



Kuki Shūzō  
Sul vento che scorre

Per una filosofia dello haiku  
(Una riflessione sul *fūryū*)

traduzione e cura di  
LORENZO MARINUCCI



il melangolo







Su tutte le vette è pace,  
in tutte le cime trasenti  
appena un respiro.  
I piccoli uccelli tacciono nel bosco  
Aspetta un poco, presto  
Riposerai anche tu.

J. W. GOETHE, *Ein Gleiches*





## INTRODUZIONE

Il mattino del 29 gennaio 1929 Kuki Shūzō – barone, poeta, dandy e filosofo – rivedeva il Giappone per la prima volta al termine di un lungo soggiorno di studio in Europa. Ogni viaggio ha un valore filosofico, ed è proprio a dei viaggi che si riferiscono i primi usi attestati della *parola* filosofia; ma quello di Shūzō aveva avuto delle caratteristiche davvero notevoli.

Innanzitutto la durata: Kuki Shūzō non vedeva il Giappone da quasi nove anni, nove anni in cui aveva potuto conoscere a fondo gli ultimi grandi esponenti della filosofia neokantiana, la fenomenologia ortodossa di Husserl, l'astro nascente dell'ontologia esistenziale di Heidegger<sup>1</sup>. Era stato il primo orientale ad affascinare Herrigel con quella cultura semisconosciuta, e aveva stretto con Karl Löwith un rapporto di amicizia che lo avrebbe spinto a salvargli la vita, invitandolo in Giappone nel pieno delle persecuzioni antisemite. Aveva preso delle lezioni di francese (non del tutto necessarie, a onor del vero) da uno studente della Sorbonne che si chiamava Jean-Paul Sartre, e aveva potuto prendere un tè a casa Bergson, conversando con un filosofo vecchio e malato ma ancora straordinariamente lucido. Una buona dose di anticonformismo lo aveva portato a dividere equamente i suoi anni di studio in Eu-

---

1. Il più approfondito lavoro biografico su Kuki in lingua occidentale è probabilmente: L. Pincus, *Authenticating culture in imperial Japan- Kuki Shūzō and the Rise of National Aesthetics*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996.



ropa tra Germania e Francia, due ambienti culturali che all'epoca si trovavano ad essere molto distanti e spesso poco interessati a comunicare. Ma per quanto lunga, la lista degli incontri illustri non riassume affatto il valore di quel viaggio.

Essere un giapponese nell'Europa di quegli anni rappresentava un'avventura di per sé: significava affrontare differenti forme di razzismo, e sperimentare in prima persona lo shock e il rischio di alienazione che avevano sconvolto il Giappone di epoca Meiji (1868-1912) e Taisho (1912-1926). Il misto di nausea, fascinazione e nostalgia per il passato provocato da questi soggiorni aveva caratterizzato le opere e i diari europei di alcuni dei maggiori intellettuali giapponesi dell'epoca<sup>2</sup>, e alcune delle raccolte di versi pubblicate da Kuki durante il soggiorno parigino alludono a una simile sensazione di disagio. Una delle poesie della raccolta del 1926 *Pari no negoto* [*Sonniloquio a Parigi*] si intitola *Kiïroi kao* ("Faccia Gialla"), ed è una satira dal sapore swiftiano sulle diverse posizioni filosofiche riguardanti differenza razziale, in cui il personaggio dell'europeo esordisce dicendo:

Una faccia gialla!  
 In paesi a Sud come Spagna ed Italia  
 il sole è troppo forte, il volto diventa scuro,  
 ma non giallo, di sicuro.  
 Forse in Cina ed in Giappone  
 soffrite di una cronica itterizia.  
 Sarà pur maleducato  
 In Europa è questo che vien pensato<sup>3</sup>.

2. Le biografie di tre dei più importanti scrittori giapponesi di epoca Meiji – Nagai Kafû, Mori Ôgai e Natsume Sôseki – sono accomunate da lunghi soggiorni di studio in Germania, Inghilterra e Francia. Frammenti dei loro diari testimoniano alcuni degli aspetti più difficili dell'assorbimento culturale giapponese.

