spingerlo a scrivere un libro sull'argomento. Non esiste un'entità quale la letteratura europea ottocentesca: esistono solamente una letteratura inglese, una letteratura francese, una letteratura tedesca, tutte indipendenti, che si escludevano reciprocamente. Per esempio, domandarsi che cosa trasse dalla letteratura europea Tayama Katai (di cui si dice solitamente che fu influenzato da Flaubert) è un modo impreciso di esprimere la questione. Se si vuole essere precisi bisogna domandarsi che cosa ha preso Tayama da Flaubert: perfino gli inglesi e i tedeschi, che tante cose presero da Voltaire, non trassero pressoché nulla da Flaubert. I giapponesi sono molto più lontani degli inglesi o dei tedeschi dalla cultura nazionale della Francia. Perché allora tra tutti gli autori Flaubert – anziché Voltaire, per esempio – ha significato tanto per loro? La letteratura occidentale del secolo XIX non aveva a fondamento soltanto l'individualità nazionale, ma anche quella dell'autore. Naturalmente in questo caso «individualità» non si riferisce al «sapore» caratteristico o alla personalità dell'autore, bensì al suo punto di vista consapevolmente scelto, al suo atteggiamento deciso deliberatamente. Nella misura in cui la decisione o la scelta nascono in ultima analisi dalla libera volontà dell'individuo, il rispetto per l'individualità è inscindibile dal rispetto per la libertà dell'individuo. Di conseguenza, mettere l'accento sull'individualità in arte e in letteratura ha senso soltanto in una società che rispetta la libertà dell'individuo. Nondimeno, in pratica il rispetto per la libertà dell'individuo nella società non può essere scisso, in termini generali, dalla storia della società borghese in Occidente, cosicché anche in questo senso esisteva un profondo divario tra la letteratura giapponese alla fine del secolo XIX e la letteratura ottocentesca occidentale. Ma

di questo abbiamo già parlato e non è necessario entrare nei dettagli. È sufficiente sottolineare che nel secolo XIX l'Occidente, sia sul piano letterario sia su quello musicale e artistico, rivelò una natura propria particolarmente ben definita, una natura squisitamente europea.

Nel caso della pittura e della scultura, gli ampi contatti con l'arte non europea resi possibili dai progressi recenti delle tecniche di riproduzione hanno incrinato quella natura esclusivamente europea, e si può pensare che un effetto analogo abbiano avuto i progressi fatti nelle tecniche di registrazione e riproduzione del suono. Anche in letteratura il maggiore numero di traduzioni dalle lingue straniere deve aver spinto in una certa misura nella stessa direzione. Ma non è soltanto questione di tecniche opportune di riproduzione: i progressi tecnologici moderni hanno reso più facile lo spostamento delle opere d'arte e consentito in particolare agli artisti di viaggiare. In qualche modo, gli impressionisti poterono farsi un'idea delle incisioni *ukkyōe*, ma non conoscevano per nulla altre arti non europee, che si trattasse di Ajanta o di Tung-huang o dello Hōryū-ji. Non sapevano nulla dei disegni a inchiostro della Cina Sung e Yüan, nulla della scultura dell'Africa nera, nulla dell'arte etrusca, nulla del Perù o del Messico. Si può dire che anche per quanto riguardava il loro stesso passato non erano in grado di fare una valutazione adeguata dell'architettura e delle sculture romaniche e perfino, per quanto riguarda la pittura, dell'arte gotica. Gli artisti contemporanei conoscono tutto ciò grazie alle fotografie, e alcuni di loro probabilmente lo hanno visto dal vero: è l'arte di tutto il mondo. Rispetto a tale entità, l'arte occidentale a partire dal Rinascimento viene considerata solamente una parte molto specifica. Allo stesso modo, i musicisti dell'Occidente non avevano probabilmente mai ascoltato nell'Ottocento la musica dell'India o del Giappone, e una parte del pubblico che andava ai concerti forse non aveva mai ascoltato Palestrina o Purcell. Invece al giorno d'oggi, grazie all'alto livello di sviluppo conseguito dalle tecniche di riproduzione, «musica» – non soltanto per Olivier Messiaen, ma anche per la casalinga californiana – non significa esclusivamente la musica da Mozart a Wagner, ma tutta la musica di ogni epoca e di ogni razza, da Palestrina a Schönberg, dai canti dell'Arabia alla musica strumentale indiana. Anche l'ultima sinfonia di Schönberg, come ho avuto modo di dire, appare inequivocabilmente occidentale in virtù dei suoi ritmi e dell'uso degli archi. Invece *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* di Pierre Boulez, nonostante i versi di Mallarmé, non appare più totalmente occidentale né per la tonalità né per i ritmi né per la composizione dell'orchestra. La questione non è più se si tratti di musica occidentale, ma se si tratti di musica. In questo senso la musica moderna può essere paragonata al-

l'arte moderna. L'arte moderna occidentale può somigliare alle maschere africane o ai bronzi etruschi, e ancora ai dipinti bidimensionali dell'arte bizantina o alla calligrafia cinese e giapponese. Di fatto a qualunque cosa, salvo che all'arte dell'Italia rinascimentale. Gli impressionisti mostrarono una strada nuova alla pittura evitando di mescolare i colori, Picasso rifiutò l'idealizzazione classica della forma umana e Matisse rinunciò al tentativo di far apparire tridimensionale una superficie bidimensionale. In particolare nel campo della pittura, l'«Occidente», esemplificato dalla glorificazione dell'Italia quattrocentesca, ha ormai perduto tutte le sue caratteristiche basilari. Perfino gli uomini di lettere oggi vivono in un ambiente ben diverso da quello presente alla fine dell'Ottocento. Per essi la letteratura non significa più soltanto quella occidentale a partire da Omero, ma anche il Levante a partire da *Gilgamesh*, la Cina a partire dallo *Shih-ching* e perlomeno alcuni settori della letteratura indiana e giapponese. Oggi le traduzioni dei classici di letterature non europee sono alla portata delle masse.

E inutile aggiungere che l'estensione del concetto moderno di arte fino a comprendere regioni extraeuropee non fu dovuta esclusivamente ai progressi tecnologici che resero ampiamente disponibili fonti fotografiche e traduzioni. Mentre questi strumenti tecnici hanno enormemente accresciuto la conoscenza da parte dell'Europa di arti diverse dalla sua, non ne hanno cambiato la valutazione. Una maggiore conoscenza è una condizione necessaria per cambiare valutazione, ma è tutt'altro che sufficiente da sola. Prendiamo per esempio la scultura romanica: il problema non era tanto che l'Europa ottocentesca non la conoscesse, quanto che non le attribuiva nessun valore. L'idea dell'Occidente come centro di tutta l'arte non è che un aspetto dell'idea dell'Occidente come centro di tutta la cultura. Quest'ultima postula una visione del mondo che si basa sulla fede in un essere assoluto. Fino a quando questa visione non è messa in discussione, l'Occidente, come il Colombo di Claudel, può osservare tutta la scultura messicana che vuole senza riconoscerne il valore in quanto tale, dato che tutta la verità, tutta la giustizia e tutta la luce dimorano in Occidente, al di fuori del quale non può esserci altro che errore, male e oscurità. Il sistema europeo di valori, che comprendeva naturalmente anche i valori in arte, era assoluto e non riconosceva altro sistema al di fuori del proprio. Proprio quel sistema di valori, diretto verso l'esterno, rese possibili le crociate nel medioevo, giustificò le campagne per distruggere le culture dell'America centromeridionale a opera degli spagnoli nel secolo XVI e fornì il pretesto all'imperialismo coloniale di Gran Bretagna e Francia nel secolo scorso. Persino la famigerata guerra dell'oppio fu definita dal primo ministro

britannico Palmerston una guerra che avrebbe senza dubbio promosso «la civilizzazione dell'umanità», oltre agli interessi commerciali britannici. Non soltanto la «civilizzazione dell'umanità» era identificata con la cultura occidentale, ma coincideva quasi esattamente con gli interessi commerciali britannici. Con l'imperialismo coloniale imperante, era poco probabile una crisi della visione eurocentrica della cultura, e fino a quando non si verificò tale crisi non si poté sperare che un Ruskin si convincesse a prendere sul serio un'arte tanto remota da quella dei preraffaelliti quanto quella cinese. Tuttavia, col passare del tempo, l'imperialismo coloniale giunse a un'impasse e, dopo due guerre mondiali, si ritrovò quasi completamente finito. Ancora prima, a partire dal secolo XVIII, la base della concezione eurocentrica della cultura aveva cominciato lentamente a sfaldarsi: era il processo di secolarizzazione che si verificò gradualmente all'interno della stessa cultura occidentale. Quando l'arte dell'Occidente non fu più una creazione al servizio di un unico Dio, perlomeno in teoria divenne difficile difendere l'idea dell'arte occidentale come la sola arte. Nel momento in cui il musicista dell'età moderna uscì dalle chiese e cominciò a comporre per i concerti, l'artista iniziò a ritrarre i mulini a vento dell'Olanda, le mucche nei pascoli della Normandia o il postino di Arles anziché la Vergine Santissima, allora nacque una possibilità latente di attribuire un certo valore alla musica indiana e alla pittura cinese. Le ragioni per cui nel secolo XIX l'Occidente non rinunciò in pratica alla sua visione egocentrica dell'arte mondiale sono che tale tradizione era radicata troppo profondamente, che la conoscenza della musica indiana e dell'arte cinese era ancora privilegio della ristretta cerchia degli specialisti e che l'imperialismo coloniale determinava sotto ogni aspetto l'atteggiamento degli europei verso il mondo esterno. Il mondo «contemporaneo» non venne alla luce fin quando il processo di secolarizzazione non fu completato, la tradizione un tempo radicata tanto profondamente non si piegò dinanzi alla logica irresistibile del XX secolo, non si diffuse la conoscenza di culture extraeuropee e infine non si concluse l'epoca dell'imperialismo coloniale. Fino al momento in cui nacque l'età contemporanea in questo senso, l'idea dell'arte non abbandonò il suo eurocentrismo per diventare universale, e solo con l'avvento dell'età contemporanea l'arte viene valutata come arte, comprende tutte le opere prodotte in tutte le regioni e in tutte le età da ciascuna cultura. Oggi in Occidente non c'è contraddizione tra non aderire alla religione del Congo e attribuire un alto valore artistico alle maschere prodotte per quella religione. La ragione va cercata nel fatto che la società occidentale considera oggi il valore artistico una categoria separata dalla religione.

Tuttavia, vi è differenza tra riconoscere il valore delle maschere congolesi e crearle concretamente. È probabile che sia questa l'impressione soverchiante e inevitabile di chiunque ha la fortuna di vederle, per esempio, al Museo di Arte Congolese di Bruxelles. Gli uomini che produssero le maschere attribuivano loro un potere magico, ma non un particolare valore artistico, viene da pensare. Invece coloro che alle maschere attribuiscono valore artistico non sarebbero in grado di creare quelle forme potenti. In Congo esiste creatività artistica, nel Belgio contemporaneo sensibilità artistica. Coloro che creano arte non la valutano, coloro che la valutano non la creano. Ma questo contrasto non è limitato al Congo e al Belgio, visto che lo si ritrova anche tra il Belgio del secolo XV e il Belgio del secolo XX. In sintesi, per l'età contemporanea la *Pietà* di Van der Weyden non è nient'altro che arte nello stesso senso dei *Giocatori di carte* di Cézanne, mentre per lo stesso Van der Weyden il dipinto quasi certamente era una *Pietà* prima di essere arte, ecco perché il suo quadro è stupendo.

Nella *Pietà* dell'Europa medievale e nel Bodhisattva della Cina delle Sei Dinastie si fondevano il sistema di valori di ciascuna società e il sistema di valori dell'artista. Il soggetto era fornito dalla società anziché inventato dall'artista, il quale sviluppava il proprio stile affrontando i soggetti dati dalla società. Lo stile si realizza tramite l'individuo, ma lo trascende anche. Sia lo stile gotico sia lo stile delle Sei Dinastie si possono considerare stili durati per almeno tre secoli. Nel corso di tale periodo, l'artista rivela la propria individualità nell'ambito di soggetti dati e di uno stile dato, ma il suo obiettivo non è rivelare la propria individualità: ecco perché non conosciamo neppure i nomi del grande artista della *Pietà Villeneuve* e del grande scultore della testa del Buddha del Wei settentrionale. Invece al giorno d'oggi non esiste un punto d'incontro in arte tra il sistema di valori della società e quello dell'artista. La secolarizzazione della cultura in una società borghese ha comportato l'alienazione della cultura o almeno dell'arte. Mentre da una parte il principale interesse della società è diventato guadagnare soldi, dall'altra l'artista ha formato una microsocietà di artisti (e appassionati d'arte) in cui l'arte è un fine in sé. A partire dai salotti letterari e dai caffè, il movimento si è esteso da Montmartre alla *rive gauche* della Senna e ha dato origine a una serie di fenomeni che va da Greenwich Village al mondo letterario e artistico di Tōkyō. La «serie di fenomeni» in questione può essere sintetizzata come l'alienazione dell'artista nella società borghese. I capelli scarmigliati dell'artista, l'aspetto che oggi ha l'uomo di lettere, diverso da quello dell'impiegato di banca, sono senza dubbio manifestazioni superficiali di questa alienazione. Gli artisti dell'Italia rinascimentale

non erano affatto sempre scarmigliati, né gli uomini di lettere francesi durante il regno di Luigi XIV si vestivano sempre in modo eccentrico. La dissonanza tra l'artista e la società è nata con il Romanticismo, il secolo XIX e la società borghese. A partire da allora, la società e l'artista si sono mossi in direzioni diverse. La prima non fornisce più all'artista contemporaneo i suoi soggetti, che egli sceglie da solo: dipinge una mela o la propria moglie, qualunque soggetto (salvo la Vergine Maria) e deve perfino scegliere il proprio stile. È noto che a partire dall'impressionismo si sono succeduti numerosi movimenti riconoscibili nel mondo artistico parigino. Surrealismo, cubismo, fauvismo e altri tentativi nuovi, succedutisi a intervalli di circa dieci anni. Ma pur tenendo conto dell'enorme incremento del ritmo generale del cambiamento sociale, nessuno di essi è paragonabile ai trecento anni dello stile gotico e di quello delle Sei Dinastie. Oggigiorno anche lo stile dev'essere creato dallo stesso artista, il che significa che quello contemporaneo si è visto costretto a concentrarsi sull'espressione dell'individualità.

Tuttavia, questa espressione in sé non è arte. Creare arte significa creare forme nuove. Gli artisti contemporanei, alienati dalla società, sono costretti a creare un mondo nuovo di forme separato dalla società, un mondo che si basa esclusivamente sull'individualità. Oggi non è possibile la descrizione realistica della vita perché il mondo creato dall'artista dev'essere quanto più possibile diverso dal mondo reale. La realtà non trova posto che come arma per criticare o accusare, il che comporta, nel caso dell'arte, una deformazione che esagera la bruttezza e i mali del mondo. Questo stato di cose non è né una moda fugace e casuale né un prodotto del capriccio dei singoli artisti. Finché i valori dell'artista e quelli della società sono separati, finché l'artista è alienato dalla società, è improbabile che tale situazione cambi.

Quella che chiamiamo «pittura astratta» altro non è che un'espressione estrema della volontà dell'artista di creare un mondo totalmente diverso da quello che vediamo ogni giorno intorno a noi. Essenzialmente per la stessa ragione, la pittura figurativa è segnata da una continua deformazione della figura. Essa è una raffigurazione del mondo come non è mai stato (come in Rouault) oppure un'immagine dei mali del mondo (come in Dubuffet). Ma ciò non vale soltanto per la pittura. Da una parte *Jeanne d'Arc au bûcher*, dall'altra *Woyzeck*, da una parte *Joseph und seine Brüder* [Giuseppe e i suoi fratelli], dall'altra *Felix Krull*: la questione fondamentale nell'arte contemporanea non è se sia astratta o meno, se sia realistica o meno, bensì il fatto che l'arte non accetta la società così com'è. Non si tratta soltanto del fatto che la cultura in tale società si è secolarizzata e che il desiderio di ricchezza e di benessere materiale è

al centro dell'interesse. La società si è organizzata e tecnologizzata. L'organizzazione seppellisce l'individuo e la tecnologia insegna metodicamente all'essere umano come pensare. Ma tale insegnamento non fornisce alcuna indicazione sul modo di creare il metodo. Lo studio creativo può sfociare in progresso tecnologico, ma è improbabile che la tecnologia sfoci in studio creativo e ancor meno in arte.

Nondimeno, l'artista che si prefigge di bandire la «società» dalle sue attività creative tende anche a eliminare tutti gli elementi che riguardano altre arti. La ragione per cui cerca di bandire la «società» è che intende creare un mondo diverso dalla società circostante e usare tale differenza come strumento per proteggere il valore artistico della sua opera. Se non temesse che questo valore fosse in pericolo, non opererebbe mai un tentativo consapevole di rompere con la società. E, naturalmente, per la stessa ragione diventa sensibile all'armonia e all'organizzazione interna della sua opera. Questi due elementi dell'opera d'arte diventano più strettamente connessi eliminando tutto ciò che non è necessario da quell'arte particolare (ciò che è dunque accessorio). Il poeta elimina dalle poesie tutto ciò che non è poetico, l'architetto elimina dai suoi edifici tutto ciò che non è, propriamente parlando, architettonico e il pittore elimina dalle sue tele tutto ciò che non è pittorico, per esempio il «tridimensionale» oppure il letterario. È proprio questo che sta alla base della logica del movimento per una «poesia pura», una «architettura pura» e una «pittura pura», e fu proprio questo il movimento che si affermò a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

Il poeta francese Mallarmé si propose di sfrondare dalla poesia gli elementi prosastici, quali si trovavano per esempio nella funzione simbolica delle parole. La ricerca della funzione puramente poetica delle parole sfociò nel tentativo di trattare le parole non come simboli, ma come cose (allo stesso modo dei colori in pittura o dei suoni in musica). Insomma, Mallarmé cercò nella sua opera di liberare le parole dalla loro funzione simbolica, ma le parole, anche nelle raccolte poetiche di Mallarmé, non possono non conservare in una certa misura il significato che hanno in prosa. In sostanza, il poeta aspirava a una meta impossibile, e com'è abbastanza naturale finì per rifugiarsi in qualcosa di molto vicino al silenzio. Inoltre gli elementi prosastici rappresentano la nostra esperienza della vita quotidiana, cosicché perseguire un'esperienza puramente «poetica» equivale a sottrarre al mondo della poesia i frutti di quell'esperienza quotidiana. Prima vengono eliminate tutte le restrizioni sociali, poi le emozioni che non possono sfuggire a quelle restrizioni, e infine resta come unico tema della poesia l'atto stesso di versificazione. In un certo senso, tutte le poesie di Mallarmé sono *l'art poétique* e non

possono che condurre al suo silenzio. La ricerca della poesia pura sfociò inevitabilmente nella negazione della poesia.

Mondrian si propose in pittura ciò che Mallarmé si proponeva in poesia: nei versi di quest'ultimo si percepisce una fermezza di proposito probabilmente superiore a quanto si riscontra nei poeti precedenti del secolo XIX, un intelletto sensibile che non accetta il minimo cenno di sentimentalismo (che, in altre parole, non crede nell'accidentale). Se si ripercorre cronologicamente l'opera di Mondrian, ci si rende conto di un dramma sconvolgente dello spirito. Il tentativo di sfrondare dalla pittura tutti gli elementi non pittorici (non pertinenti) comincia con l'eliminazione dell'illusione ottica che fa apparire tridimensionale una superficie bidimensionale. Forma e colore sono spogliati della funzione simbolica e trattati solo come oggetti. In altre parole, il solo contenuto adatto alla pittura pura è una combinazione di linea, superficie e colore *per se*. Se si riducono linea, superficie e colore agli elementi essenziali – le linee rette e le superfici da esse racchiuse, i colori fondamentali – si giunge naturalmente alla conclusione finale di Mondrian. Questi non la maturò in un colpo solo; cominciò con quelli che apparivano paesaggi figurativi in stile espressionista e seguì un lungo percorso prima di giungere – o meglio, di essere costretto a giungere – alla sua conclusione. Nelle sue ultime opere, una tela rettangolare è suddivisa in rettangoli più piccoli per mezzo di una serie di linee rette nere, orizzontali e verticali, tracciate a intervalli irregolari. Poi dipinge di rosso, giallo, blu e altri colori relativamente elementari i rettangoli più piccoli. Il risultato non può più essere definito «pittura». Può sembrare che chiunque sia in grado di creare senza difficoltà un dipinto simile (ma simile solo superficialmente, non uguale; non è particolarmente difficile distinguere un Mondrian dalle imitazioni), e infatti venne alla ribalta una serie di artisti che imitavano il suo stile. Mondrian aveva tolto alla pittura, progressivamente, tutti gli strati superficiali, e quando era arrivato al centro non vi aveva lasciato alcunché, o quasi. Prendere come modello un nucleo quasi inesistente è il colmo dell'assurdità. Capire perché abbia tolto tanti strati – o perché sia stato costretto a farlo – vuol dire capire la grandezza di Mondrian, e capire questa significa capire la grandezza di Mallarmé. Infine, capire Mondrian e Mallarmé equivale a cogliere la logica interna non solo della pittura o della poesia moderna, ma dell'arte moderna in generale.

L'architetto tedesco Gropius intraprese la purificazione dell'architettura mediante il movimento del Bauhaus. Secondo lo stesso Gropius, il Bauhaus non mirava puramente al funzionalismo, bensì a creare un nuovo spazio architettonico. Il lavoro creativo esige una visione che si

fonda sull'immaginazione. Questa visione è diversa a seconda degli architetti, e in effetti gli edifici di Gropius sono diversi da quelli di Le Corbusier o di Wright. Tuttavia, se in una città europea si incontrano fianco a fianco un edificio barocco e un edificio moderno, si possono cogliere quasi a prima vista le caratteristiche generali dell'architettura moderna, un'architettura che è il prodotto di esigenze strutturali e nulla più, o che, per meglio dire, rifiuta tutti gli ornamenti che non fanno parte della struttura. Ovviamente non si tratta di un atto casuale bensì del risultato di una ricerca deliberata dall'architettonico puro da parte degli architetti moderni. Come si è visto, la ricerca della poesia pura o del dipinto puro equivale a togliere strati sempre più profondi, mentre la ricerca dell'architettura pura non è necessariamente tale per un buon motivo: laddove la poesia e la pittura sono fini in sé, l'architettura deve sempre tendere a un fine che la trascende. Non può esistere una «architettura per l'architettura», poiché essa si traduce in abitazioni, gallerie d'arte o sale di riunione. La differenza fondamentale tra la pittura del secolo XV e la pittura moderna è che la prima trascende la pittura mentre per la seconda la pittura è un fine in sé. Pertanto, la strada che porta alla pittura pura è la strada che porta alla tela vuota. Invece non c'è questa basilare differenza tra la cattedrale di Reims, che risale al secolo XIII, e il Museo Guggenheim di New York.

L'uomo di lettere che scriveva in prosa non ha seguito, né avrebbe potuto farlo, il cammino seguito dal poeta, dal pittore e dall'architetto. Una poesia pura è se non altro concepibile, mentre una «prosa pura» non lo è affatto, tanto sono profondi i legami della prosa con la letteratura e con la vita. Quando l'uomo di lettere si scoprì incapace di accettare il sistema di valori prevalenti nella società in cui viveva, e a mano a mano che cresceva la sua consapevolezza di questo fatto – proprio questa è la condizione in cui si trova la letteratura contemporanea –, doveva verificarsi uno dei due fenomeni seguenti: creare un proprio sistema di valori, senza curarsi della società, oppure consacrare le proprie attività letterarie alla proposta di una diversa serie di valori per la società. Un caso estremo del primo fenomeno è lo scrittore eccentrico, per esempio Kafka, un caso estremo del secondo è l'autore-filosofo, per esempio Sartre. In una società secolare, borghese, si può dire che sia l'autore cattolico sia l'autore marxista facciano parte della seconda categoria. L'autore dell'Europa ottocentesca non era né eccentrico né filosofo e non era neppure cattolico allo stesso modo diciamo di Graham Greene o socialista allo stesso modo di Berthold Brecht. È vero che il secolo XIX ha avuto un Nerval, un Kierkegaard e soprattutto un Dostoevskij, ma tutti costoro erano scrittori moderni cui toccò in sorte di vivere e morire nel

secolo XIX. L'epoca in cui vissero non li riconobbe. L'eccentrico è tale perché ignora completamente le convenzioni della società borghese e il filosofo è tale perché ricerca concetti universali che trascendono quelle convenzioni. Se la letteratura contemporanea è caratterizzata da eccentrici e da filosofi, ciò significa quasi certamente che essa trascende la cultura tradizionale della società borghese occidentale. Non esiste in letteratura uno stile internazionale, ma la letteratura contemporanea, in sostanza, rivela una sorta di tendenza universale.

Quando si considera questo profilo generale dal punto di vista privilegiato del Giappone, appare evidente che non fu soltanto quest'ultimo ad «aprirsi» dopo la fine della seconda guerra mondiale. A metà dell'Ottocento, quando per la prima volta il Giappone decise di aprire la nazione al commercio e alle tecnologie, l'arte e la letteratura occidentali erano ancora chiuse. Oggi che il Giappone, nella seconda metà del secolo, ha intrapreso l'apertura intellettuale della nazione, anche l'arte e la letteratura occidentale sono molto più aperte. Non c'è ragione di pensare che si verifichi nuovamente, a seguito degli scambi di quest'era postbellica, l'indigestione che ebbe luogo in Giappone, negli anni che precedettero la seconda guerra mondiale, dall'introduzione unilaterale della cultura occidentale. Entrambe le parti sono cambiate troppo perché ciò accada. L'importanza del cambiamento di ciascuna delle due parti risiede nel suo rapporto con l'universalità del concetto di arte. Una volta affermatosi un concetto universale, esso appartiene a tutti, a prescindere da chi ne è l'autore. Abbiamo già accettato quest'idea per quanto concerne la scienza e quasi certamente, negli anni avvenire, l'accetteremo anche nell'arte contemporanea.

Glossario *

Akasaka rikyū: ex villa imperiale, conosciuta anche come Geihinkan, è attualmente adibita a residenza per gli ospiti del governo giapponese. Eretta nel 1909, costituisce il primo esempio di palazzo imperiale costruito interamente in uno stile architettonico occidentale. Lo stile del palazzo è neobarocco, assai di moda in quegli anni, mentre l'arredamento degli interni è nello stile francese di fine Ottocento. L'architetto che lo progettò, Katayama Tōkuma (suo è anche il progetto dello Hyōkeikan*), condusse ben quattro missioni in Occidente per studiare i modelli e trovare i materiali adatti: dall'America e dall'Europa vennero importati materiali edili nobili e buona parte del mobilio. All'arredamento degli interni collaborarono i più illustri artisti giapponesi di stile occidentale dell'epoca, come Asai Chū*, Kuroda Seiki* e Imaizumi Yūsaku. L'edificio copre circa quindici mila metri quadri, su tre piani, di cui uno interrato.

Amida (Amitābha): figura dell'iconografia buddhista, Buddha salvatore dei credenti, oggetto di culto da parte delle sette Jōdo-shō, Jōdo shin-shō e Ji-shū. La statua principale è di solito affiancata da un Seishi bosatsu (Bodhisattva mahāsthāma-prāpta, a destra) e da un Kannon bosatsu* (Bodhisattva Avalokitesvara, a sinistra). Si vedano le tavole 11 e 12.

Amitābha: si veda *Amida*.

Arhat: si veda *Rakan*.

Asai Chū (1856-1907): pittore di stile occidentale del periodo Meiji. Studiò inizialmente il *nanga** e in seguito la pittura occidentale sotto la guida dell'italiano Antonio Fontanesi, il quale era stato chiamato in Giappone nel 1876 come primo professore della cattedra di pittura a olio della neonata Accademia delle Belle Arti di Tōkyō. Tra il 1900 e il 1902, Asai Chū soggiornò in Francia, dove lavorò molto sia a olio che ad acquarello. Ritornato in patria, si trasferì a Kyōto, dove dedicò il resto della vita all'insegnamento e all'animazione della vita artistica e artigianale locale. Tra i suoi allievi si contano Umehara Ryūzaburō*, Tsuda Seifū, Yasui Sōtarō.