3. Traduzione mia. Le poesie di Kuki sono raccolte nell'opera omnia: *Kuki Shûzô Zenshû*, vol. supplementare (12) Iwanami 1982. Una traduzione in inglese è quella contenuta in Michele Marra, (a cura di): *Kuki Shuzo: a Philosopher's Poetry and poetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004.





C'era però un pregio inaspettato in quello stato di impasse. Mentre in Europa correnti filosofiche e di pensiero sempre più sospettose del proprio retaggio metafisico rimanevano comunque iscritte nell'eurocentrismo che di quella tradizione era parte integrante<sup>4</sup>, in Giappone quello stesso sradicamento aveva creato una generazione di cosmopoliti asimmetrici, uomini e donne immersi nel primo mondo veramente globale senza potersi permettere l'universalismo non-problematico che è costruito a misura di uomo europeo. Proprio in quella posizione periferica alcuni di loro erano riusciti a trovare degli strumenti unici, e avevano cominciato a ridefinire la propria cultura e quella straniera attraverso una rete di riferimenti e prospettive oblique, impensabili tanto in un'ottica solamente giapponese quanto all'interno di un pensiero occidentale ortodosso. Era accaduto con il romanzo, sistema letterario "europeo" che autori giapponesi avevano faticosamente rinnovato fino a farlo proprio (Mori Ōgai, Natsume Sōseki), o con il modernismo nevrotico e metaletterario di Akutagawa Ryūnosuke; e stava cominciando ad accadere con la filosofia, da quando nel 1911 Nishida Kitarō aveva pubblicato *Uno studio sul bene*, segnando i primi, sicurissimi passi di un pensiero giapponese all'altezza del modello filosofico europeo, e tuttavia consapevole della propria matrice asiatica.

Nuove prospettive vengono alla luce sotto forma di nuovi testi: e nel voluminoso bagaglio del barone Kuki c'era un fascicolo che stava per andare incontro ad una fortuna decisiva, e divenire l'opera-manifesto del suo autore.

Raccolto in volume nel 1930 dopo essere comparso su due numeri della rivista filosofica *Shisō*, il testo di Kuki si intitolava *Iki no kōzō* いきの構造: *La struttura dell'iki*<sup>5</sup>. L'oggetto del li-

---

4. Un caso filosofico di rilievo è quello di Husserl, che invitato a scrivere cinque articoli filosofici per la rivista giapponese *Kaizō*, (1923-24) costruisce una riflessione sul pensiero europeo e sulla crisi filosofica del primo dopoguerra – l'interlocutore asiatico rimane di fatto assente nella sua proposta di pensiero.

5. Kuki Shūzō, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 1992. Con un saggio di Giovanna Baccini.





bro era un'analisi *filosofica* (compatibile quindi con un modello teorico europeo – dell'*iki*, un concetto estetico che veniva introdotto come “unicamente giapponese”. Già il titolo, che affiancava il termine “struttura”, con il suo sentore tecnico e asettico di calco linguistico, e quello intraducibile e organico di *iki*, attorno al quale si accumula un gioco di possibili letture omofone<sup>6</sup>, lasciava presagire qualcosa di sorprendente e completamente nuovo nell'operazione compiuta da Kuki in quelle pagine.

L'*iki* veniva definito come quella particolare eleganza “unicamente giapponese” nata nei quartieri di piacere nella Edo (l'odierna Tokyo) all'inizio del diciannovesimo secolo. I libertini e le *geishe*, le prostitute e i gaudenti che affollavano gli *akujo* – gli enormi quartieri di piacere di Yoshiwara e Fukagawa – erano secondo Kuki gli esponenti di una cultura plebea che aveva sintetizzato contraddizioni ed esperienze del proprio spazio di pensiero e di vita in quell'ideale estetico.