* [Le parole contrassegnate da un asterisco sono illustrate all'interno dello stesso Glossario. Per i termini *Asuka*, *Edo*, *Fujiwara*, *Hakubō*, *Heian*, *Kamakura*, *Meiji*, *Momoyama*, *Muromachi*, *Nara*, *Shōwa*, *Taishō*, *Tenpō*, *Tokuwawa* si veda la Cronologia].

Asanga: si veda *Mujaku*.

Ashura (*Asura*): divinità guerriera derivata dalla mitologia indiana, è inserita nella tradizione buddhista tra le divinità minori Hachibushū*. La più antica statua di Ashura esistente in Giappone è quella del tempio Hōryū-ji*; quella più rappresentativa appartiene al monastero Kōfuku-ji* (si veda la tavola 16): è un'opera dell'epoca Tenpyō, con sei braccia e tre volti.

Asura: si veda *Ashura*.

Avalokītesvara: si veda *Kannon*.

azumauta: canzoni popolari delle regioni orientali, la cui testimonianza storica più importante è costituita dalle 230 poesie *tanka** raccolte nel *Man'yōshū**, sebbene diversi *azumauta* compaiano anche nell'antologia imperiale *Kokinshū**. Tutti gli autori sono anonimi e le canzoni sono di carattere molto semplice ma di valore letterario niente affatto trascurabile: raccontano la vita e i sentimenti dei contadini.

Benzaizen: divinità femminile che deriva da Sarasvatī, la dea del fiume omonimo. Nel buddhismo diviene una figura celeste, protettrice delle arti e delle scienze, raffigurata nell'atto di suonare il *bina*, un tipo di liuto.

Bhaisajya-guru: si veda *Yakushi*.

Bodhisattva: si veda *Bosatsu*.

Bonten (*Brahmā*): divinità induista adottata dal buddhismo insieme agli Shitennō* e al Taishakuten*. Nell'iconografia di stile cinese, Bonten e Taishakuten* sono spesso presentati in coppia. Il Bonten ha particolare importanza nel buddhismo esoterico, nella cui iconografia appare spesso come la figura centrale dei dodici Ten*.

Bosatsu (*Bodhisattva*): figura del secondo livello della gerarchia iconografica buddhista. *Bosatsu* è colui che cerca il *bodhi*, l'illuminazione definitiva: la figura rappresenta, dunque, l'uomo che ha quasi raggiunto l'illuminazione, prima che divenga un Buddha, obiettivo cui spesso rinuncia per aiutare altri a salvarsi. Trattandosi di un essere non ancora perfetto, viene usato anche come titolo onorifico per alcune figure storiche come Seshin (*Vasubandhu*)* e Gyōki, un monaco dell'VIII secolo, discepolo di Gien*. Anche il Miroku (*Maitreya*)*, prima della sua ridiscesa nel mondo come Buddha, viene chiamato *Bosatsu*. Di norma il *Bosatsu* è pervaso da una espressione dolce e pietosa.

Brahmā: si veda *Bonten*.

Bukkō Kokushi (1226-1286): più esattamente Bukkō Zenshi oppure Mugaku Sogen. Monaco buddhista Zen della setta Rinzai del Song. Chiamato in Giappone nel 1279 dallo shōgunato di Kamakura, si fermò nel tempio Kenchō-ji, sede generale della setta. Nel 1282 fondò il monastero Engaku-ji, che, come il Kenchō-ji, fa parte dei Cinque Monasteri* dello Zen.

bunraku: denominazione più diffusa del teatro tradizionale giapponese dei burattini. Il nome deriva dal teatro di Ōsaka, dove, tra fine Ottocento e gli inizi di questo secolo, si rappresentava questo tipo di spettacolo: in senso stretto quindi *bunraku* si riferisce soltanto al teatro dei burattini di Ōsaka. Il termine più esatto per definire il genere è *ningyō jōruri*, che indica uno spettacolo di burattini accompagnato dalla musica di *samisen** e dalla recitazione. La diffusione del *bunraku* deve molto al sodalizio tra Chikamatsu Monzaemon* e il dicitore Takemoto Gidayū, ai quali si deve anche l'arricchimento del repertorio disponibile. La forma dei burattini, le tecniche per il loro movimento e i diversi effetti scenografici hanno subito un'evoluzione nel corso del tempo sino a raggiungere la forma attuale. Le parti principali sono affidate a tre burattinaio: il primo burattinaio muove la testa, il corpo e la mano destra del burattino, un secondo burattinaio muove la mano sinistra e un terzo le gambe. Si veda *La storia di Jōruri in dodici capitoli* (titolo giapponese: *Jōruri jūnidanzō-shi*), tradotta da M. T. Orsi in *Il Giappone*, XI, 1971, pp. 99-136.

bushidō: letteralmente «Via del guerriero» (*bushi*). È il codice morale dei samurai del periodo Tokugawa. L'etica del samurai venne sviluppandosi sin dal periodo Kamakura, ma fu con l'affermazione e la stabilizzazione del sistema gerarchico della società Tokugawa, nel quale il ceto dei samurai occupava il vertice, che il *bushidō* assurse a principio morale dell'intera società feudale. Basato essenzialmente sulla filosofia di Confucio, il *bushidō* afferma la centralità nella vita dell'individuo di fedeltà, lealtà, sacrificio, cortesia, modestia, purezza e onore.

Byōdōin: tempio buddhista che appartiene attualmente alle sette Tendai* e Jōdo-shū. Situato nella regione meridionale della Provincia di Kyōto, il tempio venne fondato da Fujiwara no Yorimichi, figlio di Fujiwara no Michinaga*, che consacrò una villa della famiglia nell'anno 1052 (considerato perciò il primo anno dell'era *mappō**). L'anno successivo venne costruito l'Amidadō (chiamato anche Hōōdō), l'edificio che costituisce il nucleo centrale del tempio, dove venne collocata la statua dell'Amida*, unica opera di Jōchō* giunta sino a noi ed esempio rappresentativo della scultura Fujiwara (si veda la tavola 11). Il tempio Byōdōin prosperò per tutto il periodo Heian, moltiplicando il proprio complesso di edifici e arricchendolo con i capolavori della pittura, della scultura e dell'artigianato dell'epoca. In epoca posteriore, tuttavia, divenne più volte campo di battaglia a causa della posizione strategica che occupava per la difesa di Kyōto, sicché la maggior parte del complesso – salvo l'Amidadō – venne distrutta. Si veda anche la voce *Unchūkuyōbutsu*.

Cerimonia del tè: si veda *chadō*.

chadō: chiamato anche *sadō*, arte della cerimonia del tè, attraverso la quale si mira al perfezionamento della condotta e della disciplina spirituale individuale. La storia del cerimoniale risale al periodo Muromachi: ne viene considerato fondatore Murata Jukō*, a cui seguirono Takeno Jōō* e Sen no Rikyū*.

Quest'ultimo, influenzato dallo spirito dello Zen, diede alla cerimonia del tè il carattere di un'arte più completa e complessa, capace di impregnare del suo spirito l'ambiente circostante.

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724): è il maggiore drammaturgo del teatro *kabuki** e del teatro *bunraku**. Vissuto intorno alla metà del periodo Edo, è autore di numerose opere, tra cui parecchi del genere *sewamono** per entrambi i tipi di teatro: con lui il teatro *kabuki* entrò nella fase aurea della sua storia e il teatro *bunraku* raggiunse uno stile definitivo. Tra le sue opere più note: *Shinjū Ten no Amijima* (Doppio suicidio d'amore ad Amijima), *Sonezaki shinjū* (Doppio suicidio d'amore a Sonezaki), *Kokusen'ya kassen* (Le battaglie di Coxinga).

Chikurin no shichiken: letteralmente «I Sette Saggi del Boschetto di Bambù». Si tratta di un soggetto frequente nella letteratura e nella pittura cinesi e giapponesi, che trae origine dall'uso di riunioni conviviali nella Cina del III secolo in cui i partecipanti manifestavano il loro amore per la vita libera, il bere, la musica e le discussioni. Tra i sette saggi vi sarebbero Ruan Ji (210-263) e Xi Kang (223-262), entrambi musicisti, seguaci della filosofia di Lao-tsù e Chuang-tsù. Sembra, come vuole il nome, che si riunissero nei boschetti di bambù, nei pressi della città natale di Xi Kang.

Chin P'ing Mei: romanzo cinese tra i più famosi del periodo Ming, di autore ignoto. Scritto tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo, è comunemente considerato un romanzo erotico, ma ne va segnalata anche la carica critica nei riguardi della corruzione della società Ming [trad. it. *Chin P'ing mei*, Torino, Einaudi, 1956; nuova ed Milano, Feltrinelli, 1970].

chinzō: anche *chinsō* oppure *chōsō*. Termine generico per indicare statue e ritratti di monaci buddhisti Zen. Nella scuola Zen* queste immagini vengono venerate colla stessa devozione dovuta ai maestri. In Giappone le opere di questo genere appartengono soprattutto alla setta Rinzaï; la stagione più feconda è quella compresa tra la fine del periodo Kamakura e il periodo Muromachi.

Chishō Daishi (814-891): monaco buddhista della setta Tendai* vissuto intorno alla metà del periodo Heian. Il suo nome esatto è Enchin: Chishō Daishi è il nome onorifico datogli dalla corte imperiale dopo la morte. Grazie alla protezione della famiglia Fujiwara, tenne le funzioni religiose a corte. Fu il quinto abate del monastero Enryaku-ji, sede generale della setta Tendai e diede un importante contributo allo sviluppo del buddhismo esoterico.

Chōgen (1121-1206): chiamato sovente con il soprannome, Shunjōbō Chōgen. Monaco della setta Jōdo, discepolo di Hōnen*. Si sarebbe recato in Song tre volte per le pratiche ascetiche prima del 1167. Dopo l'incendio del tempio Tōdai-ji* di Nara nel 1180, diresse la raccolta di fondi e la ricerca dei materiali e degli artisti necessari alla sua ricostruzione, viaggiando a questo scopo per

varie regioni del paese. Poté finalmente celebrare la rifondazione del tempio nel 1203. Alla sua capace direzione vanno attribuiti la rapidità – in rapporto alle dimensioni – della ricostruzione del tempio e l'ulteriore arricchimento artistico dello stesso, grazie alla collaborazione degli scultori Unkei*, Kaikei* e Kōkei*. Il tempio Tōdai-ji ospita la statua in legno del monaco (si veda la tavola 30).

chōnin: letteralmente significa «abitanti delle città». Più precisamente indica gli artigiani, i mercanti e gli intellettuali, gruppi sociali prevalentemente urbani che nella società Tokugawa occupavano il terzo e il quarto (e ultimo) rango nella gerarchia sociale: ai *chōnin* si contrapponeva il resto della società, composta di samurai e contadini. A dispetto di una posizione sociale formalmente inferiore, i gruppi *chōnin* svolsero un ruolo nient'affatto marginale nella società giapponese sia sotto il profilo economico che culturale.

Chōshū, clan feudale di: uno dei maggiori clan feudali del Giappone. Venne danneggiato dalla conquista dello shōgunato da parte della famiglia Tokugawa con cui il clan aveva rivalità feudali: il feudo che la famiglia possedeva nell'estremità occidentale dell'isola di Honshū venne infatti drasticamente ridimensionato, sicché dovette affrontare continue difficoltà economiche. Il clan feudale di Chōshū, assieme al clan di Satsuma, ebbe un ruolo decisivo nella fine del regime Tokugawa e nella restaurazione Meiji*: i suoi uomini esercitarono una profonda influenza sulla politica del governo Meiji.

Chūgū-ji: convento buddhista della setta Hossō*, vicino al complesso di Hōryū-ji*. La storia di Chūgū-ji risale almeno al 621. Vi viene conservata la statua seduta di Miroku (Maitreya)*, una delle opere più rappresentative dell'arte Asuka (si veda la tavola 7).

Chu Hsi, scuola: scuola neoconfuciana, fondata da Chu Hsi (Zhu Xi, 1130-1200). Il suo insegnamento venne adottato come ideologia di stato dallo shōgunato Tokugawa, contribuendo alla stabilità della società feudale e rafforzando il carattere verticale delle relazioni sociali. Si vedano Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, Princeton, Princeton University Press, 1963; Katō Shūichi, *Storia della letteratura Giapponese. Dal XVI al XVIII secolo*, Venezia, Marsilio, 1987.

Cinque Grandi Akāsa-garbha Bodhisattva: si veda *Godai kokūzō*.

Cinque Monasteri: in giapponese *gozan* o *gosan* significa «cinque montagne». I cinque maggiori monasteri della setta Rinzai, della scuola Zen*, edificati in Cina su cinque montagne, fornirono il modello e la simbologia per la gerarchia religiosa giapponese. Intorno alla metà del XIII secolo, durante il periodo Kamakura, vennero designati i primi cinque monasteri del Giappone. Il fatto che tra i cinque fossero stati scelti prevalentemente monasteri di Kamakura non piacque alla corte di Kyōto: nel 1334 l'imperatore Godaigo fece una nuova scelta dando la preferenza ai monasteri di Kyōto. Infine, nel 1386, si giunse a un

compromesso designando cinque monasteri di Kamakura (*Kamakura gosan*, in ordine gerarchico: Kenchō-ji, Engaku-ji, Jufuku-ji, Jōchi-ji e Jōmyō-ji) e cinque monasteri di Kyōto (*Kyōto gosan*: Tenryū-ji, Shōkoku-ji, Kennin-ji, Tōfuku-ji e Manju-ji sempre in ordine gerarchico), collocandoli tutti in posizione inferiore al tempio Nanzen-ji di Kyōto. I Cinque Monasteri ebbero sempre rapporti privilegiati col potere politico anche nelle epoche successive: molti dei loro monaci furono inoltre protagonisti del mondo letterario in particolare nella diaristica, nella poesia e nella prosa in *kanbun**.

clan feudale: unità sociale e amministrativa della società feudale giapponese, in particolare del periodo Edo. Il capo del clan è il *daimyō**, signore feudale dotato di autorità assoluta su territorio e sudditi, ma che contemporaneamente ha obblighi assai rigidi verso l'autorità centrale rappresentata dallo shōgunato Tokugawa.

daimyō: signori feudali, capi dei clan feudali* esistenti già nel medioevo giapponese, ma soprattutto durante il periodo Edo. In quel periodo si dava il titolo di *daimyō* ai signori che disponevano di un reddito di almeno 1.800.000 litri di riso: se ne contavano circa duecentosettanta in tutto il Giappone, la maggior parte con reddito inferiore ai cinque milioni di litri. Ad essi era concesso avere contatti diretti con lo shōgun, nei confronti del quale avevano numerosi obblighi: erano tenuti, ad esempio, a lasciare la propria famiglia nella città di Edo, di fatto in ostaggio allo shōgunato, ed erano tenuti a presentarsi ogni due anni col loro seguito, ciò che comportava spese ingenti, soprattutto per i feudatari più lontani dalla sede dello shōgunato. Ai *daimyō* lo shōgunato assegnava il feudo secondo la loro posizione tradizionale nei confronti della famiglia Tokugawa: i clan tradizionalmente fedeli alla famiglia, erano prevalentemente collocati nei feudi vicini alla sede dello shōgunato o nei punti strategici per il controllo del paese, mentre quelli che erano divenuti vassalli dello shōgun solo dopo l'affermazione del regime, furono tenuti in posizione marginale sia sotto il profilo geografico che sotto il profilo degli incarichi di governo.

Danchōteinichijō: è il titolo del diario di Nagai Kafū* che copre il periodo tra il 1917 e il 1959. È una fonte di informazione preziosa sulla vita dello scrittore e per la conoscenza dei tempi in cui è vissuto, in particolare gli anni ventiquaranta, che corrispondono alla fine del periodo Taishō e agli inizi periodo Shōwa.

Deva: si veda *Ten*.

Dieci Maggiori Discepoli: si veda *Jūdaideshi*.

Dodici Guardiani Divini: si veda *Jūni shinshō*.

Dōsen (699-757): monaco cinese del periodo T'ang, trasferitosi in Giappone nel 736 per diffondere il buddhismo. Lo invitarono a insegnare in Giappone gli stessi monaci giapponesi che chiamarono Ganjin*. Quando finalmente

quest'ultimo arrivò sulla costa giapponese, Dōsen, ammalato, inviò un suo discepolo ad accogliere il grande maestro. Lo Yumedono del tempio Hōryū-ji ospita una statua di Dōsen (si veda la tavola 26).

Eizon (1201-1290): monaco della setta Risshū, vissuto nel periodo Kamakura. Noto soprattutto per il suo impegno nella rinascita spirituale e mondana del monastero Saidai-ji* di Nara, è noto anche per il rigore nell'osservanza della regola. Nel Saidai-ji è conservata una statua del monaco ottantenne intitolata *Kōshō bosatsu*, opera di Zenshun (1280).

Ekādāsamukha: si veda *Jūichimen kannon*.

emakimono: termine generico dato a rotoli di carta (più raramente di seta) contenenti scritti e illustrazioni. I rotoli sono composti generalmente di una quindicina di fogli di carta, uniti assieme sino a raggiungere una lunghezza di circa dieci metri per un'altezza di circa trenta-cinquanta centimetri. L'*emakimono* si legge tenendolo tra le mani a una distanza pari alla larghezza delle spalle e facendo scorrere progressivamente la carta verso destra. In genere scrittura e illustrazioni si alternano; in alcuni casi invece le illustrazioni si susseguono in modo da dare al lettore l'illusione del movimento. L'uso degli *emakimono* in Giappone risale all'VIII secolo e si è conservato sino all'età moderna: al XII secolo si devono le opere più raffinate; dalla seconda metà del XV secolo la qualità artistica dei rotoli divenne sempre più scadente proprio mentre la produzione aumentava enormemente e il supporto conosceva la massima diffusione. Gli *emakimono* possono essere classificati sulla base del soggetto, letterario o religioso. Al primo genere appartengono i *Genji monogatari emaki** (si vedano le tavole 35 e 36), i *Murasaki Shikibu nikkei emaki* (Rotoli illustrati del Diario di Murasaki Shikibu*) e i *Sanjūrokkeasen emaki* (Rotoli illustrati dei trentasei poeti): si tratta di prodotti destinati a trascrivere e illustrare opere letterarie famose per il pubblico di corte. Il genere di argomento religioso raccoglie vite di santoni, leggende, descrizioni di miracoli, notizie sulle origini di un tempio o qualche favola educativa sull'inferno. A questo genere appartengono *Shigisan engi emaki** (si veda la tavola 34), *Jigoku zōshi** e *Yamai no sōshi**. Sulla base delle fonti storiche, si ritiene che oltre quattrocento opere siano state composte su *emakimono*, delle quali ce ne sono giunte circa centocinquanta (per un totale di circa seicento rotoli). Grazie alle illustrazioni che contengono, gli *emakimono* costituiscono una fonte preziosa anche di informazioni visuali sui costumi e sui diversi ambienti della vita quotidiana. Per le tecniche artistiche caratteristiche degli *emakimono* si vedano le voci *fukinuki yatai*, *tsukurie* e *hikime kagibana*.

Fujita Tsuguharu (1886-1968): pittore di stile occidentale. Terminati gli studi a Tōkyō e sicuro di non avere molte possibilità in patria, nel 1913 si trasferì a Parigi, dove strinse amicizia con Picasso, Modigliani, Zadkine e altri pittori dell'ambiente parigino. Cominciò ad affermarsi negli ambienti artistici negli anni del primo dopoguerra: i suoi soggetti preferiti all'epoca sono gatti, interni

e nudi femminili dalla pelle bianchissima contornati da forti linee nere. Rientrato in patria nel 1933, diede vita a un'intensa produzione, all'interno della quale occupano un posto particolare i dipinti murali. A partire dal 1938 collaborò all'attività propagandistica a sostegno della guerra, viaggiando per conto del governo nell'Asia sudorientale: dopo la capitolazione del 1945, divenne bersaglio di aspre critiche come simbolo del collaborazionismo di molti artisti. Nel 1949 ritornò a Parigi attraversando gli Stati Uniti: ottenuta la cittadinanza francese e convertitosi al cattolicesimo, cambiò il suo nome in Leonard Foujita, con il quale è generalmente conosciuto in Occidente. Dimessosi dall'Accademia Nazionale delle Arti del Giappone, dedicò gli ultimi anni della sua vita alla produzione di opere di soggetto religioso.

Fujiwara no Michinaga (966-1027): importante uomo politico del secondo periodo Heian. Eliminando tutti i suoi potenziali concorrenti dal potere, sposando le proprie figlie ai diversi imperatori, e divenendo quindi l'avo materno del principe ereditario, raggiunse un potere superiore di fatto a quello dello stesso imperatore. È questa l'epoca d'oro della famiglia Fujiwara. La figura di Fujiwara no Michinaga compare sovente nel diario di Murasaki Shikibu* [trad. it. *Diario e memorie poetiche*, Milano, Feltrinelli, 1984].

Fujiwara no Shunzei (1114-1204): uno dei maggiori poeti dell'epoca compresa tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Su ordine dell'imperatore in ritiro Goshirakawa, compilò l'antologia di poesia *Senzai wakashū*. Conosciuto meglio come Shunzei, il suo nome esatto è Toshinari. Era padre del poeta Fujiwara no Teika (Sadaie)*.

Fujiwara no Teika (1162-1241): conosciuto anche come Teika, il suo nome esatto è Fujiwara no Sadaie. Fu uno dei maggiori poeti del primo periodo Kamakura* e anche un teorico della poetica. Figlio del poeta Fujiwara no Shunzei*, fu tra i compilatori delle antologie imperiali *Shin-Kokinshū** e *Shin-Chokusenshū*, ebbe una propria antologia di poesie e scrisse i tratti poetici *Maigetsushō** e *Kindaishūka*. In età avanzata si dedicò alle ricerche e all'annotazione di diversi classici della letteratura giapponese come il *Genji monogatari** e il *Kokinshū**. Ha lasciato anche un suo diario scritto in stile cinese, il *Meigetsuki**.

fukinuki yatai: particolare forma di prospettiva che si trova in disegni e pitture antichi. La tecnica consiste nell'eliminare dalla prospettiva il tetto e i soffitti delle stanze, consentendo uno scorcio diagonale, dall'alto verso il basso, dell'interno della casa e delle persone che vi si trovano. Per aumentare la visibilità delle persone, spesso viene eliminata anche una parte degli arredi. Questa tecnica si sviluppò nella pittura *yamatōe** – il più antico esempio pervenuto di *fukinuki yatai* è contenuto in un dipinto del 1069 conservato nel tempio Hōryū-ji* – e venne applicata soprattutto nelle illustrazioni di *emakimono**.

Fukūkensaku kannon (*Arnoghapāsa*): figura dell'iconografia buddhista, kannon salvatore porta i *kensaku* (attrezzi per la pesca e la caccia), aiuta a pescare

o cacciare ogni tipo di animale. Denominato anche Fukūkenjaku kannon, è storicamente una delle più antiche varianti del Kannon. La sua iconografia è eccezionalmente ricca di ulteriori varianti: un volto e due, quattro, otto o diciotto braccia; tre volti e due, quattro, sei o dieci braccia; undici volti e trentadue braccia ecc. Anche il tipo e il numero degli attrezzi portati dalle molte mani possono variare di molto. Il Fukūkensaku kannon che si trova nel Sangatsudō del tempio Tōdai-ji* è uno dei capolavori dell'arte statuaria buddhista dell'epoca Tenpyō (si veda la tavola 13).

Fukuzawa Yukichi (1835-1901): pensatore illuminista ed educatore rappresentativo del periodo Meiji. Come molti intellettuali progressisti della sua epoca, ebbe una formazione culturale cinese e in parte olandese. A partire dal 1859 cominciò a studiare da solo l'inglese, e tra il 1860 e il 1867 visitò per tre volte gli Stati Uniti e l'Europa nell'ambito delle missioni inviate all'estero dallo shōgunato. Sostenne da un canto l'idea di un Giappone forte e autonomo nell'ambito internazionale e dall'altro una politica di sviluppo dell'uguaglianza tra i cittadini e di crescita della coscienza individuale, in opposizione alla tradizionale concezione confuciana dei rapporti gerarchici: era convinto infatti che soltanto le trasformazioni interne avrebbero reso il Giappone indipendente ponendolo su di un piano di parità con gli stati occidentali. Si vedano Fukuzawa, Yukichi, *Autobiography*, tradotto e curato da E. Kiyooka, Tōkyō, Hokuseidō, 1960; C. Blacker, *The Japanese Enlightenment: A Study of the Writings of Fukuzawa Yukichi*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1964.

fusumae: dipinti su *fusuma*, la porta scorrevole giapponese, composta di vari strati di carta o di tessuto collocati sul telaio di legno. Questa forma di decorazione ha origini antiche, ma conobbe la massima diffusione durante i periodi Muromachi, Momoyama ed Edo, quando le sale in stile *shoin** di templi, castelli e residenze di samurai di alto rango venivano adornate con *fusumae* molto ricche, paraventi decorati e dipinti su parete. Quanto al soggetto delle *fusumae*, alcune convenzioni si sono consolidate: secondo un artista e teorico della scuola Kanō* (la maggiore in questo campo), gli ambienti privati vanno decorati con paesaggi in inchiostro di china, le sale di rappresentanza con figure di diversi personaggi dipinte a colori, le grandi sale da banchetto con fiori e uccelli, i corridoi con animali in corsa dipinti in colori vivaci, e così via.

Gakkō bosatsu: si veda *Nikkō bosatsu* e *Gakkō bosatsu*.

Ganjin (689-763): famoso monaco buddhista cinese del periodo T'ang. Invitato calorosamente dai monaci giapponesi in visita in Cina, decise di recarsi in Giappone per contribuire alla diffusione del buddhismo Ritsu. Nonostante le ripetute sciagure subite durante cinque sfortunati tentativi di arrivare in Giappone, al termine del sesto viaggio nel 754, ormai cieco, riuscì finalmente a raggiungere la capitale Nara. Quale fondatore della scuola Ritsu in Giappone, esercitò una profonda influenza sul mondo religioso, ma non solo su questo. Diede infatti un contributo importante a tutta la cultura giapponese portando dalla

Cina, paese più avanzato, nuovi oggetti e conoscenze. Tra i suoi contributi vanno segnalati l'innovazione nello stile architettonico e nell'arte scultoria, i cui risultati oggi si possono ammirare nel tempio Tōshōdai-ji*, da lui fondato e dove morì nel 763. Si veda la tavola 25.

Genji monogatari: romanzo dell'XI secolo, opera di Murasaki Shikibu*. rappresentativa non solo del periodo Heian ma dell'intera letteratura giapponese, di cui costituisce una delle massime espressioni. Per la traduzione italiana si vedano i volumi: Murasaki, *Storia di Genji, il principe splendente* (comprende i capitoli 1-41), Torino, Einaudi, 1957; Murasaki, *La signora della barca - Il ponte dei sogni* (comprende i capitoli 42-54), Milano, Bompiani, 1981. Entrambe le pubblicazioni sono traduzioni dall'edizione inglese di A. Waley; vi è anche un'altra edizione inglese, a cura di E.G. Seidensticker, *The Tale of Genji, Tokyo*, Tuttle, 1976; si veda anche I. Morris, *Il mondo del principe splendente. Vita di corte nell'antico Giappone*, Milano, Adelphi, 1984.

Genji monogatari emaki: rotoli illustrati della *Storia di Genji*. Uno dei più rappresentativi *emakimono** del periodo Heian. Il costume di illustrare il famoso romanzo di Murasaki Shikibu* iniziò con la prima diffusione dell'opera e continuò durante tutto il medioevo giapponese e l'età moderna. Il più antico esemplare pervenutoci è del secolo XII e viene conservato nei musei Tokugawa e Gotō*. I rotoli sono oggi incorniciati: si tratta in tutto di venti illustrazioni accompagnate da ventinove brani che spiegano le diverse scene e costituiscono solo un frammento dell'originale. L'opera doveva essere composta in origine da circa dieci rotoli che accompagnavano l'intera storia lungo i suoi cinquantaquattro capitoli: da ogni capitolo del libro venivano scelte da una a tre scene da illustrare, e le illustrazioni venivano accompagnate dalla trascrizione del rispettivo paragrafo. Diverse sono le tecniche utilizzate nelle illustrazioni: *fukinuki yatai**, *bikime kagibana** e *tsukurie**. Le illustrazioni sono attribuite a Fujiwara no Yoshitaka e a qualche altro pittore di corte; la calligrafia delle trascrizioni è attribuita a più persone tra le quali Fujiwara no Korefusa e Jakuren, nipote di Fujiwara no Shunzei*. Si vedano le tavole 35 e 36.

Genpin (?-818): monaco buddhista della setta Hossō* vissuto nel primo periodo Heian. Studiò presso il monastero Kōfuku-ji* di Nara; in seguito, disgustato dalla mondanità e dalla corruzione del mondo buddhista della fine del periodo Nara*, si fece eremita. Invitato a risiedere nella nuova capitale Kyōto dall'imperatore Kanmu, vi si trasferì. Tuttavia, non accettò mai titoli o cariche importanti, si dedicò invece alla diffusione dell'insegnamento buddhista tra il popolo.

Gien (?-728): monaco buddhista del periodo Nara sulla cui vita possediamo poche informazioni. Tra i suoi discepoli si contano i monaci Genbō, Gyōki e Rōben*.

giri: spesso tradotto come «obbligazioni», il suo significato va inquadrato nel contesto della società giapponese dell'età moderna. Indica gli obblighi e

i doveri che la consuetudine o le regole della società impongono nei rapporti tra persone. La «condotta giusta», cioè, il contenuto specifico delle «obbligazioni» viene a dipendere in sostanza dai contesti dei rapporti cui si riferisce. I *giri* spesso vengono contrapposti ai sentimenti spontanei, *ninjō**.

Godai kokūzō: figura di gruppo dell'iconografia buddhista, letteralmente «i Cinque Maggiori Kokūzō*». Si tratta di un gruppo di esseri illuminati (Bodhisattva*), portatori di cinque virtù diverse che nell'insieme soddisfano il desiderio di pace, ricchezza e nobiltà. Secondo gli scritti sacri, le cinque figure devono disporsi a forma di croce ortodossa. Nel centro sta il Kokū bosatsu più importante, trasfigurazione del Dainichi nyorai, il cui corpo è dipinto di bianco e che monta un leone; davanti, un Kokū bosatsu giallo siede su di un elefante; dietro, un Kokū bosatsu rosso siede su di un pavone; a sinistra, un Kokū bosatsu viola scuro siede su di un uccello immaginario; infine, a destra, un Kokū bosatsu blu monta un cavallo. Nelle statue conservate sino a oggi, i colori delle figure sono relativamente costanti, ma gli altri particolari non rispecchiano sempre il modello sacro.

Grande porta meridionale: si veda *Nandaimon*.

Guardiani della Porta: si veda *Kongō rikishi*.

Gukanshō: opera di Jien*. È una storia del Giappone dalle origini al 1219, ed è considerata una delle tre maggiori opere storiche del Giappone, accanto allo *Jinnōshōtōki* (1339) e al *Dokushijoron* (1712), sui quali il *Gukanshō* deve aver esercitato non poca influenza. La sua importanza risiede nel fatto di «non essere una mera cronologia di eventi, ma un tentativo di spiegarli con una successione di cause» (Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Dalle origini al XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 230-34).

Guze kannon: denominazione comune del Kannon*. Un esempio di Guze kannon è la statua in piedi del Kannon bosatsu posto presso lo Yumedono del tempio Hōryū-ji*, la quale raffigura probabilmente il fondatore dello stesso tempio, principe Shōtoku* (si veda la tavola 8).

Gyōshin (?-750): monaco buddhista del periodo Nara. Dopo aver studiato l'insegnamento Risshū, visse e operò presso il tempio Hōryū-ji*. Diede un contributo fondamentale al restauro dello stesso tempio, completamente distrutto dall'incendio del 670, con la costruzione dello Yumedono* e la ricostruzione degli edifici dell'epoca del fondatore, principe Shōtoku*. Nel tempio Hōryū-ji si trova una statua seduta, trattata a lacca secca, che raffigura Gyōshin (si veda la tavola 24).

hachibushū: termine generico utilizzato per indicare otto diversi tipi di divinità protettrici della Legge buddhista. Alternativamente può essere utilizzato anche il termine Tenryū hachibushū. Le divinità, tutte appartenenti al livello inferiore della gerarchia buddhista, sono: 1) Ten (Deva)*; 2) Ryū (Nāga):

drago che vive vicino all'acqua, responsabile della pioggia; 3) Yasha, Yakusha (Yaksa): divinità della foresta a due facce, una buona e una demonica; 4) Kentsuba (Gandharva): divinità della musica al servizio della dea Taishakuten*; 5) Ashura (Asura)*: divinità guerriera che si ribella contro il cielo; 6) Garuda: aquila divina, rivale del drago Ryū; 7) Kimnara: divinità del canto e ballo, per metà uomo e per metà uccello o cavallo; 8) Mahoraga: divinità in forma di grande serpente. Le divinità e le rispettive rappresentazioni iconografiche non sempre corrispondono esattamente; spesso le figure non umane sono sostituite da altre. In Giappone la rappresentazione degli *bachibushū* appartiene soprattutto alle prime epoche dell'arte buddhista.

baikai: poesia composta di due parti: una di diciassette sillabe (5 + 7 + 5), chiamata *hokku*, e una seconda parte in cui versi di quattordici sillabe (7 + 7) sono seguiti alternativamente da versi composti da diciassette (5 + 7 + 5) e da quattordici (7 + 7) sillabe. Costituì il genere più diffuso nel medioevo giapponese, ma decadde in seguito all'evoluzione autonoma dello *hokku*. In senso stretto viene usato anche come sinonimo di *haiku**.

haiku: poesia composta da 5 + 7 + 5 sillabe, per un totale di diciassette. Inizialmente chiamata *hokku*, dal primo verso della poesia *baikai**, assunse forma indipendente con il poeta Matsuo Bashō*, divenendo uno dei settori più importanti della letteratura giapponese. Profondamente rinnovato durante il periodo Meiji, a opera soprattutto del poeta Masaoka Shiki, da allora viene chiamato *haiku*.

Heike monogatari: racconto guerresco di autore ignoto. Narra la prosperità e la decadenza della famiglia Taira, i suoi conflitti e le battaglie contro la famiglia Minamoto, avvenimenti che vanno collocati verso la fine del periodo Heian, anche se non si conosce di preciso l'anno in cui l'opera venne completata. Il racconto denuncia l'influenza evidente del buddhismo sia per quanto riguarda la dottrina del *karma* che l'ideale della fugacità della vita. Apprezzato soprattutto negli ambienti dei samurai, *Heike monogatari* ebbe grande diffusione nel periodo Kamakura, sia per mezzo di scritti che di narrazioni accompagnate dal liuto giapponese, il *biva*. Nei periodi successivi divenne soggetto consueto del teatro *kabuki**, del teatro *bunraku** e di diversi altri generi artistici.

bigan: in sanscrito *pāra*. Significa «la sponda opposta», che nella simbologia del buddhismo indica il mondo ideale del *nirvana*, oltre il fiume, contrapposto a *sbigan*, «questa sponda», il mondo terreno.

bikime kaigibana: tecnica per la rappresentazione stilizzata del volto umano. Assieme alla tecnica *tsukuriie** veniva utilizzata negli *emakimono**, quasi sempre per rappresentare il volto di persone nobili. I volti, dai lineamenti arrotondati, venivano ritratti di tre quarti, gli occhi rappresentati da una linea (*bikime*) e il naso stilizzato in forma di lettera «L» (*kaigibana*). Con un metodo così semplice, i volti potevano apparire inevitabilmente stereotipati, ma in realtà queste pennellate delicate erano capaci di personalizzare un volto e persino di

dargli un'espressione precisa. Il migliore esempio di quest'arte si trova nei rotoli illustrati di *Genji monogatari** (si vedano le tavole 35 e 36). La tecnica *hi-kime kagibana* continuò a essere utilizzata nello *yamatoe* fino all'età moderna, ma perse buona parte della sua creatività dopo il XV secolo.

Hōjōki: opera di Kamo no Chōrnei*. In una serie di saggi, completati nel 1212, l'autore descrive le catastrofi e le miserie della capitale Kyōto tra gli anni 1177 e 1185, raccontando come egli giunse alla scelta della vita eremitica. L'opera è dominata dal senso della fugacità e della vanità della vita e rappresenta bene, insieme al *Tsurezuregusa* di Yoshida Kenkō, la saggistica del Giappone medioevale [trad. it.: Kenkiō Hōshi, *Ore d'ozio* - Kamo no Chōmei, *Ricordi della mia capanna*, a cura di M. Muccioli, Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1965].

Hōkai-ji: tempio buddhista della setta Shingon, situato a sud della città di Kyōto. Ebbe origine da una cappella fondata da Hino Sukenari (990-1070), un aristocratico appartenente alla famiglia Fujiwara, costruita per conservare una statua del Buddha Yakushi (Bhaisajya-guru)*. All'interno della statua maggiore era stata collocata una statua più piccola dello Yakushi nyorai, appartenente alla nobile famiglia da diverse generazioni e attribuita a Saichō, il fondatore della setta Tendai*. In seguito il tempio crebbe e venne arricchito di nuovi tesori. Del complesso di edifici che lo componevano, soltanto l'Amidadō, che ospita la statua di Arrida nyorai (Amitābha)* (si veda la tavola 12), è sopravvissuto ai numerosi incendi: assieme all'Amidadō (Hōōdō) del Byōdōin* è considerato uno dei capolavori dell'architettura del periodo Heian*.

Hoke-ji: convento della setta Shingon Ritsu. Fondato intorno al 745 dall'imperatrice Kōmyō (701-760), durante il periodo Heian rimase pressoché abbandonato, ma nel periodo Kamakura fu restaurato dal monaco Chōgen* e da allora appartiene alla setta Shingon Ritsu. Il suo Jūichimen kannon (Kannon con undici volti)* è uno dei capolavori della scultura del periodo Heian ed è ritenuto una raffigurazione della fondatrice, l'imperatrice Kōmyō. Si veda anche la tavola 28.

Hokuendō: è la costruzione più antica del complesso del Kōfuku-ji*. Si veda la voce *Kōfuku-ji*.

Hon'ami Koetsu (1558-1637): artista padrone di diverse tecniche, rappresentativo degli anni tra la fine del periodo Momoyama e l'inizio del periodo Edo. Nato a Kyōto in una famiglia assai religiosa, crebbe in un ambiente ricco di stimoli culturali. Nel 1615 fondò una sorta di comunità artistico-religiosa nei pressi di Takagamine, nella zona settentrionale di Kyōto, su di un'area concessagli dal primo shōgun Tokugawa Ieyasu, Kōetsu operò nel campo della calligrafia, dei lavori in lacca e della ceramica, mentre il suo maggiore collaboratore, Tawaraya Sōtatsu*, si dedicò soprattutto alla pittura. In effetti, per quanto riguarda i dipinti, è quasi impossibile individuare la mano di Kōetsu tra le

opere prodotte nella comunità. Molte delle sue opere prendono a soggetto i temi classici della letteratura giapponese e rivelano una grande sensibilità nella scelta dei materiali e delle forme. Si veda la tavola 41*a*.

Hōnen (1133-1212): chiamato anche Genkū. Monaco buddhista vissuto tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Fondatore della setta Jōdo. All'inizio studiò gli insegnamenti di diverse scuole buddhiste. Convintosi, infine, che l'unica salvezza in tempo di *mappō** – gli ultimi giorni della Legge buddhista – stesse nel Buddha Amida (Amitābha)*, si dedicò alla diffusione dell'idea della salvezza affidata alla misericordia dell'Amida. Considerato pericoloso dalla sede generale della setta Tendai*, vicina alle autorità, venne confinato per quattro anni. Hōnen fu il primo monaco buddhista a insegnare direttamente alle donne.

Hōryū-ji: tempio buddhista che sorge nelle vicinanze di Nara. Fa parte dei cosiddetti Sette Maggiori Templi di Nara ed è famoso per essere il più antico edificio in legno del mondo. È stato sino a tempi recenti la sede generale della setta buddhista Hossō*. La sua costruzione ebbe origine da una donazione del principe Shōtoku*, che in memoria del padre, l'ex imperatore Yōmei, commissionò la cosiddetta Trinità dello Yakushi (Bhaisajya-guru)* nel 607. Dopo la morte del principe, la sua famiglia donò al tempio le statue Shaka sanzōn (Trinità Sākyamuni)*, tuttora conservate nell'edificio principale del complesso di Hōryū-ji (si veda la tavola 4). Le costruzioni attuali non sono quelle originali del 607, distrutte in un incendio nel 670, ma risalgono alla metà dell'VIII secolo. Il tempio è un complesso di edifici molto caratteristici e antichissimi, e ospita importanti opere d'arte delle epoche Asuka* e Hakuho*. Di particolare interesse sono il Kudara kannon*, lo Shijūhattaibutsu* (oggi però conservato al Museo Nazionale di Tōkyō), una collezione di dipinti e le già citate statue Shaka sanzōn. Fa parte del complesso di Hōryū-ji, seppure materialmente distaccato, lo Yumedono, una costruzione ottagonale anch'essa della metà dell'VIII secolo, che sorge accanto al Chūgū-ji*. Lo Yumedono venne eretto sull'ex abitazione del principe Shōtoku, ed è una tipica architettura dell'epoca Tenpyō*. All'interno dell'edificio è conservata la statua Guze kannon bosatsu* (si veda la tavola 8) e quella del monaco Gyōshin* (si veda la tavola 24), che diede un notevole contributo alla ricostruzione del tempio nell'VIII secolo.

Hossō, setta: setta del buddhismo *mahayana*, il cosiddetto Grande Veicolo. Deriva da Miroku (Maitreya)*, Mujaku (Asaṅga)* e Seshin (Vasubandhu)*. Introdotta in Giappone da Dōshō (653), Chitsū (658), Chihō (703) e Genbō (717), che trasmisero l'insegnamento rispettivamente ai templi di Kōfuku-ji*, Hōryū-ji*, Yakushi-ji* e Saidai-ji*. La sua influenza nel mondo, religioso diminuì molto durante il medioevo.

Hossō rokuso: gruppo di statue che raffigura i sei patriarchi della setta Hossō*. Famoso è il gruppo scolpito da Kōkei* che si trova nel Nan'endō del monastero Kōfuku-ji* (si veda la tavola 29).

Hyōkeikan: edificio che fa parte del Museo Nazionale di Tōkyō*. Venne costruito nel 1908, per commemorare le nozze del principe ereditario (più tardi l'imperatore Taishō). Lo stile è simile a quello dei padiglioni dell'Esposizione di Parigi del 1900 e fu progettato dall'architetto Katayama Tōkuma, che aveva progettato anche la villa imperiale Akasaka rikyū*. I suoi due piani ospitano reperti di grande interesse per l'archeologia giapponese. Si veda la tavola 42.

ichibokubori: con un termine più preciso è chiamata anche *ichibokuzukuri*. Indica una scultura in legno ricavata da un unico blocco e la relativa tecnica di scultura. Le *ichibokubori* sono scolpite in un unico blocco di legno dalla testa ai piedi, mentre le braccia possono essere ricavate da altri pezzi e aggiunte successivamente. Accorgimenti diversi venivano utilizzati per evitare che il blocco di legno si spezzasse. Sino all'XI secolo la maggior parte delle statue buddhiste lignee vennero scolpite con questa tecnica, poi si impose progressivamente il metodo *yosegizukuri*, che consentiva l'utilizzazione di diversi blocchi per le sculture di legno. Anche dopo l'XI secolo, tuttavia, il metodo *ichibokubori* continuò a essere applicato alla produzione di statue di dimensioni inferiori o eguali a quelle del corpo umano.

Ihara Saikaku (1642-1693): poeta di *haikai** e romanziere del primo periodo Edo. Nato in una famiglia di agiati mercanti di Osaka, si allontanò presto dagli affari, viaggiando attraverso il paese e dedicandosi all'attività letteraria. Divenne prima famoso come poeta dallo stile innovatore e straordinariamente fecondo, e successivamente come romanziere, pubblicando *Kōshoku ichidai otoko* [trad. it. *Vita di un libertino*, Milano, Guanda, 1988] nel 1682. Con il suo caratteristico umorismo ha descritto la vita e il carattere dei ceti cittadini *chōnin**: figure memorabili, ritratte nelle loro passioni – ricchezza ed erotismo –, libere dalla costrizione dei legami feudali e della precettistica religiosa medievale sulla vanità della vita. Tra le sue opere sono state tradotte in italiano: *Kōshoku gonin onna* (*Cinque donne amoroze*, Milano, Adelphi, 1979); *Kashoku ichidai onna* (*Vita di una donna licenziosa* in Ihara Saikaku, *Romanzi galanti*, Milano, Longanesi, 1976); *Eitaijūra* (*Il magazzino eterno del Giappone*) e *Seiken munezan'yō* (*I calcoli del mondo*) in Ihara Saikaku, *Storie di mercanti*, Torino, Utet, 1983.

Ii Naosuke (1815-1860): uomo politico della fine del periodo Edo. Cominciò la vita politica all'interno dello shōgunato, ereditando nel 1845 il titolo di *daimyō** su di un grande feudo. Esercitò un ruolo preminente nei momenti cruciali della vita politica del regime Tokugawa, che dovette affrontare, per la prima volta in duecento anni, le pressioni dei paesi occidentali a favore dell'apertura del Giappone. Divenuto titolare della più alta carica dello shōgunato nel 1859, firmò il primo trattato commerciale con gli Stati Uniti, nonostante la forte opposizione interna, alla quale egli rispose con una rigida repressione. Morì assassinato per mano di elementi sciovinisti. Fu noto anche come intellettuale e cultore della cerimonia del tè, a proposito della quale scrisse l'opera *Cha no yū ichibeshū* (Raccolta di saggi sugli incontri alla cerimonia del tè).

Ike no Taiga (1723-1776): noto calligrafo e pittore di *nanga** del periodo Edo. Nacque a Kyōto dove esercitò il commercio di ventagli: aveva studiato pittura di stile cinese e discipline letterarie. Sin da giovane si era introdotto negli ambienti intellettuali dell'antica capitale; all'età di ventisei anni vide per la prima volta i dipinti occidentali: l'avvenimento destò in lui una profonda impressione e influenzò la sua produzione artistica successiva. Viaggiò molto, aveva fama di eccentrico – amava una vita povera e modesta ma colta –, esercitò un ruolo innovatore sul mondo artistico giapponese piuttosto incline alla formalità. Tra le sue opere conosciute vi è il *Rōkaku sansui zu* (Paesaggi con padiglioni) conservato al Museo Nazionale di Tōkyō. Anche la moglie di Ikeno Taiga fu pittrice.

Ikeyū Sōjun (1394-1481): monaco buddhista Zen della setta Rinzai del primo periodo Muromachi. Nacque a Kyōto, si ritiene, dall'imperatore Gokomatsu. Cominciò i suoi studi presso i Cinque Monasteri* di Kyōto (*Kyōto gozan*), si dedicò alla diffusione dell'insegnamento tra i ceti dominanti ma anche tra il popolo, viaggiando per diversi paesi, e contribuì alla ricostruzione del tempio Daitoku-ji. Durante la sua vita ebbe fama di anticonformista: aveva una consorte e mangiava carne, cose ugualmente vietategli dalla regola, vestiva in modo eccentrico, e si rifiutò di entrare nel tempio costruito per lui dall'imperatore Gotsuchimikado. Molti aspetti della sua condotta furono con tutta probabilità una forma di protesta contro la corruzione e il formalismo del mondo buddhista del suo tempo.

Ise monogatari: raccolta di racconti del primo periodo Heian*. Non si conoscono né l'autore né l'epoca precisa della creazione. I racconti, conosciuti in italiano col titolo *Racconti di Ise*, sono accompagnati da circa duecento poesie *tanka** e narrano le avventure amorose di un nobile, prese probabilmente in prestito dalla vita di Ariwara no Narihira (825-880), famoso uomo galante e poeta *tanka*. *Ise monogatari* divenne un classico per la società aristocratica del periodo Heian, sia sotto il profilo letterario, come modello di *utamonogatari* (racconti accompagnati da poesie), sia per il contenuto che illustrava l'ideale aristocratico dell'amore. In italiano la raccolta è stata tradotta e curata da M. Marra, *I racconti di Ise*, Torino, Einaudi, 1985.

Ishikawa Jun (1899-1987): scrittore e romanziere del periodo Shōwa. Vinse nel 1936 il premio letterario Akutagawa, considerato come la porta del successo per i romanziere all'inizio di carriera. Il suo stile è considerato di difficile comprensione: per questo il giudizio della critica non viene sempre condiviso dal grande pubblico. I suoi romanzi vengono spesso raccontati dall'«do», ma si distingue dal cosiddetto *watakeushi-shōsetsu**, il romanzo in prima persona.

Iwaki Hiroyuki (1932-): direttore d'orchestra. Dopo aver studiato a Tōkyō, divenne il direttore stabile dell'orchestra dell'N.H.K. (Japanese Broadcasting Corporation, equivalente alla Rai) e della Filarmonica orchestra reale olandese di Den Haag. Tra il 1962 e il 1963 diresse diverse orchestre in Europa.

Jien (1155-1225): monaco buddhista della setta Tendai* dell'inizio del periodo Kamakura. Fu abate del monastero Enryaku-ji sul monte Hieizan, sede generale della setta. Membro della famiglia Fujiwara, discendente di Fujiwara no Michinaga*, è conosciuto soprattutto come poeta. Jien diede il contributo più importante all'antologia *Shin-Kokinshū** ed è autore dell'opera storica *Gukanshō**.

Jigoku zōshi: rotoli illustrati che hanno per tema le sofferenze degli inferi, dove, secondo l'insegnamento del buddhismo, vanno coloro che si sono dimostrati indegni nella vita precedente. Vi sono diverse versioni del genere, assai diffuso soprattutto nella seconda metà del secolo XII, periodo turbato da grandi inquietudini sociali. Gli esemplari conservati presentano notevoli somiglianze nella forma degli scritti e nella rappresentazione delle sofferenze, mentre può cambiare lo stile della pittura. Ci sono pervenute due opere del genere *jigoku zōshi*, una conservata al Museo Nazionale di Tōkyō, l'altra al Museo Nazionale di Nara.

Jingo-ji: tempio buddhista della setta Shingon, sorge sulle pendici di una collina a nord-ovest della città di Kyōto. Fondato nell'824 col nome Takao-ji, divenne sede dell'insegnamento del monaco Kūkai, il fondatore della setta Shingon in Giappone. Kūkai, rientrato dalla Cina, introdusse il buddhismo esoterico insegnandovi tra l'807 e l'824. Il tempio è ricco di tesori, soprattutto dell'arte esoterica, e famoso in particolare per la statua in piedi dello Yakushi nyorai (Bhaisajya-guru)* (si veda la tavola 9) e i Godai kokuzō (Cinque Grandi Akāśagarbha)*.

Jōchō (?-1057): scultore di statue buddhiste dell'epoca Fujiwara, tra i maggiori della storia giapponese. Sua è la statua dell'Amida nel Byōdōin* (si veda la tavola 11), unica opera attribuitagli con certezza. Fu scultore alla corte imperiale e al servizio della famiglia Fujiwara: a lui si deve il consolidamento di uno stile giapponese nella scultura. Contribuì al perfezionamento della tecnica *yosegi-zukuri* (utilizzazione di diversi pezzi di legno per la medesima statua), ciò che permise di costruire opere di maggiori dimensioni superando la tradizionale tecnica di *ichibokubori** (utilizzazione di un unico blocco di legno).

Jōkei (?-?): scultore di statue buddhiste del periodo Kamakura. Fa parte della scuola *Kei-ha*, fondata dal figlio di Jōchō* e alla quale appartengono, tra gli altri, gli scultori Kōkei*, Unkei*, Kaikei*. Jōkei fu allievo – forse addirittura figlio – di Kōkei ed è conosciuto per le opere realizzate nell'area del monastero Kōfuku-ji*. Tra le sue opere vi sono il Bonten*, il Taishakuten* (entrambi del 1202) e lo Yuima koji (Vimalakīrti, 1197) nel monastero Kōfuku-ji: alcuni critici gli attribuiscono anche i Kongō rikishi del medesimo monastero (si veda la tavola 18).

Jōruri-ji: tempio buddhista della setta Shingon risshū, si trova nella provincia di Kyōto, quasi al confine con la provincia di Nara. Poco si conosce del fondatore e dell'anno di fondazione, ma sembra che alcuni edifici del compless-

so siano stati costruiti già nella prima metà dell'XI secolo. Di sicuro il tempio crebbe molto nella seconda metà del secolo successivo, grazie ai contributi della famiglia Fujiwara e dell'imperatore Takakura. Con il declino dell'aristocrazia anche il tempio vide diminuire la sua prosperità sino al punto che, parzialmente distrutto da un incendio nel 1343, non poté essere ricostruito. Anche se ridotto a dimensioni modeste rispetto all'epoca della massima fioritura, il tempio conserva un notevole interesse storico. L'edificio principale ospita nove statue di legno dell'Amida nyorai (Amitābha)* scolpite nello stile Jōchō*; ai quattro angoli della sala sono poste le statue lignee degli Shitennō*. Nell'epoca Fujiwara pare fosse abbastanza diffuso l'uso di collocare nove Amida all'interno dell'edificio principale di un tempio: quello di Jōruri-ji rappresenta tuttavia l'unico caso di sopravvivenza di edificio e statue assieme.

Jūdaireshi: sono i dieci discepoli più importanti di Shaka (Śākyamuni)*: Sāriputta, Mahāmoggallāna, Mahākassapa, Sbhūti, Pūnamaitrāyaniputra, Mahākaccāna, Aniruddha, Upāli, Rāhula e Ananda. Sono rappresentati da figure esili, rivestite di vesti modeste. Un gruppo incompleto di statue Maideshi (ne rimangono solo sei), risalenti al 734, si può oggi vedere nel monastero Kōfuku-ji*.

Jūichimen kannon (Ekādasanzukuba): figura dell'iconografia buddhista, Kannon con undici volti, quasi sicuramente di derivazione induista. Un volto si trova nella posizione normale, gli altri dieci gli fanno corona sulla testa. I volti, che guardano in tutte le direzioni e possiedono spesso espressioni diverse, simboleggiano la capacità del Kannon di diffondere la virtù. Il Jūichimen kannon è probabilmente la più antica e diffusa variante del Kannon (Henge kannon): in Giappone compare già nei dipinti su parete dell'edificio principale dello Hōryū-ji*. Altri significativi esempi di Jūichimen kannon sono quelli del tempio Shōrin-ji* (si veda la tavola 3), per il periodo Nara e del tempio Hokke-ji* per il periodo Heian.

Jūni shinsbō: figure dell'iconografia buddhista, denominate anche Jūni jinshō. Sono dodici guardiani divini, seguaci dello Yakushi nyorai (Bhaisajyaguru)*, che proteggono i fedeli. In Cina, il numero dodici venne associato alle ore del giorno, e ai guardiani venne assegnata la protezione di una delle dodici ore del giorno e della corrispondente ora notturna. Nell'iconografia cinese i guardiani, e le ore, sono associati a dodici figure di animali. In Giappone invece, i Jūni shinshō presentano di norma un aspetto militare: soltanto dopo il periodo Heian* compaiono statue associate a figure di animali. Le statue più antiche di questo genere sono quelle dello Shin-Yakushi-ji* di Nara.

kabuki: arte teatrale del Giappone, tra le più antiche e tradizionali assieme ai *bunraku** e al teatro *nō**. La prima forma del *kabuki* ha origine da una danza di cui fu iniziatrice, nei primi anni del XVII secolo, Izumo no Okuni e che in seguito si diffuse nell'ambiente delle *geisha*. Vietato, per ragioni morali, dallo shōgunato alle donne, venne praticato per un certo periodo da fanciulli, ma

venne di nuovo proibito per le stesse ragioni per cui era stato vietato alle donne. Venne allora rappresentato esclusivamente da attori adulti, costume che si è conservato sino a oggi, assumendo il carattere di uno spettacolo basato essenzialmente sulla scenografia e le tecniche di recitazione. Intorno alla fine del secolo, il repertorio del *kabuki*, come del resto quello dei *bunraku*, venne notevolmente arricchito grazie al lavoro di Chikamatsu Monzaemon* e di altri, alla bravura di molti attori di quel periodo e al sostegno datogli dal pubblico *chōnin**. Si vedano M. Muccioli, *Il teatro giapponese*, Milano, Feltrinelli, 1962; S. Aubrey e G.M. Halford, *The Kabuki Handbook*, Tōkyō, Tuttle, 1956.