L'*iki* aveva tre componenti complesse, che gli conferivano una sua articolazione paradossale: sensualità (*bitai*), orgoglio (*ikuji*) e distacco (*akirame*). Le tre anime religiose del Giappone, nell'opera successiva *Nihonteki seikaku ni tsuite* [*Il carattere giapponese*] sarebbero state fatte corrispondere a questi tre condizioni dell'esperienza: il dominio naturale e l'immersione nel mondo enfatizzati dallo shintō, lo spirito polarizzato e raffinato dall'orgoglio volontaristico del bushidō, e la vacuità nel fenomeno che è tematizzata esplicitamente da dal buddhismo e impregna la cultura giapponese nella sua interezza, come coscienza dell'impermanenza che si riflette persino nei quartieri di piacere. Un brano di kabuki (*Il pentimento di Takao*) riportato da Kuki nel volume riconosce proprio nell'*ukiyo*, “mondo fluttuante”, lo stesso “mondo del dolore” del *samsara* buddhista, in cui

---

6. Kuki per scrivere *iki* adoperando sillabe dal valore fonetico, per lasciarlo volutamente indeterminato: いき. Ci sono in giapponese almeno quattro combinazioni ideografiche che possono assumere questa lettura: “respiro” 息, “vivente” 生き, “determinazione spirituale” 意気, e “procedere” 行き; in momenti diversi dell'opera, è abbastanza chiaro che Kuki gioca con uno più di essi.







浮かみもやらぬ、流れのうき身

Ukami mo yaranu, nagare no ukimi

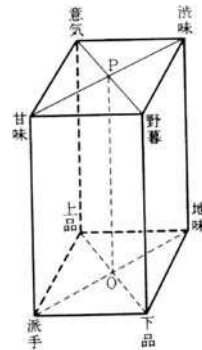
I corpi vengono travolti dalla corrente e non riescono a tenersi a galla (pag. 59).

L'unicità del fenomeno estetico “iki” rappresentava non solo la diversità etnica, ma l'interazione di stratificazioni storiche e linguistiche non solamente estetiche, un flusso di vita vissuta che era necessario “sperimentare in modo diretto”. Sull'inadeguatezza del metodo fenomenologico classico di fronte al fenomeno etnico Kuki era stato perentorio:

“Vero è che, se si cercasse nella cultura occidentale un significato simile all'iki con il metodo dell'astrazione formalizzante, non sarebbe affatto impossibile trovare qualche punto di contatto. Ma non è questo l'atteggiamento metodologico corretto se si vuole comprendere un «essere culturale» in quanto modo d'essere etnico”. E anche se effettivamente la cosiddetta *Ideation* nel campo del possibile, modificando liberamente un fenomeno che ha fondamenti etnici e storici, non si otterrebbe altro che il genere astratto che lo include (p. 49).

La soluzione era dunque intraprendere una ricerca ermeneutica – in un senso in parte legato alle formulazioni ottocentesche delle *Kulturwissenschaften*, in parte già orientato al rinnovamento ontologico-esistenziale intrapreso da Heidegger. L'elenco minuzioso di esempi di *iki* tratti da frammenti letterari e materiali del periodo Edo non erano reperti inerti; andavano evocando un “concreto fenomeno di coscienza”, un lampo di intuizione che lega parola e pensiero, vita e linguaggio di una pre-comprensione etnica che si è “fatta strada” nel linguaggio. Kuki riusciva però a rintracciare in questa collezione di impressioni<sup>7</sup> una

7. La collezione di esempi di gusto è un'abitudine letteraria che ha degli antecedenti illustri nella letteratura giapponese: già in epoca Heian, Sei Shōnagon





sorta di marchio distintivo: la coscienza dell'*iki* rimandava essenzialmente alla nozione di *tensione*. L'*iki* è tensione tra i sessi che passa dall'erotico allo speculativo, una dialettica dinamica di attrazione e distacco simboleggiata dalle rette parallele – simbolo perfetto di una seduzione ideale, infinita.

E la stessa tensione si riconosce in una collezione di parole che secondo Kuki possono rivelare una forma geometrica dell'*iki*, tessuta in uno spazio linguistico e ideale. Termini estetici opposti o correlati possono essere visti come spigoli e angoli di un solido teorico, che si apre come un campo magnetico nel linguaggio e nella sensibilità estetica di un gruppo sociale o etnico: accorgimento che a oggi sembra anticipare di decenni alcune delle migliori intuizioni strutturaliste.