Kagerō nikki: diario di una dama di corte del periodo Heian. Chiamato anche *Kagerō no nikki*, significa «diario effimero». Non si conosce il nome dell'autrice, che fu tuttavia nota poetessa, madre di Fujiwara no Michitsuna e consorte di Fujiwara no Kaneie, importante esponente della famiglia Fujiwara. Il diario racconta la sofferta esperienza di una donna che, pur possedendo bellezza e intelligenza straordinarie, non riesce a conservare intero l'affetto del suo uomo. *Kagerō nikki* ha esercitato una notevole influenza sulla letteratura giapponese posteriore, soprattutto sui generi del diario e degli scritti intimistici. [trad. ingl. *The Gossamer Years: the Diary of a Noblewoman of Heian Japan*, Tōkyō, Tuttle, 1974].

Kaidan'in: edificio situato a ovest nel complesso del tempio Tōdai-ji*. Ospita le statue di Shitennō* (si veda la tavola 10), capolavoro dell'arte Tenpyō. Si veda anche la voce *Tōdai-ji*.

Kaifūsō: è la più antica antologia di poesie composte nello stile cinese *kan-shi*. Le poesie sono state scritte tra la metà del VII secolo e la metà dell'VIII, e ricomilate in ordine cronologico nel 751, durante il periodo Nara. I sessantaquattro autori dei circa centoventi poemi sono prevalentemente intellettuali del ceto sociale più elevato, e non pochi tra di loro appartengono a famiglie di origine continentale. Alcuni di loro compaiono anche nel *Man'yōshū**. La raccolta è accompagnata da brevi biografie di nove autori.

Kaikei (?-?): scultore di statue buddhiste della scuola *Kei-ha* (si veda la voce *Jōkei*), è considerato, assieme a Unkei*, il più rappresentativo scultore del periodo Kamakura. Entrambi allievi di Kōkei*, i due scultori lavorarono spesso insieme come nel caso dei Kongō rikishi* del tempio Tōdai-ji* (si veda la tavola 19). Nelle statue di cui è autore unico, si manifesta però uno stile abbastanza diverso da quello di Unkei, uno stile che per qualche verso ricorda quello raffinato, elegante e non molto vigoroso del periodo Heian: Kaikei fu anche un grande estimatore di Chōgen* e lasciò diverse opere al Tōdai-ji. Si ritiene che la sua fede buddhista abbia contribuito alla sua fortuna di artista: le sue statue (alte circa un metro) sono di dimensioni inferiori alla norma e, cosa assai inconsueta all'epoca, portano tutte la sua firma.

Kaikō Ken (1930-1989): scrittore e romanziere del periodo postbellico. Conosciuto generalmente come Kaikō Ken, il suo nome si legge più esattamente

Kaikō Takeshi. Ha vinto il premio letterario Akutagawa (si veda la voce *Isbi-kama Jun*) nel 1957 col romanzo *Hadaka no osama* (Il re nudo). Autore, a partire dagli anni sessanta, anche di diversi resoconti di viaggio in Urss, Vietnam e Cina, ha dato espressione a inquietudini e paure del nostro tempo. Tra le sue opere tradotte in inglese vi è *Natsu no yami* [*Darkness in Summer*, Tōkyō, Tuttle, 1972].

kakemono: termine generico che indica rotoli scritti o dipinti da appendere su parete. Sono chiamati anche *kakejiku*. Ebbero origine in Cina, dove si diffusero come decorazioni mobili, e vennero introdotti in Giappone durante il periodo Heian, insieme al buddhismo esoterico. Di argomento in origine quasi esclusivamente religioso, l'influenza della cultura Zen e la diffusione del culto della cerimonia del tè contribuirono, dopo l'epoca Muromachi, ad ampliarne la varietà dei soggetti. Così divennero vere e proprie opere d'arte, anziché semplice materiale didattico o educativo.

Kakinomoto no Hitomaro: poeta della seconda metà del VII secolo, tra i più rappresentativi della raccolta *Man'yōshū**, nella quale si trovano oltre quattrocento poemi a lui attribuiti. Ben poco si sa invece della sua vita.

Kamo no Chōmei (1155?-1216): poeta che rappresenta la tendenza dello *Shin-Kokinshū** nell'epoca compresa tra il tardo periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Secondogenito del priore del tempio scintoista Shimokamojinja di Kyōto, dopo la morte del padre ebbe una vita mondana piuttosto difficile. Divenne consigliere della poesia dell'imperatore Gotoba e fu maestro del terzo shōgun Kamakura, Minamoto no Sanetomo*. È noto anche come autore dello *Hōjōki** e del *Mumyōshō**.

kanbun: il termine significa letteralmente «scritto in cinese». Il *kanbun* è un tipo di scrittura giapponese in stile cinese che utilizza solo ideogrammi – senza l'uso quindi dei caratteri fonetici giapponesi: *hiragana* e *katakana* –, e segue le regole della grammatica cinese. Quando i giapponesi leggono in *kanbun* vi aggiungono determinate particelle e tutte le parti flessive del giapponese per consentirne la traduzione. Leggere e scrivere in *kanbun* faceva parte del bagaglio indispensabile degli uomini di corte e dei funzionari del governo: per lungo tempo, in pratica per tutta l'età moderna, tutti i documenti ufficiali giapponesi furono scritti in *kanbun*.

Kannon (*Avalokītesvara*): figura dell'iconografia buddhista. Denominato più precisamente Kanzeon, è il Bosatsu (Bodhisattva)* più comune, che rappresenta la pietà. Spesso compare come accompagnatore del Nyorai*, ma può anche divenire oggetto specifico di devozione. Oltre alla forma principale, detta Shōkannon* (si veda la tavola 1), presenta ben trentatré forme minori, chiamate genericamente Henge kannon, che variano a seconda degli scopi di salvazione (si vedano le tavole 3 e 13). Vi appartengono, ad esempio, il Senju kannon (Kannon con mille braccia), il Jūichimen kannon (Kannon con undici volti)*, il Fukūkensaku kannon*. Alcuni di essi presentano forme femminili. Sia

lo Shō kannon che gli Henge kannon portano sul capo una minuscola immagine del Buddha chiamata *kebutsu*.

Kannon con undici volti: si veda *Jūichimen kannon*.

Kanō Hōgai (1828-1888): pittore di *nibonga** della scuola Kanō*, vissuto tra la fine del periodo Edo e l'inizio di quello Meiji. Cominciò a studiare pittura in tenera età, sotto la guida del padre, pittore della scuola Kanō e dipendente del clan feudale di Chōshū*. All'età di diciannove anni si trasferì nella città dello shōgunato Edo (l'attuale Tōkyō) per proseguire gli studi presso uno dei maggiori maestri della scuola Kanō. Nonostante la buona posizione raggiunta nella gerarchia della scuola, deluso dalla degenerazione formalistica della stessa, iniziò a rinnovare il proprio stile studiando altri tipi di pittura. Dopo la restaurazione Meiji* (1868), fu costretto per parecchi anni a condurre una vita stentata, venendogli a mancare il reddito che prima otteneva dal suo clan. Negli ultimi anni riconquistò una posizione preminente nella pittura giapponese, grazie anche ai riconoscimenti ottenuti da persone come Fenollosa, Okakura Tenshin e altri. Divenuto un esponente della nuova corrente di pittura *nibonga*, seppe fondere materiali occidentali e tecniche personali alla solida base della scuola tradizionale.

Kanō, scuola: scuola di pittura *nibonga**. È una delle scuole più rappresentative della pittura giapponese tra il periodo Muromachi e l'inizio del periodo Meiji. Ne fu fondatore Kanō Masanobu (1434?-1530?), un pittore secolare di *yamatōe** e di pittura in stile cinese, entrato al servizio del governo dello shōgun Ashikaga. Fu tuttavia suo figlio Kanō Motonobu a fare di uno stile una vera scuola di pittura: egli creò una pittura di tipo decorativo abbinando i colori di *yamatōe* con la dinamica espressività della pittura cinese. Kanō Motonobu si distinse sia come paesaggista che come ritrattista, ma le sue capacità si manifestarono soprattutto nella pittura di fiori e uccelli. Fu anche un abile imprenditore: diede vita a un'organizzazione produttiva capace di accettare grandi commissioni, di produrre opere di grandi dimensioni del tipo *fusumae** e paraventi, e fu altrettanto abile politico, riuscendo a consolidare la posizione ufficiale della sua scuola mediante stretti contatti con i potentati politici e l'aristocrazia. I suoi discendenti ne continuarono l'attività e i rapporti col potere raggiungendo, nel corso dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX, una posizione sociale anche più autorevole. Tra le opere più rappresentative della scuola Kanō, vi sono i *fusumae* di *La tigre con bambù* del tempio Nanzen-ji, attribuiti a Kanō Tanyū, diverse versioni di *Fiori e uccelli delle quattro stagioni*, attribuiti a Kanō Motonobu, e molti dipinti conservati in castelli, tra i quali il Castello

Katagiri Sekishū (1605-1673): maestro del tè del primo periodo Edo. *Daimyō** di un piccolo feudo non lontano da Kyōto, esercitò il culto del tè, inizialmente sotto la guida di un allievo prediletto del primogenito di Sen no Rikyū*; più tardi divenne maestro del tè della famiglia Tokugawa, succedendo nella carica a Kobori Enshū*. Contribuì all'unificazione tra il culto del tè *wabi* di Sen no Rikyū e il culto tradizionale del ceto aristocratico.

Katsushika Hokusai (1760-1849): pittore, tra i maggiori, di *ukiyo**, vissuto tra la metà e la fine del periodo Edo. La sua biografia ci mostra una formazione artistica piuttosto singolare: iniziati gli studi di pittura presso un maestro di *ukiyo* (cominciò col dipingere scene di attori e di lottatori di *sumō*), venne da questi rinnegato una volta scoperto che prendeva segretamente lezioni di pittura da un artista della scuola Kanō. In seguito venne rinnegato anche da quest'ultimo, perché studiava la pittura della scuola Sōtatsu-Kōrin: nonostante ciò, Hokusai continuò a coltivare il suo interesse per le tecniche delle diverse scuole e delle diverse correnti artistiche del suo tempo. Raggiunse la fama verso la fine del Settecento come illustratore di libri di fantasia e in seguito come paesaggista; è considerato importante anche nei dipinti a mano dei generi più diversi: ritratti femminili, dipinti di fiori e uccelli, nature morte e grafica.

Kawabata Yasunari (1899-1972): noto romanziere del periodo Shōwa. Nato a Ōsaka, rimase orfano in tenera età e perse anche i nonni all'età di sedici anni. Iniziò a pubblicare nel 1921: nel 1926 la pubblicazione di *Izu no odoriko* (La danzatrice d'Izu), ritenuto il capolavoro del suo primo periodo produttivo, dà vita alla nuova tendenza letteraria detta «Nuova sensazione». Pubblicò in seguito *Yukiguni* (Paese delle nevi, 1935-47), *Senbazuru* (Mille Gru, 1952), *Yama no oto* (Il suono della montagna, 1954), con i quali vinse diversi premi letterari. Nel 1957 divenne vicepresidente dell'associazione internazionale P.E.N. e l'anno successivo ottenne il primo premio Nobel per la letteratura come giapponese. Si è suicidato nel 1972, all'età di settantaquattro anni.

Kenreimon'in Ukyō no daibu (1157-?) : poetessa vissuta tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Fu dama di compagnia di Kenreimon'in, consorte dell'imperatore Takakura e madre dell'imperatore Antoku. Ventidue sue poesie sono state inserite nelle antologie imperiali; suoi sono anche i due volumi di memorie e poesie intitolati *Kenreimon'in Ukyō no daibu shū*. La sua opera ci trasmette i sentimenti malinconici di una dama di corte che visse negli ultimi giorni del periodo Heian, un momento piuttosto drammatico della storia giapponese.

Kishida Ryūsei (1891-1929): pittore del periodo Taishō. Nel 1908 iniziò a studiare la tecnica della pittura a olio col maestro Kuroda Seiki*; in seguito fu attratto dal tardo impressionismo e dal fauvismo, collocandosi tra le tendenze antinaturaliste. A partire dal 1914 si avvicinò alla pittura di stile realistico, sotto l'influenza di pittori come Van Eyck e Dürer, e nel 1918 iniziò a dipingere una serie di ritratti della figlia Reiko che oggi vengono considerati l'apice della sua produzione. Negli anni venti il suo stile e la sua sensibilità divennero sempre più giapponesi, si avvicinò alla pittura *nibonga**, in particolare alla pittura a inchiostro di china. La sua vita artistica si presenta come una lunga ricerca, una battaglia solitaria per la realizzazione di «una pittura giapponese a olio», una pittura giapponese che utilizzasse materiale occidentale.

Kisshōten: denominata anche Kichijōten oppure Kudokuten, è una divinità femminile protettrice del buddhismo. Deriva da Laksmī o Sṛī, una dea della bellezza, della fortuna e della ricchezza della mitologia indiana. Nel buddhismo esoterico compare come trasfigurazione del Dainichi nyorai.

Kitagawa Utamaro (1753?-1806): pittore di *ukiyo-e**. La sua biografia è ricca di misteri, è conosciuto soprattutto per le sue xilografie di figure femminili, ma la sua carriera artistica iniziò quando un tipografo scoprì in lui un talento non comune nel dipingere soggetti tradizionali come fiori e uccelli. Acquistò fama dipingendo ritratti a mezzo busto di donne avvenenti: sapeva catturare le espressioni più fuggevoli di un volto e, utilizzando pochi colori, sapeva far risaltare le tonalità di una bocca o di un collo appena intravisto, ciò che dava una particolare sensualità ai suoi ritratti femminili.

kōan: in origine era un termine che indicava un documento ufficiale o pubblico, compresi gli atti giudiziari. Nella scuola Zen* il *kōan* è il problema che il maestro pone al discepolo che cerca l'illuminazione attraverso *zazen**: i termini del problema prendono spunto di solito dal comportamento o dalle sentenze di antichi e venerati maestri. Vi sono in tutto millesettecento domande, divise in cinque gruppi, che corrispondono ai cinque stadi che il monaco deve superare. I problemi non hanno carattere razionale e sono anzi destinati a mettere in grave difficoltà l'intelletto: ogni *kōan* dovrebbe portare a un'impassa per permettere che la luce dell'intuizione possa illuminare la mente. Ad esempio, un *kōan* spesso citato è quello che recita: «A battere le mani, sappiamo il suono delle due mani insieme. Ma qual è il suono di una sola mano?».

Kobayashi Hideo (1902-1983): critico letterario e saggista del periodo Shōwa. Si affermò come critico negli anni trenta grazie ai suoi studi sulla letteratura moderna giapponese, in particolare grazie agli studi sulla letteratura proletaria e la letteratura del cosiddetto *watakushi-shōsetsu**. Dopo l'inizio della seconda guerra mondiale si dedicò alla critica e alla ricerca in campo artistico, musicale e storico: ha scritto su Mozart e Van Gogh, ed è noto come studioso di Motoori Norinaga*.

Kōben (?-?): scultore di statue buddhiste del primo periodo Kamakura; figlio dello scultore Unkei*. Suo è il Ryūtōki* (si veda la tavola 23) e probabilmente anche il Tentōki* (entrambi del 1215) del monastero Kōfuku-ji*. Collaborò anche alla realizzazione degli Shitennō* del Kōfuku-ji, dei Niō* e di altre statue del monastero Tō-ji* di Kyōto.

Kobori Enshū (1579-1647): maestro della cerimonia del tè del primo periodo Edo. Il suo nome preciso è Kobori Masakazu ed era *daimyō* di un piccolo feudo. Conosciuto sia come maestro del tè che come architetto di giardini e di ambienti per la cerimonia del tè, fu al servizio della famiglia Toyotomi e della famiglia Tokugawa. Fu anche calligrafo, poeta e ceramista: coltivò contatti e rapporti di amicizia con numerosi artisti nei campi più diversi.

Kōfukū-ji: monastero buddhista situato nel cuore di Nara, sede generale della setta Hossō*. Fa parte dei Sette Maggiori Templi di Nara. Ebbe origine dal tempio Yamashina-dera, fondato dai primi membri della famiglia Fujiwara, vicino al lago Biwa, dove per breve tempo si trovò la capitale dell'imperatore Tenchi. Dal tempo del trasferimento della capitale a Nara, il monastero si trova nell'attuale posizione, collegato con il vicino grande santuario scintoista Kasuga. Continuò a prosperare come tempio tutelare della famiglia Fujiwara anche dopo che Kyōto divenne capitale. Insieme al Tōdai-ji*, fu incendiato e distrutto completamente nel 1180, ma fu presto ricostruito e ulteriormente arricchito con i capolavori dell'arte Kamakura. Ebbe un ruolo niente affatto trascurabile anche nella formazione e nello sviluppo del *nō**. Nonostante la sua importanza culturale, detiene, tra le costruzioni storiche giapponesi, il primato di tempio maggiormente danneggiato da ripetuti incendi: la maggior parte dei numerosi edifici che fanno parte del complesso sono stati ricostruiti dopo il grande incendio del 1717, conservando comunque fedelmente l'originale stile Tenpyō. Lo Hokuendō, uno dei pochi edifici sopravvissuti all'incendio del 1717, era stato ricostruito nel 1210: vi sono custodite numerose sculture, come il Miroku (Maitreya)* seduto (si veda la tavola 14), le statue di Mujaku (*Asi nga*)* (si veda la tavola 32) e di Seshin (Vasubandhu)* scolpite nel 1208 da Unkei*. Nel Nan'endō sono invece conservate le statue del Fukūkensaku kannon (Amoghapāsa)* (si veda la tavola 13), degli Shitennō* (1189) e degli Hossō rokuso* (1189) (si veda la tavola 29), tutte opere di Kōkei*, padre di Unkei.

Kōkei (?-?): scultore di statue buddhiste della scuola *Kei-ha* (si veda la voce *Jōkei*), operò tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Padre di Unkei* e maestro di Kaikēi*. Con la sua scuola lavorò alla ricostruzione dei monasteri Kōfuku-ji* e Tōdai-ji*, contribuendo ad affermare uno stile diverso da quello di Kyōto: lo stile della scuola *Kei-ha*. Tra le sue opere si contano il Fukūkensaku kannon* (si veda la tavola 13), gli Shitennō (Quattro Generali)* e gli Hossō rokuso (Sei Patriarchi della setta Hossō)* (si veda la tavola 29) del Nan'endō del monastero Kōfuku-ji*: queste opere, assorbendo lo stile Tenpyō, annunciano le nuove tendenze della scultura Kamakura.

Kokinshū: raccolta di poesie *tanka** del primo periodo Heian. È la prima antologia poetica ufficiale compilata per ordine imperiale: fu l'imperatore Daigo ad affidarne il compito ai poeti Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori e Ooshikōchi no Mitsune. Comprendono venti volumi che furono presentati all'imperatore verso il 905: i volumi raccolgono complessivamente circa millecento poesie composte nel secolo precedente la compilazione, all'incirca dalla formazione del *Man'yōshū**. Tra gli autori inclusi nella raccolta, vi sono i cosiddetti «Sei maggiori poeti di *waka*», in giapponese *rokkeasen*: Ariwara no Narihira, Sōjō Henjō, Bunya no Yasuhide, Kisen Hōshi, Ono no Komachi e Ootomo Kuronushi, ma vi sono anche molte poesie di autore ignoto. Buona parte delle poesie è caratterizzata da un intellettualismo esasperato, che fa spesso ricorso ad artifici e giochi di parole. Nell'epoca in cui fu compilata la raccolta, la lettera-

tura ufficiale era quella di stile cinese: i compilatori, in particolare Ki no Tsurayuki, tentarono di «ufficializzare» la poesia di stile giapponese proprio attraverso questa antologia e, in un certo senso, vi riuscirono. Essa, infatti, diede origine alla tradizione delle antologie imperiali, le quali a loro volta contribuirono al consolidamento della poesia giapponese e al suo perfezionamento stilistico.

Kokūzō bosatsu (Akāsa-garbha): figura dell'iconografia buddhista. Il Kokūzō bosatsu è quel Bodhisattva* la cui saggezza e virtù sono grandi e incorruttibili come il cielo. La specificità iconografica della figura risiede negli oggetti preziosi (corona, gioielli ecc.) che l'adornano. La sua grazia non riguarda solo la vita dopo la morte, ma anche felicità e ricchezza in questo mondo.

kondō: è l'edificio principale nel complesso che compone un tempio buddhista. Letteralmente significa «palazzo d'oro». Nel kondō, che ha funzioni di santuario, è posta la statua del Buddha più importante del tempio. Il nome deriva perciò da questa statua principale, chiamata «persona d'oro», e più tardi di tale edificio viene chiamato anche *hondō*, cioè «palazzo principale».

Kongō rikishi: coppia di divinità protettrici del buddhismo, indicate generalmente in modo più preciso col termine Niō. In veste di guardiani, sono poste ai lati della porta principale che introduce a un luogo sacro. Le figure, imponenti e spesso seminude, stanno in atteggiamento minaccioso: la statua di destra di solito impugna una mazza, mentre quella di sinistra tiene la bocca chiusa in un'espressione irata. I Kongō rikishi posti alla principale Porta meridionale del tempio Tōdai-ji* sono opera degli scultori Unkei* e Kaikei* e dei loro sedici allievi: alti circa otto metri e mezzo, sono considerati il capolavoro di questo genere iconografico (tav. 19). Si vedano anche le tavole 18 e 20.

Konjaku monogatari: raccolta di leggende tradizionali. Comprende oltre mille leggende, raccolte in trentun volumi (tre dei quali sono andati perduti), trasmesse dalla cultura di tre paesi: India, Cina e Giappone. Non si conosce di preciso né l'autore della compilazione né l'anno in cui venne terminata, il quale comunque dovrebbe cadere verso la fine del periodo Heian. La raccolta fu scritta in un misto di ideogrammi e caratteri giapponesi (si veda la voce *kanbun*), e ha per protagonisti i personaggi più diversi: aristocratici e guerrieri, medici e monaci, ladri, vagabondi e persino fantasmi e animali.

Kōryū-ji: tempio buddhista della setta Shingon, sorge nella zona ovest della città di Kyōto. È uno dei più antichi templi di Kyōto, essendo stato fondato nel 622 da Hata no Kawakatsu allo scopo di collocarvi una statua seduta in legno del Miroku (Maitreya)* donatagli dal principe Shōtoku. Distrutto dal fuoco nell'818 e nel 1150, venne completamente ricostruito in epoche successive. L'edificio principale è una costruzione ottagonale del periodo Kamakura; un altro edificio ospita la già citata statua Miroku, che risale all'epoca Asuka, le statue di Jūni shinshō (Dodici Guardiani Divini), diverse altre statue, dipin-

ti e libri rari. Nell'aula magna sono conservate una statua sedua di Amida nyorai (Amitābha)*, una statua di Fukūkensaku kannon*, un Kannon con mille braccia e diverse altre sculture.

Kudara kannon: soprannome dato al Kannon bosatsu del tempio Hōryū-ji* (si veda la tavola 5). Si tratta di una statua lignea, posta in posizione eretta, scolpita in un unico pezzo (*ichibokubori**) e dipinta, opera dell'epoca Asuka.

Kuroda Seiki (1866-1924): pittore rappresentativo dello stile occidentale dei periodi Meiji e Taishō. Nato in una famiglia di samurai di alto rango, venne adottato dallo zio, noto poeta e uomo politico vicino all'imperatore. Nel 1884 si recò in Francia per studiare giurisprudenza, ma nel 1887 abbandonò gli studi per dedicarsi alla pittura. Rientrato in patria nel 1893, iniziò a insegnare all'Accademia delle Belle Arti di Tōkyō. Nell'ambiente conservatore del mondo artistico giapponese, dominato dallo stile naturalista, non rinunciò a continuare la sua ricerca di un nuovo stile che riprendesse le tonalità luminose degli impressionisti. Nel 1900, partecipò all'Esposizione di Parigi e in quell'occasione viaggiò di nuovo per la Francia e in seguito anche per l'Italia. Alla morte dello zio nel 1917, ereditò il titolo di visconte e si dedicò anche all'attività politica.

Kyōya (907-972): monaco buddhista della setta Tendai* del medio periodo Heian. È possibile che fosse figlio dell'imperatore Daigo. Fu uno dei primi monaci a valorizzare la preghiera, fece numerosi pellegrinaggi attraverso il paese, vivendo assieme alla popolazione più povera, che aiutava con iniziative materiali (costruzione di pozzi, ponti) e spirituali, diffondendo la preghiera. Quando un'epidemia dilagò nella città di Kyōto, si distinse nel conforto della popolazione: in quell'occasione fondò il tempio Rokuharamitsu-ji* (era il 963), dove morì nel 972. Il tempio conserva una statua in piedi del monaco ritratto nel corso di un pellegrinaggio: è opera di Kōshō, uno dei figli dello scultore Unkei* (si veda la tavola 31).

kyōgen: teatro tradizionale giapponese. È la più antica forma di spettacolo teatrale in prosa del Giappone: poco si conosce delle sue origini, ma si sa che già nel periodo Muromachi era costume alternare uno spettacolo di *kyōgen* ad alcuni pezzi di *nō**. A differenza del *nō*, che è un teatro musicale piuttosto serio e codificato da precise regole, il *kyōgen* è uno spettacolo comico e satirico, in origine basato sull'improvvisazione delle parti. I personaggi protagonisti, di solito due o tre, sono tratti dai ceti meno elevati della società giapponese (a volte sono addirittura degli animali), e ritraggono molto bene gli aspetti della vita quotidiana dell'epoca.

Maigetsushō: trattato di poetica scritto nel 1219 da Fujiwara no Teika*. Nell'opera il poeta sottolinea l'importanza per la poesia dello *yūgen* – l'impenetrabile bellezza –, un ideale estetico dominante nel Giappone medievale, e dell'*ushin* – la sincerità, ovvero la presenza dell'anima nelle espressioni.

Maitreya: si veda *Miroku*.

Mañjuśrī: si veda *Monju bosatsu*.

Man'yōshū: è la più antica raccolta di poesie che ci sia pervenuta. I venti volumi che la compongono, comprendono circa quattromila poemi, tra i quali si contano quattromiladuecento *tanka**, poesie di trentun sillabe. Poco si sa su autori, compilatori, origine e datazione della raccolta, ma si suppone che essa sia stata completata attorno alla fine dell'VIII secolo, e sicuramente tra i suoi curatori vi fu Ootomo no Yakamochi. Le poesie sono divise, per generi, in tre categorie: poesie d'amore, elegie e poesie di vario argomento. L'estrazione sociale degli autori è straordinariamente diversificata: vi sono diversi imperatori del Giappone, ma anche un anonimo soldato della costa settentrionale dell'isola Kyūshū, vi sono principesse imperiali e sconosciuti contadini delle regioni orientali, compositori delle canzoni popolari *azumata**.

mappō: epoca di crisi morale nel millenarismo buddhista. Il termine può essere tradotto come «ultimi giorni della Legge» o «età della degenerazione» e si riferisce all'idea, diffusa in Cina soprattutto dalla scuola Tendai*, dell'allontanamento progressivo dell'umanità dall'insegnamento di Śākya-muni dopo la sua morte, sino al sopraggiungere dell'epoca *mappō*, nella quale l'insegnamento viene completamente perduto. In coincidenza col declino della società aristocratica si diffuse in Giappone l'idea che l'anno 1152 segnasse l'inizio del periodo *mappō*: la percezione della crisi venne quindi esasperata dal cumularsi di elementi sociali e religiosi, e favorì la nascita di nuove sette buddhiste, come la Jōdo-shū, la Jōdo shin-shū e la Nichiren-shū, che della ricerca della salvezza fecero il centro del loro insegnamento.

Matsudaira Fumai (1751-1818): *daimyō** di un feudo di medie dimensioni, noto per la sua politica riformatrice. Il suo nome esatto è Matsudaira Harusato: Fumai è lo pseudonimo col quale era conosciuto nell'ultimo periodo della sua vita. Sin da giovane praticò il culto del tè, studiandone le diverse scuole e divenendo alla fine il maggior esponente del culto dei suoi tempi: diede origine a uno stile proprio chiamato «il tè del *daimyō*».

Matsuo Bashō (1644-1694): poeta di *haikai**, il più importante di questo genere di poesia, vissuto nel primo periodo Edo. Nato in una famiglia del ceto samurai, verso il 1666 abbandonò il servizio recandosi a Kyōto per studiare poesia; nel 1672 si trasferì a Edo, città dello shōgunato, dove fondò una sua scuola di *haiku*. Dagli anni ottanta del XVII secolo prese a viaggiare attraverso il paese: dalle sue esperienze di viaggio nacquero alcuni dei suoi maggiori capolavori, come ad esempio *Sarashina kiko* (Viaggio a Sarashina), *Sarumino* (Il mantello della scimmia, trad. ingl. *Monkey's Raincoat: Linked Poetry of the Bashō School with Haiku Selections*, Tōkyō, Tuttle, 1985) e *Okeno no hosomichi* (Lo stretto sentiero verso il nord).

Meigetsukū: è il diario di Fujiwara no Teika*, scritto in stile cinese *kanbun**. Copre un periodo di oltre cinquant'anni, dal momento che inizia nel 1180, quan-

do il poeta aveva soltanto diciannove anni. Il diario è di grande interesse, non solo riguardo la vita e la personalità dell'autore, ma anche come fonte di informazione sulla vita di corte, la politica e il mondo letterario dei suoi tempi.

Minamoto no Sanetomo (1192-1219): terzo shōgun Kamakura, noto soprattutto come poeta di *tanka**. Secondogenito dello shōgun Minamoto no Yoritomo*, sin da giovane fu attratto dall'antica capitale Kyōto e dalla sua cultura aristocratica. Amava molto comporre poesie, ricevendo in questo l'incoraggiamento di Fujiwara no Teika*, all'epoca il maggiore poeta giapponese e teorico della poesia. Non amava invece il potere: fece comunque una rapida carriera a corte, e nel 1203 venne investito della carica di shōgun. Il potere stava in realtà nelle mani della famiglia materna Hōjō, e per mano del nipote Kugyō, probabilmente istigato dalla famiglia Hōjō, venne ucciso. Subito dopo la sua morte venne ucciso anche Kugyō: scomparve così la famiglia Minamoto, comunemente chiamata Genji. Di Minamoto no Sanetomo si conserva una raccolta personale di poesie intitolata *Kinkei wakashū*.

Minamoto no Yoritomo (1147-1199): primo shōgun Kamakura. Confinato, all'età di tredici anni, su di un'isola non lontana da Kamakura, a causa della sconfitta del suo clan, strinse nei successivi vent'anni legami familiari e di alleanza con il clan regionale Hōjō. Nei primi anni ottanta del XII secolo, riuscì ad affermare il proprio potere su di un largo territorio, sconfiggendo, con l'aiuto dei fratelli minori Noriyori e Yoshitsune, i suoi rivali più pericolosi come la famiglia Taira (conosciuta come Heike). Nel 1183 il suo dominio sulle regioni orientali del paese venne riconosciuto dalla corte: si crearono così le basi dello shōgunato di Kamakura. Nel 1192 divenne ufficialmente shōgun. Estremamente sospettoso giunse a uccidere i propri fratelli Yoshitsune e Noriyori.

Miroku (*Maitreya*): il termine rappresenta la traduzione fonetica del sanscrito *Maitreya*, che si suppone derivasse da *Miira*, quindi *Mithra*, una divinità solare persiana. Il Miroku è il Buddha del futuro, il quale vive nel mondo celeste e, secondo la credenza, scenderà sulla terra come Buddha 5670 milioni di anni dopo la morte di Shaka (Śākya-muni), per salvare coloro che non sono stati salvati da Shaka. Miroku può rientrare in due diversi tipi iconografici: come essere del mondo celeste è rappresentato in forma di Bosatsu (Bodhisattva)*, mentre il Miroku diventato Buddha è rappresentato in forma di Nyorai (Tathāgata). Le statue che si trovano nel Chūgū-ji* (si veda la tavola 7) e nel Kōryū-ji* appartengono al primo tipo, mentre l'opera di Unkei* che si trova allo Hokuendō del Kōfuku-ji* (si veda la tavola 14) è un esempio del secondo tipo.

Mokuan Reien (?-1345): monaco buddhista Zen, vissuto tra la fine del periodo Kamakura e l'inizio di quello Muromachi. Fu uno dei primi – e uno dei maggiori – artisti di *suibokuga*, dipinti in inchiostro di china.

Monju bosatsu (*Mañjuśrī*): figura dell'iconografia buddhista, Kannon che rappresenta la virtù della saggezza, probabilmente derivato da un personaggio storico. Nell'iconografia accompagna la figura Shaka (Śākya-muni)*, assieme al Fu-

gen bosatsu (Samantabhadra). Il Fugen bosatsu siede, alla destra dello Shaka, su di un elefante bianco e rappresenta la pietà e l'umanità, mentre il Monju, alla sinistra dello Shaka, è di norma seduto su di un leone e simboleggia la saggezza.

Mori Ōgai (1862-1922): romanziere, saggista e medico militare. È una delle maggiori figure intellettuali dei periodi Meiji e Taishō. Cominciò la carriera come medico militare, soggiornando in Germania come borsista del governo giapponese tra il 1884 e il 1888. Rientrato in patria, insegnò alla scuola militare, prese parte alla guerra sinogiapponese, ma soprattutto iniziò un'intensa attività di scrittore, critico e traduttore. Assunse una posizione letteraria che potrebbe essere definita di idealismo estetico e che lo portò a numerose polemiche contro gli scrittori del cosiddetto naturalismo. Il suicidio del generale Nogi, subito dopo la morte dell'imperatore Meiji, che aveva sconvolto gli ambienti intellettuali dell'epoca, influì anche sulla sua produzione. Dopo quegli avvenimenti, Mori Ōgai iniziò a pubblicare una serie di romanzi ambientati nella storia giapponese e le biografie di personaggi storici. Tra le sue opere tradotte in lingue occidentali vi sono: *Vita Sexualis*, Tōkyō, Tuttle, 1972; *The Wild Geese*, Tōkyō, Tuttle, 1974.

Motoori Norinaga (1730-1801): uomo di pensiero, studioso della letteratura classica giapponese della metà del periodo Edo. Nato in una famiglia di grandi mercanti in declino, dopo la morte del padre e del cognato, liquidò le attività della famiglia trasferendosi a Kyōto, dove si dedicò completamente agli studi: letteratura cinese, medicina e farmacia. Dal 1757, mentre esercitava la professione di pediatra, continuò le sue ricerche sugli antichi scritti giapponesi, da cui nacquero alcune delle sue opere più importanti, come i commenti filologici di *Kojiki* e *Naobi no mitama* (Lo spirito che rigenera). Quest'ultima opera rappresentò anche un manifesto ideologico, sostenendo in maniera radicale il ritorno allo spirito originario del Giappone e l'eliminazione dalla cultura giapponese di tutti gli elementi culturali estranei, acquisiti nel corso dei secoli. La sua figura è importante non soltanto per l'influenza esercitata sui movimenti ideologici dei periodi successivi, ma anche per il contributo metodologico dato alla filologia classica.

Mujaku (Asa□ga): oppure Muchaku. Monaco, studioso buddhista dell'India del IV secolo, era fratello di Seshin (Vasubandhu)*. Dal buddhismo del Piccolo Veicolo *hināyāna* si convertì a quello del Grande Veicolo *mahāyāna*, studiando sotto la guida del Miroku, filosofo buddhista vissuto in India intorno al 270-350 d. C. Lo scultore Unkei* scolpì una statua in legno dei due fratelli Mujaku (Asa□ga) e Seshin (Vasubandhu), che si può vedere nel monastero Kōoku-ji* (si veda la tavola 32).

Mumyōshō: trattato poetico scritto da Kamo no Chōmei* intorno all'anno 1212. Tratta delle tecniche, delle convenzioni, dalla natura intrinseca e degli ideali estetici della poesia, riportando spesso aneddoti su diversi poeti.

Murasaki Shikibu (970/973/978?-1014?): è l'autrice di *Genji monogatari** e del diario *Murasaki Shikibu nikki*. Di lei non si conosce il vero nome, caso abbastanza frequente per le donne della nobiltà media e inferiore del periodo Heian. Murasaki Shikibu è un soprannome che le viene dal nome della protagonista del *Genji monogatari*, Murasaki no ue e dal titolo del padre, Shikibu no jō. Nata in una famiglia tradizionale di letterati, venne educata dal padre anche nella letteratura cinese, in quell'epoca appannaggio maschile. La formazione culturale fuori dal comune e il fatto che, non appartenendo a una famiglia molto potente, conosceva personalmente le inquietudini e le ombre della vita della piccola nobiltà, l'avrebbero aiutata non poco a scrivere un capolavoro come il *Genji monogatari*. Sposò verso il 999 Fujiwara no Nobutaka, dal quale ebbe una figlia. La redazione del *Genji monogatari* sarebbe iniziata dopo la morte di Nobutaka avvenuta nel 1001. Nel 1005, apprezzandone il talento letterario, Fujiwara no Michinaga* la chiamò al suo servizio come dama di compagnia della figlia Shōshi, consorte dell'imperatore Ichijō e madre dei due successivi imperatori Goichijō e Gosuzaku. Si conserva, oltre alle due opere sopra indicate, una sua raccolta personale di poesie, *Murasaki Shikibu shū*.

Murata Jūkō (1422-1502): fondatore del culto della cerimonia del tè *wabi**, vissuto verso la fine del periodo Muromachi. Entrò nel mondo religioso di Nara in giovane età, ma venne cacciato dal tempio, probabilmente a causa del suo amore eccessivo per la cerimonia del tè. Si trasferì quindi a Kyōto, dove divenne discepolo del monaco Zen, Ikkyū Sōjun*: l'insegnamento Zen e i contatti mantenuti con studiosi di diversi campi, lo portarono a elaborare una propria teoria del culto del tè semplice ed essenziale. A lui si deve, ad esempio, la concezione originale dell'ambiente per la cerimonia del tè, di dimensioni assai limitate, che portò ad abbandonare l'uso tradizionale di grandi sale arredate in stile *shoin**.

Museo d'Arte Gotō: fu istituito nel 1960, come risultato della fusione di una collezione privata, appartenuta all'industriale Gotō Keita (1882-1959), e della collezione *Dai Tōkyū kinen bunko*. Si trova a Kaminoge nel quartiere Setagaya, nella zona occidentale di Tōkyō. La collezione è composta da calligrafie, trascrizioni di scritti sacri, dipinti e oggetti usati per il culto del tè.

Museo Nazionale di Tōkyō: uno dei maggiori musei del Giappone, fondato nel 1872. Attualmente si trova nel parco Ueno ed è composto da diversi edifici, tra i quali l'Hyōkeikan* (si veda la tavola 42), che ospita una collezione di oggetti archeologici, lo Hōryū-ji hōmotsukan, che contiene gli Shijūhattaibutsu*, appartenuti al tempio Hōryū-ji* fino al 1878, e il Tōyōkan, galleria d'arte e di reperti archeologici dell'Oriente. Il numero totale di oggetti conservati nel complesso raggiunge all'incirca i novantamila. Il suo edificio principale, ricostruito dopo il grande terremoto del Kantō del 1923, comprende venticinque sale d'esposizione, su due piani, che ospitano opere d'arte e oggetti del Giappone antico (si veda la tavola 43).

Myōō (Rayū): figura del terzo livello della gerarchia iconografica del buddhismo. La gerarchia vede al primo livello il Nyorai (Tathāgata)*, al secondo livello il Bosatsu (Bodhisattva)* e al terzo livello il Myōō. È una figura caratteristica del buddhismo esoterico: un Buddha in collera che dovrebbe intimidire e ricondurre alla virtù coloro che non sono sensibili alle altre immagini del Buddha.

Nagai Kafū (1879-1959): scrittore vissuto tra il periodo Meiji e il periodo Shōwa, nato a Tōkyō. Sin dall'inizio della sua carriera, fu fortemente influenzato dall'opera di Emile Zola. Tra il 1903 e il 1908 viaggiò in Francia e negli Stati Uniti; ritornato in Giappone, pubblicò parecchie opere, tra le quali alcuni dei suoi capolavori come *Amerika monogatari*, *Furansu monogatari* e *Sumidagawa*. Nel 1910 cominciò a insegnare all'Università Keiō, dirigendo contemporaneamente la rivista letteraria *Mita bungaku*, sulla quale continuò a pubblicare romanzi, saggi e lavori teatrali. Di fronte all'avanzare del potere fascista, sentendosi impotente a opporvisi come letterato, finì per dare le dimissioni dall'università e per ritirarsi anche dalla direzione della rivista, pur continuando l'attività di scrittore. Oltre alle opere citate, va ricordato il diario *Danchōteinichijō**, che ripercorre oltre quarant'anni della sua vita. Tra le sue opere tradotte in lingue occidentali vi sono: *Al giardino delle peonie e altri racconti*, Venezia, Marsilio, 1989; *Geisha Rivalry (Udekurabe)*, Tōkyō, Tuttle, 1963. Inoltre si veda: E. Seidensticker, *Kafū the Scribbler: The Life and Writing of Nagai Kafū, 1879-1959*, Stanford, Stanford University Press, 1965.

Nanbōroku: saggio sul culto della cerimonia del tè. Autore della maggior parte dell'opera è Nanbō Sōkei, uno dei più eminenti discepoli di Sen no Rikyū*. Egli scrisse i primi sei torni facendo ricorso all'insegnamento del suo maestro mentre questi era ancora in vita, ma senza riuscire a ottenerne il permesso per la pubblicazione. Nel secondo anniversario della morte di Sen no Rikyū, nel 1593, il discepolo presentò davanti alla sua tomba l'opera, a cui aveva aggiunto un altro tomo di aneddoti del maestro, dopodiché sparì nel nulla. Fu Tachibana Jitsuzan a riscoprire l'opera di Nanbō Sōkei e a pubblicarla verso la fine del secolo successivo con l'aggiunta di altri due tomi. Secondo il *Nanbōroku*, lo spirito genuino della cerimonia del tè va cercato in un ambiente così descritto: «(...) una capanna per proteggersi dalla pioggia, cibo appena sufficiente a soddisfare la fame, si ha da faticare nel trasporto dell'acqua necessaria al tè, che va offerto al Buddha, agli altri e a se stessi. Ovviamente non vanno dimenticati i fiori, l'incenso e soprattutto lo studio dell'insegnamento del Buddha».

Nandaimon: porta principale del lato meridionale di un tempio buddhista o di un castello. Sul Nandaimon del tempio Tōdai-ji si veda la voce *Tōdai-ji*.

Nan'endō: edificio che fa parte del complesso del Kōfuku-ji*. Ospita i capolavori di Kōkei*.

nanga: genere di pittura di origine cinese. La pittura cinese *nanga* o più esattamente *nansōga*, la cosiddetta «Scuola del Sud», non ha in realtà un rapporto

così diretto con la pittura giapponese dallo stesso nome. In Giappone il termine *nanga*, insieme al termine (praticamente sinonimo) *bunjinga*, ha un significato più generico e indica piuttosto una tendenza culturale, quella dei pittori giapponesi che riconoscevano nella pittura cinese il loro modello ideale. In Giappone, la pittura *nanga* e *bunjinga* – opera essenzialmente di pittori non professionisti, di intellettuali profondamente influenzati dalla cultura confuciana – possiede uno stile diverso da quello cinese. Senza costituire una scuola di pittura vera e propria, come ad esempio la scuola Kanō*, rappresenta comunque una tendenza autonoma e significativa nella storia dell'arte moderna giapponese. I pittori di *nanga* avevano in comune un atteggiamento, l'aspirazione a raggiungere l'espressione dell'anima (*ka'in* in giapponese, *ch'i yin* in cinese) attraverso la pittura. Contrariamente alle scuole tradizionali di pittura, come la scuola Kanō e la scuola Sōtatsu-Kōrin*, i pittori di *nanga* non ottennero un grande successo di pubblico, furono invece degli innovatori, dello stile e della tecnica, seppure all'interno della tradizione culturale classica. Furono anche piuttosto precoci nell'adottare le tecniche occidentali, anticipando il periodo Meiji grazie alla loro disponibilità mentale verso la cultura del mondo esterno. Tra i pittori di *nanga*, vanno ricordati Ike no Taiga*, Yosa Buson, Gion Nankai e Tomioka Tessai*.

Natsume Saseki (1867-1916): scrittore del periodo Meiji e di quello Taishō. Assieme a Mori Ōgai, costituisce la più grande figura intellettuale del periodo Meiji. Nato a Edo durante la restaurazione Meiji*, sin dalla più tenera età si familiarizzò con la letteratura cinese e studiò *haiku**, laureandosi poi in letteratura inglese. Insegnò inglese prima a Tōkyō poi a Matsuyama e Kumamoto, nel 1900 si recò in Inghilterra per approfondire gli studi; tornato in patria nel 1903 e ripreso l'insegnamento, cominciò a scrivere i suoi primi romanzi. A partire dal 1907, si dedicò completamente all'attività di scrittore collaborando al giornale quotidiano «Asahi». Tra le opere più note tradotte in lingue occidentali vi sono: *I am a Cat (Wagabai wa neko dearu)*, Tōkyō, Tuttle 1972-1985; *Kokoro*, Tōkyō, Tuttle, 1969; *Grass on the Wayside (Michikusa)*, Tōkyō, Tuttle, 1971; *Anima*, Milano, Editoriale Nuova, 1981; *Sanshirō*, Venezia, Marsilio, 1990.

Nichiren, setta: o setta Hokke. Setta buddhista giapponese fondata dal monaco Nichiren nel XIII secolo. Il suo insegnamento dà la massima importanza alla Sutra del Loto, è noto per l'apertura sociale e per l'intolleranza nei confronti delle altre scuole. Nichiren e i suoi seguaci vennero perseguitati a causa della loro posizione critica verso le altre scuole buddhiste, in particolare verso lo Zen e la preghiera diffusa dalla setta Fido, che essi ritenevano impedisse la vera salvezza nell'epoca di *mappō**.

nibonga: genere di pittura di origine cinese. Importata dalla Cina, la pittura *nibonga* ha subito nel corso della sua lunga storia in Giappone un processo di trasformazione. Utilizza come materiali colori naturali, minerali e l'inchiostro

di china, applicandoli con l'acqua o la colla forte. Il termine *nibonga*, che letteralmente significa «pittura giapponese», venne usato, soprattutto dopo la restaurazione Meiji*, per distinguere questa pittura dalla pittura occidentale *seiyō-ga* o *yōga*, e in particolare dalla pittura a olio.

Nikkō bosatsu e *Gakkō bosatsu*: figure dell'iconografia buddhista. Sono due Bodhisattva* che affiancano da entrambi i lati lo Yakushi nyorai (Bhaisajyaguru)*. Il Nikkō bosatsu è un Bosatsu del sole: di norma porta un fiore nella mano destra e un simbolo dorato del sole nella mano sinistra o altrove (si veda la tavola 2). Il Gakkō bosatsu è invece un Bosatsu della luna: porta un fiore di loto nella mano destra e un simbolo argenteo della luna nella mano sinistra o altrove.

ninjō: sentimenti spontanei dell'essere umano. In senso stretto si riferisce in particolare all'affetto. Si veda anche la voce *giri*.

Niō: termine più preciso e generale per indicare i Kongō rikishi*.

nō: teatro musicale tradizionale. *Nō*, *kabuki** e *bunraku** costituiscono le «tre maggiori arti classiche teatrali». Viene chiamato *nōgaku* insieme al *kyōgen**. Il teatro *nō* ha una storia antica, deriva infatti dal *sarugaku*, una forma di spettacolo medievale che venne evolvendo in due direzioni opposte: da un lato, acquisendo il carattere di spettacolo serio con accompagnamento musicale, venne a costituire la forma originale del *nō*; dall'altro si sviluppò come spettacolo comico, basato essenzialmente sulla prosa, dando origine al *kyōgen*. La trasformazione dallo spettacolo primitivo *sarugaku* nell'arte teatrale più complessa del *nō* venne portata a compimento da Kan'ami e Zeami, padre e figlio, durante il periodo Muromachi, grazie anche alla protezione offerta loro dallo shōgun Ashikaga Yoshimitsu. Durante il periodo successivo, fino a tutto il periodo Edo, i quattro gruppi teatrali del monastero Kōfuku-ji* diedero un ulteriore contributo allo sviluppo del teatro *nō* sia in termini di affinamento che di arricchimento dei testi. Normalmente uno spettacolo di *nō* viene presentato su di un palcoscenico allestito in modo essenziale, con pochi attori che portano maschere tradizionali proprie di ciascuna parte e costumi molto decorativi. Accompagnati dal coro e da una piccola orchestra, gli attori recitano compiendo gesti dal carattere simbolico e mediante espressioni studiate per esprimere l'interiorità dei personaggi.

Nyorai (Tathāgata): sinonimo del Buddha, indica la figura posta al vertice della gerarchia nell'iconografia buddhista. Alcune caratteristiche iconografiche distinguono il Nyorai dalle raffigurazioni di esseri umani: lobi delle orecchie di dimensioni straordinarie, un rigonfiamento sulla sommità del capo, capelli arricciati in senso orario, un pelo bianco – anch'esso arricciato in senso orario – al centro delle sopracciglia, una membrana connettiva tra le dita, spalle rotonde, la pianta del piede piatta, il corpo dorato, e così via. Altre caratteristiche (una dentatura di quaranta denti e la lingua di dimensioni superiori al nor-

male) non compaiono di solito nelle statue e nei dipinti. La figura di norma indossa vesti molto semplici e mai alcun genere di armatura. La maggior parte dei Nyorai oggi esistenti raffigurano lo Shaka (Śākya-muni)* (si veda la tavola 4), lo Yakushi (Bhaisajya-guru)* (si veda la tavola 9) e l'Amida (Amitābha)* (si vedano le tavole 11 e 12), più raramente il Miroku (Maitreya)* e il Dainichi (Mahāvairocana). I diversi tipi iconografici di Nyorai possono venire identificati in base alla posizione delle mani o delle dita.

Oda Nobunaga (1534-1584): uno dei più importanti generali del periodo Muromachi e di quello Momoyama. In un paese travagliato dalle guerre civili, mise fine al governo dello shōgun Ashikaga cercando di ricostruire sotto il proprio potere uno stato unitario. Fu coinvolto in numerosi conflitti, non solo con altri generali, ma anche con diverse sette buddhiste: probabilmente anche per questo accolse con favore i missionari cattolici che dall'Occidente giungevano in quegli anni nelle isole giapponesi. Avrebbe voluto intraprendere una politica assai riformatrice nel campo del commercio, ma fu costretto a suicidarsi in occasione di un complotto.

Ogata Kenzan (1663-1743): ceramista e pittore di Kyōto della metà del periodo Edo. Fratello minore di Ogata Kōrin*. Sin da giovane amò gli studi, apprese le tecniche di produzione delle ceramiche dal nipote di Hon'ami Kōetsu* e da altri ceramisti di Kyōto. Negli ultimi anni del Seicento cominciò a produrre con un forno proprio, affidando sovente la pittura delle ceramiche al fratello Kōrin. In quel periodo si dedicò anche alla ricerca di tecniche originali di trattamento delle ceramiche che permettessero di ottenere migliori risultati dalla pittura, riscuotendo notevole successo nella regione di Kyōto. Verso gli anni venti o trenta del XVIII secolo, si trasferì a Edo, dove, accanto alla produzione di ceramiche, iniziò anche una propria produzione pittorica. Lasciò due volumi di scritti sull'arte della ceramica.

Ogata Kōrin (1658-1716): uno dei maggiori pittori del periodo Edo. Secondogenito in una famiglia di mercanti che commerciava in abbigliamento di gala, alla morte del padre ereditò metà delle sostanze della famiglia a cui però diede fondo in breve tempo. Così, all'età di quasi quarant'anni decise di intraprendere l'attività di pittore. In realtà aveva già studiato pittura, prima col padre, poi con un maestro della scuola Kanō*, e aveva inoltre vissuto in un ambiente che gli aveva consentito di conoscere molte opere di Tawaraya Sōtatsu e di Hon'ami Kōetsu* (la sorella di quest'ultimo aveva sposato il bisnonno di Kōrin). Lavorò in collaborazione col fratello minore Kenzan*, di cui dipingeva le ceramiche. Per certi aspetti il suo stile ricorda quello di Sōtatsu, ma con una maggiore propensione alla raffigurazione della natura. Tra le sue opere più note vi sono: il *Paravento di Kakiisubata* (Paravento degli Iris) (si veda la tavola 40) ispirato all'*Ise monogatari**, il *Paravento di Kōhakubai* (Paravento dei Pruni Rossi e Bianchi), diversi dipinti a inchiostro di china, oggetti artigianali e vestiti realizzati con la sua collaborazione.

Ogura Rō (1916-1989): compositore giapponese del periodo Shōwa. Dopo aver studiato a Tōkyō, dal 1949 cominciò a collaborare coll'N.H.K. (Japanese Broadcasting Corporation). Contrario alla musica dodecafonica, è considerato nel suo campo un rappresentante delle tendenze conservatrici.

Oka-dera: tempio buddhista della setta Shingon, nell'antica capitale Nara. Si ritiene che sia stato eretto dal monaco Gien* nel 663. Custodisce una statua di Gien ricoperta in lacca a secco.

Ooe Kenzaburō (1935-): romanziere e saggista tra i maggiori della generazione del dopoguerra, ha vinto il premio letterario Akutagawa nel 1958. Dotato di uno stile singolare, ha affrontato l'ampia problematica della società moderna. Tra le sue opere tradotte in lingua inglese: *The Silent Cry*, Tōkyō, Kōdansha International, 1981.

Ozawa Seiji (1935-): direttore d'orchestra. Studiò in Giappone e negli Stati Uniti. Nel 1961 divenne assistente di Leonard Bernstein, in seguito il direttore stabile della Sinfonia di San Fransisco nel 1970 e della Boston Symphony nel 1973.

Quattro Generali: si veda *Shitenno*.

Rakan (Arbat): più precisamente Arakan. Termine onorifico, indica colui che è degno di rispetto e di omaggi ed è attribuito a monaci particolarmente illustri che si ritiene abbiano raggiunto l'illuminazione. Sono numerosi i dipinti e le statue che rappresentano i Rakan in grandi gruppi di sedici, diciotto e cinquecento persone. Si veda la tavola 15.

Rāya: si veda *Myōō*.

Restaurazione Meiji: in giapponese *Meiji Ishin*. Movimento storico che segnò una svolta politica e sociale nella storia giapponese, costruendo attorno alla figura dell'imperatore Meiji uno stato moderno che sostituì il regime feudale dello shōgunato Tokugawa, durato oltre duecentosessant'anni. La restaurazione, in senso stretto, si riferisce a una serie di avvenimenti verificatisi tra il 1867 e il 1869: la restituzione del potere politico dal quindicesimo shōgun Tokugawa all'imperatore Meiji (ottobre 1867), la dichiarazione della restaurazione dell'autorità assoluta dell'imperatore (dicembre 1867), la caduta del governo dello shōgun seguita da varie riforme istituzionali (1868), il trasferimento della capitale da Kyōto a Tōkyō (marzo 1869), la restituzione all'imperatore dei diritti feudali da parte dei *daimyō** (giugno 1869). Altre interpretazioni storiografiche fanno risalire all'arrivo della flotta americana comandata dall'ammiraglio Perry (1853) o addirittura alla grave crisi politica degli anni trenta la data di inizio della restaurazione, la cui conclusione viene collocata tra il 1871 e il 1877, quando si poté intravedere una prima affermazione del nuovo ordine. La restaurazione comportò una drastica trasformazione del Giappone, non solo al livello più evidente dell'apparato istituzionale ma anche a livello più pro-

fondo, con il passaggio da uno stato feudale alla società capitalista e con una maggiore centralizzazione del potere.

Roben (689-773): monaco della scuola Kegon, allievo di Gien*. In una prima fase studiò la disciplina Hossō* e successivamente quella Kegon, della quale divenne il primo grande maestro in Giappone. Fu il primo intendente del tempio Tōdai-ji*, nel quale l'edificio Sangatsudō* gli era stato donato dall'imperatore Shōmu. Insieme al monaco Ganjin* ottenne il titolo di *Daisōzu*, corrispondente grosso modo a quello di arcivescovo. Si veda la tavola 27.

Rokuharamitsu-ji: tempio buddhista della setta Shingon. Ebbe origine dal tempio chiamato Saikō-ji, fondato dal monaco Kūya* nel 963 per collocare una statua di Jūichimen kannon (Kannon con undici volti)* e altre statue di divinità buddhiste. Dopo il restauro del 977 venne chiamato con il nome attuale. Ebbe sempre un grande numero di fedeli in tutti gli strati sociali, grazie ai quali fu ricostruito rapidamente dopo ogni incendio. È noto anche per conservare due statue del periodo Kamakura, una del monaco fondatore (si veda la tavola 31) e l'altra di Taira no Kiyomori, potente politico e uomo di corte della fine del periodo Heian, e uno dei protagonisti di *Heike monogatari**.

Rotoli illustrati: si veda emakimono.

Rotoli illustrati della Storia di Genji: si veda Genji monogatari emaki.

Rotoli illustrati di Shigisan engi: si veda Shigisan engi emaki.

Ryūtōki: statua di demonio che sostiene una lanterna sulla testa (si veda la tavola 23). Fu scolpita da Kōben* nel 1215 ed è conservata nel monastero Kōfuku-ji*. Il demonio Ryūtōki forma una coppia col demonio Tentōki* che pure sostiene una lanterna.

Saeki Yūzō (1898-1928): pittore di stile occidentale del periodo Taishō. Nato a Ōsaka, studiò la pittura a olio nella città natale e poi a Tōkyō. Terminati gli studi, si recò a Parigi assieme alla moglie, anche lei pittrice. Parigi fu il soggetto preferito dei suoi quadri, nei quali è visibile l'influenza del fauvismo e del lirismo di Utrillo. Nel 1925 una sua opera vinse al Salon d'Automne, e l'anno successivo, tornato in Giappone, ottenne un successo personale anche in un prestigioso concorso nazionale. Non riuscì tuttavia a fermarsi a lungo in patria, dove trovò difficoltà a lavorare e dove paesaggio e ambiente erano così diversi da quelli parigini. Ritornò dunque a Parigi nel 1927, riprendendo a lavorare intensamente e dipingendo diversi quadri di stile espressionista. Ammalatosi gravemente, morì l'anno successivo.

Saidai-ji: tempio buddhista nella parte occidentale di Nara, è chiamato anche Takano-dera ed è sede generale della setta Shingon Ritsu. Tra i Maggiori Sette Templi di Nara, fu secondo solo al Tōdai-ji* per dimensioni del territorio dipendente. La sua fondazione risale alla metà dell'VIII secolo, ma il complesso degli edifici, che possedevano una disposizione molto particolare, fu gra-

vemente danneggiato dagli incendi. Durante il periodo Kamakura, il monaco Eizon * si impegnò nella ricostruzione e nella ripresa delle attività del tempio. Oggi, tuttavia, il complesso è di dimensioni molto ridotte rispetto alla sua epoca d'oro. Tra i suoi tesori vi è la statua di Eizon, raffigurato all'età di ottant'anni.

Saitō Mokichi (1882-1953): poeta di *tanka** e saggista del periodo Taishō e di quello Shōwa. Esponente della scuola Araragi, che si richiama allo stile del *Man'yōshū**, ha lasciato una biografia critica di Kakinomoto no Hitomaro*, diversi saggi e alcune raccolte di poesie tra le quali vanno ricordate *Shakkō*, *Aratama* e *Tsukikage*. È noto anche come medico psichiatra.

Sakai Hōitsu (1761-1828): pittore della scuola Sōtatsu-Kōrin vissuto nella seconda metà del periodo Edo. Nato a Edo in una famiglia di *daimyō**, mostrò già in tenera età un notevole talento nelle più diverse discipline artistiche. Studiò diversi stili di pittura: l'*ukiyo-e**, gli stili delle tre maggiori scuole dell'epoca: Kaniō*, Tosa e Maruyama, e quello della scuola di Sōtatsu-Kōrin. Alla fine fu proprio quest'ultima scuola a conquistare l'interesse: decise di dedicare la propria vita alla rinascita dell'arte Sōtatsu-Kōrin, e in particolare dello stile di Ogata Kōrin*. Cominciò con l'organizzazione di una mostra nel centenario della morte del grande artista pubblicando, in quell'occasione, due volumi sulla sua opera. Dopo questa iniziativa, cominciò a dipingere egli stesso, creando un proprio stile, basato su quello di Kōrin, ma ancora più raffinato grazie al retroterra socioculturale di cui disponeva.

Sākya-muni: si veda *Shaka*.

samisen: strumento musicale a corde, chiamato anche *shamisen*. La cassa armonica è quadrata, di legno ricoperto di pelle di gatto o di cane; il manico misura 61,5 centimetri e ha tre corde di filo di seta ritorto. Si suona tenendolo in grembo, con la mano sinistra sulla tastiera e la destra che pizzica le corde, di solito con un plettro d'avorio. Ha un ruolo di primo piano nel teatro *bunraku**, e un ruolo importante in diversi altri generi della musica giapponese.

Sangatsudō: conosciuto anche come Hokkedō. Edificio che fa parte del complesso del tempio Tōdai-ji*.

Sarasvatī: si veda *Benzaiten*.

Sei Patriarchi della setta Hossō: si veda *Hossō rokuso*.

Sengai (1750-1838): monaco Zen della setta Rinzaï del periodo Edo. Cominciò a disegnare all'età di cinquant'anni e, senza divenire pittore professionale, raggiunse risultati che lo collocano tra i maggiori esponenti della pittura Zen. La maggior parte della sua opera è esposta al Museo Idemitsu di Tōkyō: i suoi quadri denotano un particolare senso dell'umorismo.

Sen no Rikyū (1522-1591): maestro del tè, tra i maggiori cultori dell'arte, ha portato a compimento la forma della cerimonia *chadō**. Nato a Sakai, a quell'epoca una città libera, con un'attività mercantile e portuale paragonabile a

quella della Venezia rinascimentale, studiò il culto del tè con Takeno Jōō* ed ebbe anche una formazione spirituale Zen. A partire dal 1544, cominciò a organizzare «incontri del tè» anche in presenza di personaggi di una certa importanza. Negli anni settanta del XVI secolo divenne consigliere di Oda Nobunaga*, e successivamente di Toyotomi Hideyoshi*, che gli affidò diversi incarichi di fiducia facendone il proprio braccio destro. Proprio per ordine di Hideyoshi, tuttavia, fu costretto a togliersi la vita in circostanze che rimangono oscure. Il suo contributo al culto del tè può essere così riassunto: completamento della forma della cerimonia; innovazione degli utensili e degli ambienti; recupero degli utensili più umili; semplificazione del pasto offerto durante la cerimonia (prima di allora quasi un banchetto); valorizzazione del carattere spirituale della cerimonia. Il suicidio coatto di questo maestro che aveva liberato il rito del tè da una tradizione piuttosto autoritaria e formale, segna la fine di un'epoca di libertà simboleggiata da Sakai, la sua città natale.

Seshin (Vasubandhu): monaco studioso dell'India del IV secolo. Seguace del buddhismo del Piccolo Veicolo *hinayāna*, si convertì all'insegnamento del Grande Veicolo *mahāyāna* per influenza del fratello Mujaku (Asa□ga)*. Lasciò molti scritti che esercitarono notevole influenza sul mondo buddhista di Cina e Giappone: la sua influenza sul buddhismo giapponese si realizzò soprattutto attraverso l'insegnamento della setta Hossō*.

Sesshū (1420-1506?): monaco pittore del periodo Muromachi, maggiore esponente giapponese della pittura a inchiostro di china. Entrò nella vita monacale ancora adolescente, presso il monastero Zen Shōkoku-ji, dove studiò la pittura a inchiostro di china, soprattutto di genere paesaggistico, sotto la guida del monaco pittore Shūbun. Fra i trenta e i quarant'anni lasciò il monastero e cominciò seriamente l'attività di pittore con il sostegno di un signore feudale. Nel 1467 partì per la Cina, allora sotto la dinastia Ming: attraversò diverse regioni, si diede all'osservazione di natura e costumi e si dedicò alla ricerca e alla copia di opere antiche e moderne. Tornato in Giappone due anni dopo, continuò ancora per qualche tempo le sue ricerche. Viaggiò anche in Giappone e verso la metà degli anni ottanta del XV secolo si stabilì nella zona occidentale del paese, dove aveva vissuto prima di recarsi in Cina, sempre sotto la protezione della famiglia del medesimo signore feudale. Le opere prodotte in quest'ultimo periodo della sua vita rappresentano il prezioso frutto e la sintesi della sua lunga e vasta ricerca di opere classiche e dei molti viaggi effettuati in Cina e in Giappone. Sesshū riuscì a creare un proprio mondo originale, nell'ambito della pittura a inchiostro di china, aprendo una strada che sarebbe stata poi seguita dalla scuola Kanō.

Sette Saggi del Boschetto di Bambù: si veda *Chikurin no shichiken*.

sewamono: denominazione di un genere di romanzi, racconti o testi di *kabuki** e *bunraku**. Si tratta di quei testi che hanno per soggetto fatti, vicende o costumi della vita contemporanea degli autori, e in particolare la vita.

*chōnin** del periodo Edo. Si distinguono dai testi che trattano argomenti storici di cui sono protagonisti di solito aristocratici e samurai. Uno dei maggiori scrittori esponenti di questo genere fu Chikamatsu Monzaemon*.

Shaka (Śākyamuni): figura dell'iconografia buddhista. Rappresenta il Gotama Shiddhārtha, il fondatore del buddhismo. Lo Shaka può venire presentato in due modi opposti: come personaggio storico, il Gotama Shiddhārtha fondatore della religione, quindi, in un certo senso, una raffigurazione storica; e propriamente come Nyorai*, raffigurazione del Buddha al di fuori della dimensione temporale.

Shiba Kōkan (1748-1818): uomo di pensiero, pittore di *ukiyo** e in seguito esponente della pittura occidentale del periodo Edo. Il suo vero nome è Andō Kichijirō: Shiba Kōkan è lo pseudonimo adottato per la pittura cinese e occidentale, mentre come pittore di *ukiyo** usò lo pseudonimo di Suzuki Harushige. Nato a Edo, studiò pittura da un artista della scuola Kanō*, quindi divenne assistente del pittore di *ukiyo** Suzuki Harunobu. In seguito alla morte di quest'ultimo, verso il 1770, abbandonò la pittura *ukiyo** per studiare disegno dal vero e pittura di stile cinese, divenendo poi pittore di questi generi. Pochi anni più tardi, in contatto con alcuni intellettuali della scuola olandese «rangaku», si convertì alla pittura di tecnica occidentale: nel 1783, per la prima volta in Giappone, egli applicò la tecnica dell'acquaforte alla paesaggistica giapponese e alla riproduzione di opere importate. Apprese poi la tecnica della pittura a olio dipingendo paesaggi e motivi occidentali. Si recò anche a Nagasaki, l'unica città del Giappone che durante il periodo Edo manteneva contatti commerciali col mondo occidentale attraverso gli olandesi. Oltre alla diffusione in Giappone della pittura realizzata con tecniche occidentali, gli si deve l'introduzione di conoscenze scientifiche occidentali in campo geografico e astronomico. Lasciò anche diversi saggi sul pensiero cinese.

Shigisan engi emaki: rotoli illustrati della fine del periodo Heian. Si tratta di tre rotoli che raccontano altrettante leggende intorno ai miracoli di un monaco chiamato Myōren, dedito a pratiche ascetiche sulla montagna Shigisan di Nara. Il primo rotolo è formato da un unico dipinto senza interruzioni, senza didascalie, ma che chiaramente illustra un miracolo del monaco. Egli fece volare in aria una ciotola di ferro, che trasportò fino alla cima della montagna l'intero granaio di un ricco signore di pianura. Esaudendo in seguito la preghiera del signore che chiedeva la restituzione del suo granaio, il monaco fece volare i sacchi di riso uno ad uno in una lunga coda sino al loro proprietario. Il secondo e il terzo rotolo comprendono, oltre alle illustrazioni, anche due racconti per ciascun rotolo. Poiché i *Shigisan engi emaki* sono realizzati con tecniche evolute e non hanno carattere mistico né tendono a idealizzare il protagonista, come accade di sovente nei rotoli illustrati di carattere religioso (ad esempio quelli che illustrano le origini di un tempio), non resta che supporre che siano opera di pittori di corte affascinati dalle vicende contenute nelle leggende. Si veda la tavola 34.

Shijūbattaibutsu: letteralmente «Quarantotto Buddha». È la denominazione di un gruppo di statue, in origine appartenenti al tempio buddhista di Hōryūji*, cedute nel 1878 alla famiglia imperiale per far fronte alle difficoltà finanziarie del tempio. Il gruppo comprende tredici Nyorai*, quarantadue Bosatsu* e quattro statue femminili: le statue sono di bronzo placcato d'oro e appartengono alle epoche Asuka e Hakuhō, il periodo più ricco di statue di questo genere. Attualmente conservato nel Museo Nazionale di Tōkyō, è considerato, per la qualità artistica, la varietà delle forme e l'ottimo stato di conservazione, un reperto storico di fondamentale importanza per gli studi. Si veda la tavola 6.

Shin-Kokinshū: letteralmente «nuovo *Kokinshū*». È l'ottava antologia imperiale della poesia *tanka** compilata tra gli anni 1201 e 1205 per ordine dell'imperatore in ritiro Gotoba. Comprende circa 1.980 poemi, tra i quali quelli dei poeti Saigyō, Jien*, Fujiwara no Teika*. Gli ultimi due figurano anche tra i compilatori. Le tendenze che caratterizzano questa antologia sono il classicismo, il romanticismo pessimista, la fuga dalla realtà e la nostalgia del passato, vale a dire la nostalgia dell'epoca d'oro della cultura di corte. A ragione l'antologia è considerata uno degli ultimi capolavori della letteratura aristocratica.

Shinran (1173-1262): monaco buddhista del primo periodo Kamakura, fondatore della setta Jōdo shin-shū, la vera setta (*shin-shū*) della Terra Pura (*Jōdo*). Entrato giovane nel mondo religioso, lavorò presso il monastero di Hieizan, sede generale della setta Tendai*. Nel 1201 divenne discepolo del monaco Hōnen*, fondatore della setta Jōdo-shū. Quando la setta diretta da Hōnen subì una persecuzione provocata dalla setta Tendai*, anche Shinran venne condannato e confinato nelle regioni settentrionali del paese. Da quel momento si dedicò alla diffusione dell'insegnamento tra contadini e samurai di basso rango. Approfondì e sviluppò l'insegnamento del maestro Hōnen e affermò il principio della «dipendenza assoluta» per ottenere la salvezza. Il noto scritto *Tannishō* raccoglie il suo insegnamento.

Shin-Yakushi-ji: letteralmente «il nuovo Yakushi-ji». Tempio buddhista della setta Kegon, eretto a Nara intorno alla metà dell'VIII secolo dall'imperatrice Kōmyō a scopi augurali, per la guarigione del marito, imperatore Shōmu. È conosciuto soprattutto per le statue di Jūni shinshō (I Dodici Guardiani)* del tardo periodo Nara, e per conservare i più antichi Jūni shinshō del Giappone; questi ultimi circondano lo Yakushi nyorai (Bhaisajya-guru)*.

Shitennō: figura di gruppo dell'iconografia buddhista, composto da quattro divinità protettrici della Legge buddhista. In Giappone la raffigurazione degli Shitennō è assai frequente sin dall'epoca Asuka, ed è legata al significato loro attribuito di protettori della stabilità dello Stato. Dai numerosi esemplari conservati si possono dedurre, anche in mancanza di una regola precisa, alcune caratteristiche iconografiche comuni: le figure sono rivestite di armatura (a somiglianza dei Jūni shinshō*), schiacciano sotto i piedi dei demoni, i volti hanno

un'espressione piuttosto dura e ogni divinità porta nella mano oggetti diversi. Le quattro statue sono spesso collocate ai quattro angoli di una sala o di un palco, a guardia della statua principale, posta al centro. Si veda la tavola 10.

shoin: termine inizialmente usato nell'ambito dello Zen per indicare la cella di un monaco. In seguito passò a designare lo stile delle abitazioni della classe samurai, stile che costituisce tuttora la forma di base dell'architettura tipica giapponese. Lo stile *shoin* nacque dallo stile *shinden* della residenza aristocratica del periodo Heian. Dopo una lunga evoluzione e diverse variazioni, verso la metà del Quattrocento attecchì la forma principale caratterizzata da stanze con *tatami*, divise da porte scorrevoli *fusuma* e delimitate da corridoi e armadi a muro, ecc. Fu questo tipo di abitazione che ospitò i capolavori delle scuole Kanō* e Sōtatsu-Kōrin.

Shō Kannon: figura dell'iconografia buddhista: Kannon* raffigurato nella forma principale, senza variazioni. Si veda la tavola 1.

Shōrin-ji: tempio buddhista della setta Kegon fondato a Nara verso la fine del XII secolo. È noto per la statua di Jūichimen kannon (Kannon con undici volti)* a lacca secca, uno dei capolavori scultorei dell'epoca Tenpyō, ospitata sin dalla restaurazione Meiji* (si veda la tavola 3).

Shōtoku, principe (574-622): figlio dell'imperatore Yōmei e reggente dell'Impero durante il regno dell'imperatrice Suiko. Gli si attribuiscono la prima legislazione scritta del Giappone (la cosiddetta «Costituzione in 17 articoli», 604) e l'invio delle missioni diplomatiche e culturali in Cina (607). Le missioni ristabilirono i contatti tra i due paesi, all'epoca interrotti da oltre un secolo, contatti che vennero mantenuti sino alla fine del IX secolo. All'iniziativa del principe si deve la costruzione di molti templi buddhisti, tra i quali i famosi templi di Hōryū-ji*, Shitennō-ji e Chūgū-ji*.

Shunjō (1166-1227): monaco buddhista del primo periodo Kamakura. Studiò a Nara, a Kyōto, fondò il tempio buddhista Shōhō-ji, ma profondamente deluso dal mondo buddhista giapponese del tempo, nel 1199 si recò nel Sung allo scopo di approfondire la sua conoscenza dell'insegnamento delle diverse scuole buddhiste; vi si fermò per tredici anni. Rientrato in patria con migliaia di scritti religiosi, fondò un centro per lo studio integrato dell'insegnamento delle scuole Tendai*, Shingon, Zen* e Ritsu presso il tempio Sennyū-ji di Kyōto. Nel tempio si trova una sua statua in legno, databile al 1227 circa.

suien: letteralmente significa «fumo dell'acqua». È una decorazione traforata in quattro pezzi, posta sulla sommità di una pagoda. Il nome deriva dalla forma di fiamma della decorazione, ma ha anche carattere augurale, dovendo allontanare il pericolo di incendi. Famoso è il *suien* della pagoda del tempio Yakushi-ji* per la qualità del prezioso traforo che raffigura figure angeliche di musicisti.

Suigetsu kannon: figura dell'iconografia buddhista, una delle trentatré varianti del Kannon*. Spesso ritratta a inchiostro di china, assieme al Byakue kannon, nei dipinti dei monaci pittori dei periodi Kamakura e Muromachi.

taigi meibun: doveri che i sudditi hanno verso il potere sovrano, ovvero la giusta condotta che devono tenere nei riguardi dell'autorità e che comporta, quindi, anche la conoscenza dei propri limiti secondo la posizione sociale. La nozione di *taigi meibun* ai nostri giorni ha acquisito anche il senso di «giustificazione ufficiale» di una condotta formalmente difforme dalla norma.

Taishakuten: più propriamente denominata Sakra-Devānam Indra, è una delle più importanti divinità induiste accolte dal buddhismo, di cui divenne uno dei Ten* protettori della Legge. Si ritrova anche tra i dodici Ten del buddhismo esoterico.

Takemitsu Tōru (1930-): compositore del Giappone postbellico. Studiò composizione per breve tempo con Kiyose Yasuji, ma la sua formazione è essenzialmente di autodidatta. Dal 1951 partecipò al movimento dell'avanguardia musicale «atelier sperimentale», presentando opere assai originali e acquistando larga fama a livello internazionale. Dalla fine degli anni sessanta cominciò a comporre musica combinando strumenti e tonalità musicali del Giappone e dell'Occidente.

Takeno Jō (1502-1555): cultore e maestro del tè della fine del periodo Muromachi. Sviluppò il culto del tè dello stile *wabi**, iniziato da Murata Jūkō*, e lo tramandò a Sen no Rikyū*, che lo portò a compimento. Poco si sa della sua vita, ma si ritiene che fosse figlio di un commerciante di cuoio per armature, arricchitosi in una sola generazione grazie alle guerre civili di quegli anni. La ricchezza della famiglia gli permise contatti con l'aristocrazia e i circoli intellettuali di Kyōto. Fu noto, oltre che per la sua scuola, frequentata da numerosi discepoli, anche per la preziosa collezione di utensili per la cerimonia del tè.

Tamenaga Shunsui (1790-1843): romanziere della seconda metà del periodo Edo. Creatore della categoria e maggiore esponente dei romanzi del cosiddetto *ninjo-bon*, cioè romanzi d'amore con descrizioni assai sensuali, ambientati nella vita contemporanea della classe *chōnin**. Per le sue opere considerate licenziose subì una persecuzione durante la riforma dell'era Tenpō.

Tange Kenzō (1913-): architetto e docente universitario. Durante gli anni di università studiò intensamente l'architettura di Le Corbusier; nel 1955, con la progettazione del Museo Commemorativo per la Pace di Hiroshima, iniziò la sua carriera di architetto di tendenze fortemente innovative; raggiunse in seguito fama internazionale con la realizzazione dei progetti di numerosi edifici pubblici, tra i quali il Palazzo dello Sport per le Olimpiadi di Tōkyō del 1964. Da allora ha lavorato in oltre venticinque paesi, impegnandosi soprattutto nella progettazione urbanistica: ad esempio quella del nuovo centro di Bologna e quella della nuova metropoli nigeriana.

tanika: letteralmente «poesia corta». È composta da sole trentun sillabe, divise in sequenze di 5 + 7 + 5 + 7 + 7 sillabe. Le sue origini risalgono all'età del *Man'yōshū**, divenne poi il genere più importante e rappresentativo della poesia *waka**, di cui è spesso sinonimo.

Tankei (1173-1256): scultore di statue buddhiste del primo periodo Kamakura. Primogenito di Unkei*, diresse la scuola *Kei-ha* (si veda la voce *Jōkei*) dopo la morte del padre. Da giovane collaborò alla ricostruzione dei templi Kōfuku-ji* e Tōdai-ji*, in seguito contribuì allo sviluppo dello stile della scuola. Le sue opere si trovano nei templi Tō-ji*, Daigo-ji e altri. Morì senza completare la statua del Bodhisattva* dalle mille braccia del tempio Tōdai-ji.

tan-zakui: foglio di carta utilizzato sin dalla fine del periodo Kamakura per scrivere poesie *tanika** o *haikai**. Misura trentasei centimetri per sei, dà lo spessore di un cartoncino. Spesso la carta ha il fondo decorato o coperto di seta. Può essere utilizzato anche come materiale per dipinti di piccole dimensioni.

Tamaraya Sōtatsu (?-1643?): pittore vissuto tra il periodo Momoyama e l'inizio di quello Edo, fondatore della scuola Sōtatsu-Kōrin. Nato in una famiglia benestante di mercanti di Kyōto, sin da giovane commerciò ventagli dipinti da lui stesso e dai suoi garzoni con i quali ottenne un grande successo. Frequentò molti uomini di cultura e aristocratici della città, tra i quali Hon'ami Kōetsu*, che divenne suo stretto collaboratore. Lavorò per la corte imperiale e diversi templi buddhisti e scintoisti. Tra i suoi capolavori vi sono il *Paravento Bugaku* (si veda la tavola 38), il *Paravento Sekiya* (si veda la tavola 37) e il *Paravento delle Divinità del Vento e del Tuono*. Si vedano anche le tavole 39 e 41b.

Tayama Katai (1871-1930): saggista e romanziere dei periodi Meiji e Taishō. Dopo la morte del padre, avvenuta quando non aveva nemmeno dieci anni, dovette lavorare per aiutare la famiglia e studiò praticamente da solo le letterature giapponese, cinese e occidentale. Cominciò a scrivere romanzi verso la fine degli anni ottanta, dopo la scoperta della letteratura di Maupassant si collocò tra gli scrittori del naturalismo. La sua affermazione nel mondo letterario avvenne con la pubblicazione di *Futon* (Il materasso, 1907), un romanzo confessione che ebbe un'influenza duratura sulla letteratura giapponese del periodo successivo, rappresentando di fatto l'inizio del genere letterario *natakuishibōsetsu**.

Ten (*Deva*): termine generico, indica le figure, derivate dalle divinità della mitologia indiana, che appartengono all'ultimo livello della gerarchia iconografia buddhista. Molte figure sono presentate in gruppo, ad esempio, Jūni shinshō (Dodici Guardiani Divini) * che circondano lo Yakushi nyorai (Bhaisajyaguru)*, gli Shitennō (Quattro Generali) * e gli Hachibushū*; altre, come i Ten, i Kisshōten* e i Benzaiten*, vengono di solito rappresentate singolarmente. Anche i Kongō rikishi (Niō, Guardiani della Porta)* appartengono a questo gruppo.

Tendai, setta: in cinese *tian tai*. Scuola del buddhismo del Grande Veicolo *mahāyāna* fondata in Cina all'epoca della dinastia Sui. In Giappone fu introdotta nell'806 dal monaco Saichō che fondò il monastero Enryaku-ji sul monte Hieizan di Kyōto. Il monastero, divenuto sede generale della setta, costituì tra i periodi Heian e Muromachi un caposaldo politico della capitale, mantenendo stretti legami con la corte imperiale. Dopo il periodo Kamakura, tuttavia, la setta Tendai, che assieme alla setta Shingon costituiva il gruppo dirigente del buddhismo giapponese, e in particolare di quello esoterico, vide scossa la sua autorità spirituale da una lunga serie di divisioni interne e di scissioni che portarono alla formazione delle nuove sette Jōdo-shū, Jōdo shin-shū e Nichirenshū, finendo per perdere buona parte dell'importanza originale. Gravemente danneggiato il monastero centrale di Enryaku-ji da un incendio a opera di Oda Nobunaga*, la setta dovette aspettare l'epoca di Tenkai* per recuperare forza e autorità.

Tenkai (?-1643): monaco della setta Tendai del primo periodo Edo. Cominciò a studiare il buddhismo esoterico all'età di undici anni, dedicandosi alle pratiche ascetiche, prima nel monastero Enryaku-ji, quindi nei monasteri Mii-dera e Kōfuku-ji*. In seguito fu ospite di diversi clan feudali* e di diversi templi, sinché nel 1608 fu chiamato al servizio del primo shōgun Tokugawa Ieyasu, al quale impartì l'insegnamento della sua scuola. Spesso consultato dallo shōgun, esercitò una notevole influenza sulla politica religiosa anche dei due successivi shōgun. Fondò il tempio Kan'ei-ji, che svolse per lo shōgunato il medesimo ruolo che aveva avuto, secoli prima, il tempio Enryaku-ji per la corte imperiale.

Tentōki: statua di demone che sostiene una lanterna sulla spalla sinistra. Insieme al demone Ryūtōki* (si veda la tavola 23) costituisce un'opera unica composta di due sculture. L'opera è attribuita a Kōben*, datata attorno al 1215, ed è conservata nel monastero Kōfuku-ji*.

Tōdai-ji: tempio buddhista. Fa parte dei Sette Maggiori Templi di Nara ed è sede generale della setta Kegon. Insieme al monastero Kōfuku-ji* ha avuto una posizione eminente nel mondo buddhista giapponese per tutto il periodo Heian. Venne costruito una prima volta nel 745, per ordine dell'imperatore Shōmu, che ne nominò intendente il monaco Rōben*. Incendiato nel 1180, il tempio fu ricostruito da Chōgen* con l'aiuto del primo shōgun Kamakura, Minamoto no Yoritomo*. L'edificio principale (alto 47,5 metri) è la più grande costruzione in legno del mondo e ospita una statua del Buddha (del 752) alta quasi quindici metri. Davanti all'edificio principale, sul lato sud, vi è la grande porta Nandaimon* con le statue di due guardiani, Kongō rikishi, opera di Unkei* e Kaikei* (si veda la tavola 19). A est dell'edificio principale si trova il palazzo Sangatsudō, sopravvissuto integro all'incendio del 1180, dove si possono vedere le statue di Fukūkensaku kannon*, Nikkō e Gakkō bosatsu*, capolavori dell'arte Tenpyō. A ovest dell'edificio principale si trova il palazzo Kaidan'in, dove vengono conservate le statue di Shitennō*, altro capolavoro della scultura Tenpyō (si veda la tavola 10).

Tō-ji, chiamato anche *Kyōōgokoku-ji*, monastero della setta Shingon. Fondato subito dopo il trasferimento della capitale a Kyōto, alla fine dell'VIII secolo, è perciò il tempio più antico nel centro della città di Kyōto. Nell'823, l'imperatore Saga ne fece un centro di studi della setta Shingon, affidandone la direzione al fondatore stesso della setta, monaco Kūkai. Da allora, sino alla fine del XV secolo, il monastero continuò a prosperare sia come centro di studi che come luogo di culto per devoti e seguaci del fondatore, disponendo sempre della protezione e del sostegno delle autorità. Dopo che una rivolta contadina ne provocò l'incendio nel 1486, cadde in uno stato di abbandono durato per circa un secolo, finché non venne ricostruito dalle famiglie Toyotomi e Tokugawa. Il monastero si presenta oggi come un vero e proprio museo dell'arte del buddhismo esoterico, ospitando ogni genere di statue, dipinti, testi sacri e utensili per i riti. La sua aula magna *kōdō*, unico edificio ricostruito immediatamente dopo l'incendio del 1486, ospita ventuno statue di Myōō (*Rāyā*)* e diversi Ten (Deva)*, quindici dei quali risalgono all'epoca della fondazione. Nell'edificio chiamato *Taishidō*, antica residenza del fondatore Kūkai, si conserva la statua di Fudō myōō e una statua che raffigura il monaco stesso. La sua pagoda su cinque piani è una ricostruzione del periodo Edo ma assai fedele allo stile originale, ed è conosciuta come la più alta pagoda del Giappone.

tokonoma. elemento caratteristico dell'architettura degli interni dell'età moderna giapponese, soprattutto di stile *shoin**. Viene spesso tradotto con «alcova», ciò che è inesatto sotto il profilo storico: i *tokonoma* che si possono vedere oggi giorno nelle case di stile giapponese costituiscono infatti il risultato finale di un'evoluzione storica che ha poco a poco veduto con la forma originaria di *tokonoma*, che letteralmente significa «area con il pavimento rialzato». Il *tokonoma* nella sua forma originale è, difatti, il lato di una stanza in cui il pavimento è stato rialzato di un gradino per una profondità di circa sessanta centimetri. Questa piccola area rialzata era destinata all'esposizione di oggetti preziosi: sul muro si appendevano *kakemono**, rotoli dipinti o di calligrafia, sul pavimento si collocavano composizioni floreali, il candeliere, la boccetta dell'incenso e altri oggetti preziosi, mentre su alcune mensole venivano posti libri e oggetti d'arte. Diverso era il *tokonoma* ricavato nello *chashitsu*, la piccola stanza destinata alla cerimonia del tè: meno largo, non aveva mensole, sagomato come una rientranza o secondo la forma della stanza, era spesso riservato come posto a sedere all'ospite più importante, senza perdere per questo la funzione di angolo ornamentale.

Tōkyō Bunka kaikan. è il più antico teatro musicale di Tōkyō, uno dei capolavori del grande architetto Meakawa Kunio (1905-1986). Sin dal 1960 ospita concerti di musica orchestrale e da camera, opere liriche e balletti. Si veda la tavola 44.

Tomioka Tessai (1836-1924): pittore di *nibonga**, in particolare di *bunjinga* – l'acquarello giapponese dei pittori dilettanti (si veda la voce *nanga*) –, del quale è considerato l'ultimo artista rappresentativo. Come molti altri pittori

di *bunjinga*, si dedicò anche alla poesia e all'arte della calligrafia. Il suo stile si distingue da quello dei suoi contemporanei per l'assenza di ogni influenza tecnica o stilistica della pittura occidentale; si rifece infatti ai generi della pittura tradizionale, *nanga*, *yamatoe**, *ukeiyoe**, e alla scuola di Sōtatsu-Kōrin. Difese lo stile tradizionale, soprattutto il genere di *bunjinga*, sia contro la tendenza dominante del *nibonga* della scuola Kanō* e Yokoyama Taikan*, sia contro la diffusione della nuova pittura di stile occidentale. Tuttavia fu proprio Tessaï che, sfruttando le tecniche e i materiali tradizionali, realizzò una pittura originale giapponese di livello artistico paragonabile ai capolavori dell'Occidente contemporaneo. In Occidente qualcuno, come lo storico dell'arte James Cahill e il pittore B. C. Binning, lo ha accostato a Cézanne.

Torii Kiyonaga (1752-1815): artista di *ukeiyoe** del tardo periodo Edo. Quarto maestro della scuola Torii, una scuola di *ukeiyoe* che sin dalla fine del secolo XVII si occupò, con diritto quasi esclusivo, della produzione di manifesti teatrali. Già prima di divenire maestro della scuola, Torii Kiyonaga si era distinto nel ritrarre attori, dicitori del teatro *bunraku**, e figure femminili: egli dipinse grandi gruppi superando le dimensioni usuali nella pittura dell'epoca, utilizzando per questo diversi fogli di carta incollati assieme. Vi sono anche sue opere dipinte a mano.

Tōshōdai-ji: uno dei Sette Maggiori Templi di Nara, sede generale della setta Risshū Fondata nel 759 da Ganjin*, per ordine dell'imperatore Shōmu. Si trova nella zona ovest dell'antica capitale, vicino allo Yakushi-ji*. Ebbe grande rilievo come centro di studi della Risshū. Il complesso dello Tōshōdai-ji è un prezioso esempio dello stile dell'architettura Tenpyō: tra i suoi tesori vi sono le statue dello Yakushi nyorai (Bhaisajya-guru)* in piedi, del Senju kannon (Kannon con mille braccia), del Buddha Rushana, del Taishakuten * e degli Shitennō* oltre a quella di Ganjin, completata poco prima della sua morte (si veda la tavola 25).

Toyotomi Hideyoshi (1536/37?-1598): condottiero. Completò l'unificazione del paese sotto il suo potere e promosse una serie di riforme che irrigidirono la struttura della società giapponese, processo completato poi nel periodo Edo. Di umili natali, iniziò la sua ascesa come servo (portaciabatte) di Oda Nobunaga*, di cui divenne generale e infine braccio destro. Dopo l'improvvisa morte di Nobunaga, sconfisse consecutivamente tutti gli oppositori e ottenne dalla corte imperiale la carica di *kanpaku* (grande cancelliere), riuscendo a controllare l'intero territorio nazionale. Non ebbero fortuna, invece, i suoi tentativi di invasione della Corea. Il suo gusto ebbe una notevole influenza sull'arte decorativa del periodo Momoyama.

tsukurie: tecnica di pittura applicata ai dipinti di piccole dimensioni come gli *emakimono** (rotoli illustrati). Consiste nel disegnare prima di tutto i contorni a inchiostro di china con un pennello sottile, poi il disegno viene ricoperto di colore denso, e infine con un pennello più sottile si fanno delicatamente

i ritocchi: lineamenti del volto, motivi degli abiti e altri dettagli. Questa tecnica fu sviluppata dai pittori di corte, interessati a produrre opere raffinate e di alta qualità artistica, e interessati in particolare a trovare una tecnica capace di dare maggiore espressività al volto umano. Proprio questa capacità venne però gradualmente perdendosi dopo il periodo Kamakura

Ueno, parvo: uno dei più antichi giardini pubblici del Giappone, situato nella zona est della città di Tōkyō. Occupa una superficie di circa ottocentoquaranta mila metri quadrati, nella quale vi sono uno zoo, il teatro musicale Tōkyō Bunka kaikan*, la sede dell'Università delle arti e della musica, il cimitero della famiglia Tokugawa, un tempio buddhista e diversi musei, tra cui il Museo Nazionale di Tōkyō*, la Pinacoteca Metropolitana e il Museo Nazionale delle Belle Arti occidentali.

ukiyo: genere di pittura popolare, diffusasi durante il periodo Tokugawa, soprattutto nella città di Edo. Letteralmente significa «dipinti di questo mondo», cioè dipinti della vita terrena e dei suoi aspetti più mondani. Lo stile *ukiyo* ha origine nello *yamatō**, in particolare nel genere della pittura dei costumi. Molti *ukiyo* furono prodotti in xilografie per facilitarne la diffusione, ma erano diffusi anche i dipinti a mano. La storia della pittura *ukiyo* viene di solito divisa in tre periodi: il primo periodo (1655-1764), il secondo periodo (1764-1801) e l'ultimo periodo (1801-1868). Gli artisti più rappresentativi del primo periodo sono Hishikawa Moronobu (1618-1694), Okumura Masanobu (1686-1764), Torii Kiyonobu (1664-1729), Miyagawa Chōshun (1683-1752) e Kaigetsudō Ando (?-?). I soggetti più comuni della loro pittura erano le donne del quartiere dei piaceri e gli attori più famosi del teatro *kabuki**. In questo periodo molte opere sono ancora dipinte a mano. I maggiori esponenti del secondo periodo sono Suzuki Harunobu (1725-1770), Torii Kiyonaga (1752-1815)*, Kitagawa Utamaro (1753-1806)*, Suzuki Harushige conosciuto meglio come Shiba Kōkan (1747-1818)* e Tōshūsai Sharaku (?-?). Nel corso del secondo periodo si assistette a un notevole perfezionamento della xilografia policroma e all'ampliamento di motivi e soggetti, caratterizzati ora da una maggiore varietà, come ad esempio le serie sulle località più famose di Edo, realizzate sfruttando la tecnica della prospettiva, studiata nei dipinti occidentali. Il terzo e ultimo periodo è invece considerato spesso come un periodo di sostanziale stagnazione. Non vi mancarono tuttavia artisti di primo piano, come Katsushika Hokusai (1760-1849)* e Andō Hiroshige, entrambi paesaggisti e buoni concorrenti, oppure Utagawa Kuniyoshi (1797-1862), noto per le caricature e le figure di samurai. In questo periodo, inoltre, la pittura *ukiyo* di Edo venne superando il tradizionale provincialismo, allargando il proprio pubblico e influenzando la produzione artistica dello stesso genere nelle altre regioni.

Umehara Ryūzaburō (1888-1986): pittore contemporaneo. Nato a Kyōto da una famiglia che commerciava in abbigliamento tradizionali, studiò la pittura di stile occidentale *seiyōga* sotto la guida di Asai Chū*. Nel 1908 si recò in

Francia per studiare all'Académie Julienne, ma l'anno successivo si trasferì nel sud del paese, dove prese lezioni di pittura da Renoir. Durante il suo soggiorno in Francia studiò anche la tecnica di pittori come Matisse e Rouault, sebbene rimanesse decisiva sulla sua pittura l'influenza di Renoir. Rientrato in Giappone nel 1913, visitò di nuovo la Francia tra il 1920 e il 1921. Col passare del tempo, il suo stile venne superando l'influenza di Renoir e assorbendo elementi tradizionali della pittura giapponese, quali l'*ukijyoe**, lo stile della scuola Sōtatsu-Kōrin e l'arte del periodo Momoyama.

Unchūkyōbutsu: sono cinquantuno sculture Bosatsu (Bodhisattva)* scolpite in legno che cantando e ballando volano tra le nuvole circondando la statua dell'Amida nyorai nel tempio Byōdōin*.

Unkei (?-1223): tra i più rappresentativi scultori buddhisti del periodo Kamakura. Figlio di Kōkei* e padre di Tankei* e Kōben*, lavorò su commissione dello shōgunato di Kamakura e di diversi signori feudali. Tra le sue opere più conosciute vi sono la Miroku (Maitreya)*, le statue di Mujaku (Asa□ga)* e di Seshin (Vasubandhu)*, oltre ai Kongō rikishi* (Guardiani di porta), lavoro eseguito insieme a Kaikei.

Vasubandhu: si veda *Seshin*.

wabi: deriva dal verbo *wabu*, che significa «deprimersi» o «rimanere delusi dalle vicende dell'esistenza». Il termine *wabi*, dall'originale accezione negativa, subì una trasformazione in senso positivo a opera degli eremiti medievali: divenne infatti il simbolo del loro stile di vita, una prova di libertà dai valori mondani. Per questa via, divenne anche il valore fondamentale del culto del tè iniziato da Murata Jukō* – anche se egli personalmente non usò mai il termine – e tramandato poi da Takeno Jōō* e Sen no Rikyū*. Fu quest'ultimo in particolare che, ricercando una spiritualità più profonda nella povertà materiale, utilizzò il concetto di *wabi* in modo così radicale da abbandonare anche gli utensili ricercati di Takeno Jōō.

waka: significa «poesia giapponese». Si tratta di una denominazione usata per distinguere la poesia giapponese dalla poesia di stile cinese. Il *Man'yōshū** è la prima raccolta di *waka* che comprende poemi di diverse forme. Ma successivamente al *Kokinshū**, la prima antologia imperiale di *tanka**, la parola *waka* divenne quasi sinonimo di *tanka*.

watakushi-shōsetsu: genere di romanzo giapponese raccontato in prima persona e basato sulle esperienze dirette dell'autore. Nato dalla corrente letteraria del naturalismo all'inizio di questo secolo, fu considerato per molti anni, per l'onestà e la schiettezza dei contenuti, la forma più pura di letteratura.

Yakushi (*Bhaisajya-guru*): figura dell'iconografia buddhista, Nyorai* che salva da malattie e sofferenze. Accompagnato da due Bosatsu, Nikkō e Gakkō*, costituisce la Trinità Yakushi (Yakushi sanzō). Alcuni Yakushi sono attornati

dai Jūni shinshō (Dodici Guardiani Divini)*, mentre è assai raro lo Yakushi come soggetto di dipinti. Spesso le statue dello Yakushi tengono in una mano una boccetta per medicinali. Si veda la tavola 9.

Yakushi-ji: tempio buddhista che sorge nella zona occidentale della città di Nara. Fa parte dei cosiddetti Sette Maggiori Templi di Nara e assieme al monastero Kōfuku-ji* è sede generale della setta Hossō*. La prima costruzione risale al 680 e si deve all'iniziativa dell'imperatore Tenmu; dopo il trasferimento della capitale a Nara, anche il tempio venne trasferito e riedificato sull'attuale sito nel 718. Del complesso di edifici che si vede oggi, soltanto la pagoda orientale appartiene a quel periodo. Il famoso *suien** a traforo si trova sulla sommità di questa pagoda. La Trinità dello Yakushi (Bhaisajya-guru)*, che si trova nell'edificio principale *kondo**, e la statua di Shō Kannon* (si veda la tavola 1), conservata nell'edificio Tōindō, sono tipiche statue dorate del periodo Nara.

Yamai no sōshi: rotoli illustrati che descrivono, con un certo umorismo, le sofferenze prodotte da diverse malattie. Si suppone che siano stati dipinti, assieme ai *Jigoku zōshi**, verso la fine del periodo Heian a scopo educativo e religioso. Probabilmente facevano parte dei rotoli illustrati che descrivevano i sei mondi diversi dove, secondo l'insegnamento del buddhismo, andrebbero dopo la morte tutti gli uomini secondo il loro comportamento in questa vita. Lo stile degli *Yamai no sōshi* non è uniforme: vi sono rotoli dipinti col metodo *tsukurie** e rotoli dipinti con pochi colori.

yamatoe: il termine è assai vago, generico e può variare di significato e di contenuto secondo l'epoca. Si riferisce alla pittura caratterizzata come giapponese, sia per lo stile che per il soggetto (esclusa però la pittura di carattere religioso). Viene usato soprattutto per distinguere la pittura giapponese dalla pittura di stile cinese, ad esempio *nanga**.

yō (yōng): oggetti, in forma di figure umane o di animali, che venivano sepolti assieme ai morti nell'antica Cina. Ve ne sono di legno, di pietra, di terracotta o di metallo, spesso accuratamente colorati. Presentano notevole interesse sia sotto il profilo artistico che come reperti archeologici.

Yokoyama Taikan (1868-1958): pittore contemporaneo. Appartiene al *nihonga** dei periodi Taishō e Shōwa. Allievo prediletto di Okakura Tenshin, educatore e uomo di pensiero, conosciuto anche in Occidente, che esercitò una profonda influenza sulla cultura giapponese del periodo di transizione. Insieme a quest'ultimo, Yokoyama Taikan viaggiò in India, in Europa e negli Stati Uniti negli anni 1903-1905. L'influenza del maestro e le esperienze all'estero hanno permesso al suo stile di introdurre sulla base orientale tecniche dell'arte occidentale. Nella prima parte della sua vita assunse una posizione di avanguardia e piuttosto anticonformista nei confronti del conservatorismo dei suoi colleghi, atteggiamento che modificò negli anni della guerra del Pacifico.

Yumedono: si veda *Hōryū-ji*.

zazen: pratica ascetica Zen. Significa «meditazione seduta»: in posizione seduta e tenendo la schiena eretta, si cerca di svuotare la mente da ogni pensiero per avvicinarsi allo stato spirituale di un Buddha.

Zeami (1363-1443): pseudonimo di Kanze Saburō Motokiyo. Attore e scrittore di numerosi testi del teatro *nō**, poté portare a compimento la forma del *nō* grazie all'istruzione datagli dal padre Kan'ami e alla protezione dello shōgun Ashikaga Yoshimitsu. Dopo la morte di quest'ultimo, però, la sua vita subì un brusco cambiamento e nel 1434 venne confinato in un'isola lontana. A Zeami si attribuisce l'elevamento della posizione sociale del teatro *nō*, da origini modeste – che risalgono al *sarugaku* (si veda la voce *nō*), comunemente considerato «un intrattenimento di mendicanti» – all'arte spettacolare del periodo Muromachi. Per questa ragione e per l'influenza che ebbe sulla letteratura dei periodi successivi, il contributo di Zeami al teatro *nō* è spesso paragonato al contributo dato da Sen no Rikyū* all'evoluzione del culto del tè. Si veda Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966.

Zen, setta: scuola buddhista il cui principio fondamentale è lo *Zen* in giapponese, *dhyāna* in sanscrito, *Ch'an in cinese*: il raggiungimento della verità mediante l'eliminazione dei pensieri e la meditazione. Importanti per il raggiungimento di questo scopo sono la pratica dello *zazen** e la riflessione sui *koan**. La scuola Zen, nata in India nel secolo VI, raggiunse prima la Cina dove diede origine a diverse sette, e poi il Giappone durante il periodo Nara. Inizialmente lo Zen non ebbe un grande seguito in Giappone, ma circa quattro secoli dopo la prima introduzione, durante il periodo Kamakura, cominciò a diffondersi grazie all'opera del monaco Eisai della setta Rinzai-shū, e del monaco Dōgen della setta Sōtō-shū. La setta Rinzai si diffuse soprattutto tra gli aristocratici e i samurai, influenzando direttamente le arti, come la letteratura dei Cinque Monasteri* e il *chado**.

Cronologia *

Periodizzazione della storia giapponese

- 550-645 circa *Epoca Asuka*. Corrispondente, grosso modo, al regno dell'imperatrice Suiko (554-628, sul trono 592-628). Si tratta di una periodizzazione utilizzata prevalentemente nella storia dell'arte. Fu un'epoca di grande fioritura culturale che accompagnò la diffusione del buddhismo nel paese, ormai unificato da più di due secoli e governato dalle grandi casate riunite intorno alla famiglia imperiale. Figura di rilievo di questo periodo fu il principe Shōtoku*, che come reggente dell'imperatrice Suiko realizzò una serie di riforme politiche e istituzionali, favorì l'introduzione della cultura continentale nel paese e la diffusione del buddhismo da parte della classe dominante giapponese.
- 645-710 *Epoca Hakuhō*: Il termine viene utilizzato prevalentemente nella storia dell'arte. In questi anni lo Stato giapponese fece ulteriori e importanti progressi sul piano istituzionale, progressi che si sarebbero poi consolidati durante il successivo periodo Nara. La cultura di questo periodo è caratterizzata dai contatti diretti con la Cina del primo periodo T'ang, dovuti all'interruzione del rapporto con la Corea. Quest'ultima non era stata un semplice veicolo della cultura cinese ma aveva profondamente influenzato la cultura giapponese nei periodi precedenti.
- 710-784 *Periodo Nara*. Indica il periodo in cui Nara fu capitale del Giappone. Con la costruzione di Nara, realizzata sul modello urbanistico della capitale cinese, il governo diede impulso al processo di estensione del potere centrale a tutto il territorio nazionale e alla stabilizzazione del sistema istituzionale. Fu anche un periodo di diffusione del buddhismo, protetto e incoraggiato dalle autorità che vi vedevano un elemento di pacificazione dello Stato. La crescente influenza del buddhismo fu al-

* [Le parole contrassegnate da un asterisco rimandano al Glossario].

l'origine della fioritura della cultura Tenpyō, ma fu responsabile anche di un'acuta crisi finanziaria causata da spese eccessive per la costruzione dei templi e da nuove tensioni politiche conseguenti alla rapida crescita del potere buddhista. L'epoca finì nel 784 quando, per sottrarsi alle interferenze politiche delle sette buddhiste, l'imperatore Kanmu trasferì la capitale a Nagaoka, e poi, nel 794, a Kyōto.

Epoca Tenpyō. Indica un'epoca della storia dell'arte giapponese che cade all'interno del periodo Nara nella periodizzazione politico-istituzionale. L'epoca Tenpyō copre il regno dell'imperatore Shiōmu durante il ventennio 729-749, e poiché la cultura Nara raggiunse i suoi vertici proprio in quegli anni, il termine viene utilizzato di preferenza nell'ambito della storia della cultura. Fu fondamentalmente una cultura aristocratica, buddhista, di forte influenza cinese e legata agli ambienti della capitale, ma manifestò anche un nuovo interesse per la cultura nazionale, interesse che si ritrova nelle trascrizioni di mitologie e leggende giapponesi e nelle composizioni che hanno per oggetto la storia nazionale.

794-1185 *Periodo Heian.* È il periodo in cui Kyōto era contemporaneamente capitale, sede della corte e delle autorità di governo. Il periodo Heian viene spesso ulteriormente suddiviso in tre periodi più brevi.

Il *primo periodo*, che va dal 794 fino alla metà del X secolo, vede una certa continuità sul piano istituzionale col periodo Nara, mentre sul piano sociale si assiste al progressivo superamento dell'antico sistema di concessione periodica delle terre col nuovo sistema *shōen*: concessione perpetua di latifondi ad aristocratici o monasteri, inizialmente soggetti e più tardi esenti da imposte. In questo periodo sono importanti anche la diffusione della cultura cinese, che ebbe allora la sua epoca d'oro, la crescita delle sette buddhiste Tendai* e Shingon, e il rafforzamento della famiglia Fujiwara.

Il *secondo periodo*, che va dalla metà del X secolo alla fine dell'XI, è caratterizzato dal consolidamento del potere della famiglia Fujiwara a corte e dalla fioritura di una cultura originale giapponese in seguito all'interruzione dei contatti con la Cina.

Il *terzo periodo*, che comprende gli ultimi cent'anni del periodo Heian, viene chiamato anche periodo del governo degli imperatori in ritiro (*insei*). L'espansione del sistema signoriale *shōen* e la crescita del ceto dei samurai, costituiscono i processi sociali più importanti di questa fase.

Epoca Fujiwara. Periodizzazione utilizzata nell'ambito artistico e letterario: corrisponde grosso modo agli ultimi due periodi Heian, tra la sospensione delle missioni culturali in Cina (894) e la fine del periodo Heian. La sospensione delle missioni in Cina, bloccando i flussi culturali dal continente, pose il Giappone in uno stato di isolamento, favorendo lo sviluppo di una cultura originale dal carattere essenzialmente aristocratico e religioso.

- 1185-1333 *Periodo Kamakura.* È il periodo in cui l'autorità di governo viene concentrata nello shōgunato a Kamakura. Con la crescita del ceto dei samurai, divenne sempre più difficile per la corte imperiale del tardo periodo Heian governare tutto il paese. Alla fine, Minamoto no Yoritomo* riuscì a instaurare il primo governo militare del Giappone servendosi a questo scopo della carica di shōgun, una carica che originariamente designava il comandante delle armate inviate nel nord del paese per sconfiggere i ribelli. La prevalenza del potere dello shōgun su quello della corte si affermò negli anni venti del Duecento e durò finché le forze imperiali non costrinsero lo shōgun a deporre la carica. La diffusione del buddhismo al di fuori della classe aristocratica, la nascita del sistema feudale e la crescita della struttura produttiva e del mercato, trasformarono durante questo periodo anche la fisionomia culturale della società.
- 1338-1573 *Periodo Muromachi.* È consuetudine far iniziare il periodo Muromachi nel 1338, in coincidenza con l'affermazione dello shōgunato di Ashikaga Takauji e farlo terminare nel 1573, con la caduta dell'antico shōgunato per opera di Oda Nobunaga*. Durante i circa 240 anni del periodo Muromachi, la società giapponese subì una trasformazione radicale, dovuta fondamentalmente alla sostituzione del sistema dello *shōen* (si veda *Periodo Heian*) col sistema feudale. Il sistema dello *shōen*, basato sulla concessione di terre ad aristocratici e ordini religiosi, venne progressivamente disintegrando sino alla sua completa dissoluzione durante il periodo Sengoku, quando i *daimyō** – che durante il periodo Kamakura e gli inizi del periodo Muromachi erano ancora funzionari inviati dallo shōgun nelle regioni – trasformarono in feudi i territori sotto la loro amministrazione. Il crollo del sistema *shōen* comportò un'erosione delle basi economiche dei gruppi di corte, dell'aristocrazia e delle sette religiose con il conseguente indebolimento del loro potere politico. D'altro canto, l'indebolimento di queste forze agì da stimolo alla crescita degli altri settori della società, consentendo un incremento della produttività agricola e una maggiore libertà di commercio. Si aprirono così nuove possibilità di

partecipazione sociale ai ceti precedentemente esclusi – in particolare commercianti e artigiani –, e anche le attività culturali poterono uscire dal cerchio limitato della corte e dall'aristocrazia.

1573-1603 *Periodo Momoyama*. Denominato più esattamente periodo Azuchi Momoyama. Il periodo si apre con l'ascesa politica di Oda Nobunaga*, che riuscì a consolidare la propria posizione di potere a Kyōto (1568) e a espellere dal potere l'ultimo shōgun Ashikaga (1573). Oda Nobunaga portò un paese dilaniato da guerre civili, durate oltre un secolo, all'unificazione sotto il suo dominio, impresa completata dal suo successore Toyotomi Hideyoshi*. Durante il periodo Momoyama l'aumento della produzione d'oro e d'argento stimolò nel contempo la crescita del mercato interno e del commercio estero: in particolare la crescita di città mercantili contribuì a dare al Giappone una fisionomia per molti versi simile a quella dell'Europa rinascimentale. Nel 1543 giunse in Giappone la prima nave occidentale, una nave portoghese: le armi da fuoco che portava, aiutarono Nobunaga a conquistare il potere. Successivamente l'influenza del cristianesimo – seppure proibito nel 1589 da Hideyoshi – diede un'impronta singolare alla cultura dell'epoca. Il periodo Momoyama termina con l'affermazione dello shōgunato di Tokugawa Ieyasu nel 1603, dopo la morte di Hideyoshi, tuttavia, nell'ambito della storia dell'arte, include spesso anche la prima parte del periodo Edo.

1603-1867 *Periodo Edo*. Sinonimo del *periodo Tokugawa*. Il periodo, durato 264 anni, vide la famiglia Tokugawa controllare durante quindici generazioni il vero centro del potere politico, lo shōgunato, mantenendo sotto il proprio controllo l'intero territorio nazionale per mezzo di una rete di signori feudali. La corte imperiale continuò a risiedere a Kyōto, ma priva di ogni potere reale e sottomessa al rigido controllo dello shōgunato. Durante il periodo Edo, la società giapponese poggiò su di una solida organizzazione gerarchica, ispirata e legittimata dall'insegnamento confuciano. Al vertice dello Stato, lo shōgun teneva sotto il proprio controllo alcune centinaia di clan feudali*, manovrando alleanze e rivalità mediante l'assegnazione dei feudi e riducendo le possibilità di ribellioni individuali attraverso periodiche convocazioni, ispezioni e la tenuta in ostaggio delle famiglie dei signori (si veda la voce *daimyō*). Il corpo sociale venne suddiviso in quattro ceti – samurai, contadini, artigiani e commercianti (in ordine decrescente di importanza) – e irrigidito da divieti che ostacolavano la mobilità sociale (ereditarietà della professione paterna) e quella geografica (proibizio-

ne del cambiamento di residenza): la popolazione fu anche obbligata, in parte per impedire la diffusione del cristianesimo, a registrarsi presso uno dei numerosi ordini buddhisti, ciò che finì per favorire il controllo della mobilità. Un'altra caratteristica importante del periodo Edo è l'isolamento del paese dai contatti con l'estero che durò per oltre due secoli. A partire dal 1639 vennero infatti permessi soltanto scambi limitati con Cina, Corea e Olanda, i quali avvenivano, sotto il controllo delle autorità, su di un'isola di fronte al porto di Nagasaki. L'irrigidimento della struttura sociale non impedì tuttavia alla società Tokugawa di conoscere una sostanziale crescita economica e culturale: soprattutto i ceti *chōnin** – mercanti e artigiani delle grandi città –, a dispetto della loro posizione nella gerarchia sociale, svolsero un ruolo crescente anche sul piano culturale, grazie alla maggiore ricchezza e ai costumi più liberi dalle restrizioni feudali. Tra gli elementi innovativi del periodo vanno annoverati anche i progressi fatti, soprattutto a partire dalla seconda metà, nello sviluppo di una cultura non ufficiale – estranea cioè al confucianesimo (in particolare quello della scuola Chu Hsi*): ad esempio, l'inizio degli studi sulla cultura e sulle tradizioni nazionali *kokugaku*, e la nascita della cosiddetta Scuola olandese, *rangaku*, che permise la penetrazione in alcuni circoli di elementi della cultura occidentale. Questi nuovi sviluppi, assieme alle migliori conoscenze acquisite nel campo delle scienze naturali, fornirono a molti intellettuali giapponesi una prospettiva comparativa, meno legata all'ideologia del regime, alle formulazioni assolutistiche del confucianesimo e ai valori tradizionali, dando origine a correnti di critica nei confronti del regime stesso. Il periodo finì con la restaurazione Meiji*, quando lo shōgun dovette restituire il potere all'imperatore.

1868-1912 *Periodo Meiji*. Periodo tra la formazione del governo Meiji e la morte dell'imperatore Meiji che vide la drammatica trasformazione del Giappone da Stato feudale a Stato moderno, capace di competere, per potenza militare, coi paesi occidentali. Tutte le antiche istituzioni feudali vennero sostituite da nuove istituzioni ispirate a modelli occidentali, sotto l'impulso di un governo fortemente centralizzato. Anche il sistema di valori su cui si era retta sino allora la società giapponese subì un cambiamento di rotta radicale: l'assimilazione della cultura occidentale, osteggiata dalle autorità sino a pochi anni prima, venne ora promossa e incoraggiata dalle stesse autorità a scapito della cultura tradizionale. I nuovi poteri e l'autorità del governo imperiale vennero successivamente consolidati con la pro-

mulgazione di una costituzione (Costituzione Meiji, 1889), di elezioni a suffragio limitato e con la formazione di un parlamento (Dieta del 1890). Non si trattava di iniziative democratiche ma di una modernizzazione del sistema che, incrementando il potere discrezionale delle autorità centrali, consentì loro di perseguire la sistematica repressione di ogni forma di opposizione. Negli anni successivi, il carattere totalitario del governo imperiale assunse, con le vittorie militari sulla Cina (1894-95) e sulla Russia (1904-05), una fisionomia sempre più militarista e imperialista. In quegli anni il Giappone conobbe uno stupefacente sviluppo industriale che lo avvicinò ai paesi più forti e avanzati dell'Occidente, sebbene le condizioni di vita della maggior parte della popolazione rimanessero assai simili a quelle del periodo precedente.

1912-1926 *Periodo Taishō*. Era dell'imperatore Taishō, durata appena quattordici anni. Il Giappone, schieratosi a fianco dell'Intesa durante la prima guerra mondiale, attraversò nel dopoguerra una fase di boom economico stimolata dai profitti dell'industria militare che gli permise di proiettare la propria forza sul continente asiatico. Fu un periodo di profondi contrasti sociali e di tensioni ideologiche: mentre cresceva il divario tra le classi sociali, cresceva anche l'influenza del movimento comunista sulla classe operaia e delle idee democratiche tra le classi medie urbane, ambedue oggetto di dure repressioni da parte delle autorità, che a questo scopo si servirono anche della situazione di emergenza seguita al grande terremoto del Kantō (1923). Dal contrasto tra le diverse forze uscì rafforzata l'autorità imperiale che poté così esercitare un ruolo fondamentale nel successivo periodo Shōwa.

1926-1989 *Periodo Shōwa*. Era dell'imperatore Shōwa, meglio conosciuto come Hirohito. I primi vent'anni furono caratterizzati dall'imperialismo militarista che portò all'occupazione della Manciuria nel 1931 e poi all'invasione di molti altri paesi dell'Asia orientale, all'alleanza coi regimi fascisti italiano e tedesco e, infine, alla catastrofe della guerra del Pacifico. La capitolazione del Giappone (15 agosto 1945), pochi giorni dopo i bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki, aprì una nuova fase di trasformazioni sociali e politiche che si può considerare anche più radicale di quella avvenuta all'epoca delle riforme Meiji. Il paese dovette affrontare le grandi questioni del passato militarista, della permanenza dei valori tradizionali e della mancanza di un sistema democratico. La nuova costituzione, elaborata sotto il controllo delle forze alleate, dichiarò la rinuncia del Giappone all'uso della forza militare come mezzo

per regolare i rapporti tra le nazioni (art. IX) e gettò le basi di un sistema politico basato sulla democrazia. La ricostruzione del paese fu realizzata rapidamente, ma non senza conflitti sociali e tensioni tra forze reazionarie e progressiste. Durante la guerra fredda, il governo giapponese tentò ripetutamente di riarmare il paese, coinvolgendolo come partner degli Stati Uniti in conflitti internazionali, ma senza alcun esito: così la popolazione giapponese ha potuto godere del più lungo periodo di pace mai verificatosi dopo la restaurazione Meiji.

Cronologia essenziale della Cina

1027-481 a.C.	dinastia Chou
211-206 a.C.	dinastia Qin (Ch'in)
206 a.C.-8 d.C.	dinastia Han anteriori
8-220	dinastia Han posteriori
220-589	Sei Dinastie
589-618	dinastia Sui
618-907	dinastia T'ang
907-960	Cinque Dinastie
960-1279	dinastia Sung
1279-1367	dinastia Yüan
1368-1644	dinastia Ming
1644-1911	dinastia Ch'ing
1912-	Repubblica Cinese
1949-	Repubblica Popolare Cinese

Bibliografia

- Alain, *Système des beaux-arts* (1920, 1926, nuova ed. con note), Paris, NRF, Gallimard, 1963.
- Bréhier, Louis, *L'Art chrétien, son développement iconographique, des origines à nos jours*, Paris, Laurens, 1928².
- Fenollosa, E.F., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 voll., New York, Dover Publications, 1963.
- Focillon, H., *Art d'Occident*, Paris, Colin, 1938, 1983, trad. it. *L'arte dell'Occidente*, Torino, Einaudi, 1965, 1987.
- *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux et Presses Universitaires de France, 1943, trad. it. *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972, 1987.
- Gropius, W., *Scope of Total Architecture*, New York, Collier Books, 1962, trad. it. *Architettura integrata*, Milano, Il Saggiatore, 1978-79.
- Ii Naosuke, «Chanoyu ichieshū» in AA.VV., *Sadokoten zenshū*, Kyōto, Tankōshinsha, 1961.
- Kobayashi Tsuyoshi, «Fujiwara jidai no chōkoku» in *Sekai bijutsu zenshū* 15, *Nihon II*, Tōkyō, Heibonsha, 1954.
- Kuno Takeshi, *Nihon no chōkoku*, Tōkyō, 1960.
- Minamoto Toyomune, «Kamakura Muromachi jidai no chōkoku» in *Sekai bijutsu zenshū* 15, *Nihon II*, Tōkyō, Heibonsha, 1954.
- Mizuno Seiichi, «Asuka Hakuho butsu no keifu» in *Bukkyō geijutsu*, 1, 1949.
- Paine, R.T. e Soper, A., *The Art and Architecture of Japan*, Baltimore, Penguin Books, 1955.
- Ueno Naoaki, «Kodai no chōkoku» in *Sekai bijutsu zenshū* 9, *Nihon I*, Tōkyō, Heibonsha, 1952.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, Bruckmann, 1943⁸, trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1953.
- Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper, 1908, trad. it. *Astrazione empatica*, Torino, Einaudi, 1975.
- *Griechentum und Gotik*, München, Piper, 1928.
- Yashiro Yukio, *Two Thousand Years of Japanese Art*, New York, H. N. Abrams, 1958.

Indice dei nomi

- Akiyama Terukazu, 78
Alain, 49 e n
Amiel, Henri F., 31
Andō Hiroshige, 181
Andō Kichijirō, si veda Shiba Kōkan
Antoku, imperatore, 156
Ariwara no Narihira, 150, 158
Asai Chū, 122-23, 135, 181
Ashikaga, famiglia, 11, 94, 155, 168, 188
Ashikaga Takauji, 187
Ashikaga Yoshimitsu, 167, 184
Aubrey S., 153

Bach, Johann S., 45
Balzac, Honoré de, 36, 124
Bashō, si veda Matsuo Bashō
Beethoven, Ludwig van, 122, 124
Bernstein, Leonard, 169
Binning, B. C., 180
Blacker, C., 143
Boulez, Pierre, 125
Bourdelle, Emile-Antoine, 38
Brahms, Johannes, 121
Brecht, Berthold, 132
Bréhier, Louis, 52
Bukkō Kokushi, 75, 136
Bukkō Zenshi, si veda Bukkō Kokushi
Bunya no Yasuhide, 158

Cahill, James, 180
Cajkowskij, Pëtr Il'ic, 121
Canova, Antonio, 49
Cézanne, Paul, 20, 34, 180
Chihō, 148
Chikamatsu Monzaemon, 14, 97, 137, 138, 153, 173
Chishō Daishi, 74, 138
Chitsū, 148
Chōgen, 50, 53, 74, 138, 147, 153, 178
Chuang-tsu, 138
Chu Hsi, 13, 139
Churchill, Winston, 31

Confucio, 137
Courbet, Gustave, 36

Daigo, imperatore, 158, 160
Dōgen, 184
Dōgen, 72-73, 140, 141
Dōshō, 148
Dostoevskij, Fëdor M., 132
Dubuffet, Jean, 129
Dürer, Albrecht, 156

Eisai, 184
Eizon, 75, 141, 171
Enchin, si veda Chishō Daishi
Enshū, si veda Kobori Enshū

Fenollosa, Ernest F., 50, 52, 155
Fichte, Johann G., 124
Fidia, 27, 38, 40
Flaubert, Gustave, 124
Focillon, Henri, 38 e n, 39-41, 43n
Fontanesi, Antonio, 135
Foujita, Leonard, si veda Fujita Tsuguharu
Fujita Tsuguharu, 106, 141, 142
Fujiwara, famiglia, 138, 142, 147, 151-53, 158, 186
Fujiwara no Kaneie, 153
Fujiwara no Korefusa, 144
Fujiwara no Michinaga, 9-10, 137, 142, 151, 164
Fujiwara no Michitsuna, 153
Fujiwara no Nobutaka, 164
Fujiwara no Sadaie, si veda Fujiwara no Teika
Fujiwara no Shōshi, 164
Fujiwara no Shunzei, 91, 142, 144
Fujiwara no Teika, 10-11, 31, 91-92, 97, 99, 142, 160-62, 174
Fujiwara no Yorimichi, 137
Fujiwara no Yoshitaka, 144
Fukuzawa Yukichi, 17, 143
Fumai, si veda Matsudaira Fumai

Ganjin, 53, 57, 72-73, 140, **143**, 170, 180
 Genbō, 144, 148
 Genji, si veda Minamoto, famiglia
 Genkū, si veda Hōnen
 Genpin, 74, 144
 Gidè, André, 31
 Gien, 53, 73, 136, **144**, 169-70
 Gion Nankai, 166
 Giotto, 35, 41
 Godaigo, imperatore, 139
 Goethe, Johann W. von, 123
 Goichijō, imperatore, 164
 Gokomatsu, imperatore, 150
 Goshirakawa, imperatore, 142
 Gosuzaku, imperatore, 164
 Gotaba, imperatore, 154, 174
 Gotama Shiddārtha, 173
 Gotō Keita, 164
 Gotsuchimikado, imperatore, 150
 Greene, Graham, 132
 Grimm, fratelli, 124
 Gropius, Walter, 131-32
 Gyōki, 136, 144
 Gyōshin, 72-73, **145**, 148

Hachisuka, famiglia, 78
 Halford, G. M., 153
 Hata no Kawakatsu, 159
 Hegel, Georg W. F., 124
 Heike, si veda Taira, famiglia
 Hideyoshi, si veda Toyotomi Hideyoshi
 Hino Sukenari, 147
 Hirohito, imperatore, 190
 Hishikawa Moronobu, 181
 Hōitsu, si veda Sakai Hōitsu
 Hokusai, si veda Katsushika Hokusai
 Hon'ami Kōetsu, 83-86, **147**, 168, 177
 Hōnen, 93, 138, **148**, 174
 Hōjō, famiglia, 162

Ibsen, Henrik, 21
 Ichijō, imperatore, 164
 Ihara Saikaku, 14, **149**
 Ii Naosuke, 16, 18, 94, 100 e n, **149**
 Ike no Taiga, 16, **150**, 166
 Ikkyū Sōjun, 11, 16, **150**, 164
 Imaizumi Yūsaku, 135
 Irino Yoshiro, 104, 121
 Ishikawa Jun, 119-20, **150**
 Isozaki Arata, XII
 Iwaki Hiroyuki, 121, **150**
 Izumo no Ōkuni, 152

Jakuren, 144
 Jien, 10, 145, **151**, 174
 Jōchō, 67-68, 137, **151**

Jōkei, 68, 70-71, **151**
 Jōō, si veda Takeno Jōō
 Jukō, si veda Murata Jukō
 Kafka, Franz, 132
 Kaigetsudō Ando, 181
 Kaikai, 71, 139, 151, **153**, 158-59, 178, 182
 Kaikō Ken, 121, **153**
 Kaikō Takeshi, si veda Kaikō Ken
 Kakinomoto no Hitomaro, 31, 111, **154**, 171
 Kamo no Chōmei, 8, 88, 147, **154**, 163
 Kan'ami, 167, 184
 Kandinskij, Vasilij, 32
 Kanmu, imperatore, 186
 Kanō Hōgai, 83, 106, **155**
 Kanō Masanobu, 155
 Kanō Motonobu, 155
 Kanō Tanyū, 155
 Kanze Saburō Motokiyo, si veda Zeami
 Katagiri Sekishū, 94, **155**
 Katayama Tōkuma, 135, 148
 Katō Shuichi, 139, 145
 Katsushika Hokusai, **156**, 181
 Kawabata Yasunari, 119-20, **156**
 Kenkō Hōshi, 147
 Kenreimon'in Ukyō no daibu, 10, **156**
 Kenreimon'in, 156
 Kenzan, si veda Ogata Kenzan
 Kierkegaard, Søren A., 132
 Ki no Tomonori, 158
 Ki no Tsurayuki, 158
 Kisen Hōshi, 158
 Kishida Ryūsei, 105, **156**
 Kitagawa Utamaro, 41, **157**, 181
 Kiyonaga, si veda Torii Kiyonaga
 Kiyooka, E., 143
 Kiyose Yasuji, 176
 Kobayashi Hideo, 119-20, **157**
 Kobayashi Tsuyoshi, 67 e n, 68
 Kōben, 70, **157**, 170, 178, 182
 Kōbori Enshū, 16, 18, 94, 155, **157**
 Kōbori Masakazu, si veda Kōbori Enshū
 Kōetsu, si veda Hon'ami Kōetsu
 Kōkei, 67, 74, 139, 148, 151, 153, **158**, 165, 182
 Kōmyō, imperatrice, 147, 174
 Kōrin, si veda Ogata Kōrin
 Kōshō, 160
 Kugyō, 162
 Kūkai, 151, 179
 Kuno Takeshi, 50
 Kuroda Seiki, 59, 135, 156, **160**
 Kūya, 75, **160**, 170

Lao-tsū, 138
 Lascaux, 2

- Le Corbusier, Charles-Edouard, 102, 132, 176
 Lessing, Gotthold E., 40
 Luigi XIV, 129
- Majakovskij, Vladimir V., 34
 Mallarmé, Stéphane, 8, 31-32, 125, 130-31
 Malraux, André, 32, 121
 Mann, Thomas, 32
 Marra, M., 150
 Maruyama Masao, 139
 Masaoka Shiki, 116, 146
 Matisse, Henri, 85, 126, 182
 Matsudaira Fumai, 16, 18, 94, **161**
 Matsudaira Harusato, si veda Matsudaira Fumai
 Matsuo Bashō, 98, 146, **161**
 Maupassant, Guy de, 177
 Meakawa Kunio, XII, 179
 Meiji, imperatore, 163, 169, 189
 Messiaen, Olivier, 125
 Michelangelo Buonarroti, 41, 49
 Michinaga, si veda Fujiwara Michinaga
 Minamoto, famiglia, 146, 162
 Minamoto no Noriyori, 162
 Minamoto no Sanetomo, 10, 154, **162**
 Minamoto no Yoritomo, 10, **162**, 178, 187
 Minamoto no Yoshitsune, 162
 Minamoto Toyomune, 50, 53
 Miroku, 163
 Miyagawa Chōshun, 181
 Mizuno, S., 60
 Modigliani, Amedeo, 141
 Mokuan Reien, 88, **162**
 Molière, 8
 Mondrian, Piet, 79, 85, 131
 Montesquieu, Charles L. de Secondat, 123
 Mori Ōgai, 20, 108, 115-16, 119-20, **162**, 166
 Morris, I., 144
 Motoori Norinaga, 113, 157, **163**
 Mozart, Wolfgang A., 122, 124-25, 157
 Muccioli, M., 147, 153
 Mugaku Sogen, si veda Bukkō Kokushi
 Mujaku (Asa no ga), 50, 53, 68, 74-75, 148, 158, **163**, 172, 182
 Murasaki Shikibu, 9, 141-42, 144, **164**
 Murata Jūkō, 94, 137, **164**, 176, 182
 Myōren, 173
- Nagai Kafū, 31, 108, 140, **165**
 Nanbō Sōkei, 165
 Natsume Sōseki, 116, **166**
 Nerval, Gerard de, 132
 Nichiren, 166
- Nobunaga, si veda Oda Nobunaga
 Nogi, generale, 163
- Oda Nobunaga, 94, **168**, 172, 176, 180, 187-88
 Ōgai, si veda Mori Ōgai
 Ogata, famiglia, 84
 Ogata Kenzan, 84-85, **168**
 Ogata Korin, 3-4, 15, 79, 84, 86, 97, **168**, 171
 Ogura Rō, 104, **169**
 Okakura Tenshin, 155, 183
 Okumura Masanobu, 181
 Omero, 126
 Ono no Komachi, 158
 Ooe Hiroshi, XII
 Ooe Kenzaburō, 121, **160**
 Ooshikōchi no Mitsune, 158
 Ootomo Kuronushi, 158
 Ootomo no Yakamochi, 161
 Orsi, M. T., 137
 Ozawa Seiji, 121, **169**
- Paine, R. T., 50, 53
 Palestrina, Giovanni P., 125
 Palmerston, Henry J., 127
 Paolo Uccello, 41
 Perry, 169
 Petronio, Gaio, 94
 Picasso, Pablo, 2, 32, 46-47, 126, 141
 Prassitele, 27, 38, 40
 Purcell, Henry, 125
- Racine, Jean, 1
 Renoir, Auguste, 182
 Rikyū, si veda Sen no Rikyū
 Rōben, 73, 144, **170**, 178
 Rodin, Auguste, 38, 40, 44, 57
 Ronsard, Pierre de, 31
 Rouault, Georges, 44, 46-47, 129, 182
 Rousseau, Jean-Jacques, 123
 Ruan Jī, 138
 Ruskin, John, 127
- Saeki Yūzō, 22, 59, 106, **170**
 Saga, imperatore, 179
 Saichō, 147, 178
 Saigyō, 174
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy de, 31
 Saikaku, si veda Ihara Saikaku
 Saitō Mokichi, 31, **171**
 Sakai Hōitsu, 84, **171**
 Sākya-muni, 65, 161-62, 168
 Sanetomo, si veda Minamoto no Sanetomo
 Sartre, Jean-Paul, 132

- Scarlatti, Domenico, 46
 Schönberg, Arnold, 32, 45, 107, 121-22, 125
 Seidensticker, E. G., 144, 165
 Sengai, 88, **171**
 Sen no Rikyū, 11, 91, 94, 96-97, 137, 155, 165, **171**, 176, 182, 184
 Seshin (Vasubandhu), 50, 53, 68, 74-75, 136, 148, 158, 163, **172**, 182
 Sesshū, 88, **172**
 Shakespeare, William, 21, 117, 123-24
 Shiba Kōkan, 122, 173, 181
 Shinran, 93, 174
 Shirai Seiichi, XII
 Shōmu, imperatore, 170, 178, 180, 186
 Shōtoku, principe, 74, 145, 148, 159, **175**, 185
 Showa, si veda Hirohito
 Shunjō, 75, **175**
 Shunjōbō Chōgen, si veda Chōgen
 Shunzei, si veda Fujiwara no Shunzei
 Sōjō Henjō, 158
 Soper, Alexander, 50, 53
 Sotatsu, si veda Tawaraya Sotatsu
 Stendhal, 120, 124
 Stravinskij, Igor F., 32
 Suiko, imperatrice, 175, 185
 Sung, dinastia, 10-11, 59
 Suzuki Harunobu, 173, 181
 Suzuki Harushige, si veda Shiba Kōkan
- Tachibana Jitsuzan, 165
 Taiga, si veda Ike no Taiga
 Taira, famiglia, 146, 162
 Taira no Kiyomori, 170
 Taishō, imperatore, 149, 190
 Takakura, imperatore, 152, 156
 Takemitsu Tōru, 104, **176**
 Takemoto Gidayū, 137
 Takeno Jōō, 94, 97, 137, 172, **176**, 182
 Tamenaga Shunsui, 97, **176**
 T'ang, dinastia, 58-59, 66
 Tange Kenzō, XII, 28, 121, **176**
 Tankei, 74, **177**, 182
 Tawaraya Sōtatsu, 3-4, 15, 79, 83-89, 97, 147, 168, **177**
 Tayama Katai, 124, **177**
 Teika, si veda Fujiwara no Teika
 Tenchi, imperatore, 158
 Tenkai Sōjō, 13, 178
 Tenmu, imperatore, 183
 Tessai, si veda Tomioka Tessai
 Tintoretto, 46-47
 Tiziano Vecellio, 41, 46-47
- Tokugawa, famiglia, 78, 94, 139, 155, 157, 179, 181, 188
 Tokugawa Ieyasu, 147, 178, 188
 Tomioka Tessai, 22, 59, 83, 106, 166, 179, 180
 Torii Kiyonaga, 41, 180, 181
 Toni Kiyonobu, 181
 Tōshūsai Sharaku, 181
 Toyotomi, famiglia, 157, 179
 Toyotomi Hideyoshi, 11, 94, 172, 180, 188
 Tsuda Seifū, 135
- Ueno Naoaki, 55 e n
 Umehara Ryūzaburō, 123, 135, 181
 Unkei, 57, 64, 67-68, 71, 74-75, 139, 151, 153, 157-60, 162-63, 177-78, 182
 Utagawa Kuniyoshi, 181
 Utamaro, si veda Kitagawa
 Utamaro Utrillo, Maurice, 170
- Valéry, Paul, 32
 Van Eyck, 156
 Van Gogh, Vincent, 157
 Villon, François, 11
 Voltaire, 123-24
- Wagner, Richard, 46, 122, 125
 Waley, A., 144
 Worringer, Wilhelm, 40, 49, 52-53, 54 e n, 55-56
 Wright, Frank L., 102, 132
- Xi Kang, 138
- Yashiro Yukio, 50
 Yasui Sōtarō, 135
 Yokoyama Taikan, 106, 183
 Yōmei, imperatore, 148, 175
 Yosa Buson, 166
 Yoshida Kenkō, 147
 Yüan, dinastia, 11
- Zadkine, Ossip, 141
 Zeami, 11, 167, 184
 Zhu Xi, si veda Chu Hsi
 Zola, Émile, 165

Nota sull'autore

Shuichi Katō è nato a Tōkyō nel 1919. Si è laureato in medicina nel 1943 e specializzato nel 1950 presso l'università della capitale, dove ha svolto attività di ricerca per il decennio successivo.

Durante gli anni sessanta ha insegnato studi asiatici all'Università della British Columbia e alla Freie Universität di Berlino; è stato successivamente Visiting Professor all'Università di Monaco e alla Sophia University di Tōkyō, e Visiting Lecturer di studi sull'Estremo Oriente presso la Yale University.

Dal 1980 ha occupato la cattedra di storia intellettuale del Giappone all'International College della Sophia University; è attualmente docente presso l'Università Kitsumeikan.

Tra le sue opere di maggior richiamo sono da segnalare *The History of Japanese Literature* (pubblicata in Italia dall'editore Marsilio), *Hitsuji no Uta* (Songs of A Sheep) e *The Japan-China Phenomenon*.

1991 92 93 94 95 96

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Finito di stampare il 30 aprile 1991
dalla Tipolito Subalpina s.r.l. in Torino
Grafica copertina Image + Communication, Torino

Cosmopolis

Volumi già pubblicati:

Le radici dell'espansionismo. Ideologie del Giappone moderno, di Masao Maruyama. Prefazione di Shuichi Katō.

Autori vari, *Cultura e società in India*.

La conoscenza delle grandi civiltà che non appartengono al nostro universo culturale è spesso affidata a letture settoriali o legate a stereotipi superati.

Appare invece necessario, particolarmente nel caso di nazioni come l'India o il Giappone, offrire un quadro di riferimento complessivo, che ponga in relazione i temi di fondo tipici di ogni società.

Tutti i temi della riflessione di Katō - il ruolo dell'opera d'arte in una società avanzata, il modello sociale che orienta la produzione artistica, gli elementi della tradizione culturale che influiscono sul gusto e sul giudizio estetico - riconducono la storia dell'arte entro la complessiva storia sociale del Giappone.

Il lettore può in tal modo cogliere nelle suggestive interpretazioni di esempi emblematici dell'esperienza artistica nipponica, come la cerimonia del tè o il ruolo dei valori *ninjō* e *giri* (rispettivamente i sentimenti dell'individuo e i doveri verso il gruppo), alcuni dei fondamenti dell'organizzazione sociale ed economica del Giappone contemporaneo. Parte delle ragioni ultime del successo produttivo e dell'espansionismo economico del Giappone trovano spiegazione proprio qui, nel radicamento della modernità nella tradizione.

Completano il volume un ampio glossario, cronologia e bibliografia di riferimento.