Pensare al desiderio e alla tensione tra due poli non soggetti ad alcuna sintesi dialettica, tra cui l'antinomia veniva coltivata come tale era una prospettiva inquadrabile nel sistema estetico kantiano, che pure aveva riconosciuto nell'estetico l'esperienza della contraddizione? Oppure il lavoro di Kuki stava riuscendo a dimostrare che il pensiero europeo poteva tuttalpiù rendere conto di concetti nati all'interno della sua stessa tradizione di pensiero? Il singolo "ente etnico" poneva una questione complessa alla filosofia dell'epoca, una provocazione che persino oggi rimane da cogliere in maniera integrale. Se l'estetica è stata, fin dalla sua nascita, molto più di una semplice filosofia dell'arte è perché lo stesso valore dell'"artistico" ad essere articolato come uno spazio di riflessione privilegiato sulle condizioni dell'esperienza, sulla generazione di senso<sup>8</sup>.

Paradossalmente, proprio questa prospettiva sembra aver orientato la sensibilità estetica e religiosa giapponese per gran par-

---

organizzava nelle *Note del guanciale* una mappa della propria sensibilità estetica attraverso una serie di elenchi di oggetti o situazioni "buffe", "graziose", "imbarazzanti." Cfr. Sei Shōnagon, *Le note del guanciale* (trad. it. a cura di Lydia Origlia), ES Editrice, 2002.

8. Sull'argomento, vedi Emilio Garroni, *Estetica: uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano, 1993.





te del suo sviluppo. E proprio attorno a questo *sovrappiù di senso* dell'estetico che il mondo culturale giapponese aveva cominciato a difendere la propria impronta culturale in patria e all'estero dopo l'assorbimento acritico e il rischio di collasso culturale dell'epoca Meiji. Trai primi ad insistere su una simile necessità era stato qualcuno legato a Kuki sia sul piano biografico che su quello teorico, Okakura Kakuzō<sup>9</sup>: in *Ideals of the East* (1903) il carattere unico dell'arte giapponese veniva individuato nel contatto e nella coesistenza di influssi Indiani, Cinesi, e autoctoni, che ne avevano determinato la complessità teorica, e la commistione vitale di valori e idee differenti.

Se Okakura aveva usato l'inglese per i suoi manoscritti, Kuki si era immerso in modo ancora più profondo nel linguaggio dell'altro, approfondendone la grammatica e lo spazio di pensiero. Per assurdo il successo – o il semplice fascino – di quel primo tentativo ha contribuito a far considerare *La struttura dell'iki* come un capolavoro, ma anche a isolarlo rispetto all'evoluzione e alle prospettive del suo autore e allo scenario culturale di quegli anni: condizione grazie alla quale è stato possibile proiettare volta per volta le immagini e le suggestioni di una propria agenda filosofica.

Questo, ad esempio (ed è un esempio importante) è il caso di Heidegger, che proprio attorno a una reminiscenza del “conte” Kuki avrebbe costruito il *Colloquio nell'ascolto del linguaggio*<sup>10</sup>. Il *Colloquio* si occupa di temi certamente affini a quelli del

---

9. Okakura Kakuzō (1862-1913). Trai primi nomi moderna critica d'arte giapponese, fondatore del collaboratore stretto di Ernest Fenollosa e Kuki Ryūichi, il padre di Kuki, prima viceministro dei beni culturali e in seguito ufficiale diplomatico a Washington. Nel 1987, durante un soggiorno americano con Fenollosa conobbe la madre di Kuki, l'ex geisha Hatsuko, ed ebbe con lei una relazione extraconiugale che avrebbe fatto scherzare lo stesso Shūzō sui suoi natali incerti. Lo stesso Kuki ne ricorda la figura con affetto nostalgico in uno scritto intitolato *Negishi*, dal nome del quartiere di Tōkyō in cui la madre si era trasferita con i figli in seguito allo scandalo.

10. In Martin Heidegger, *In Cammino verso il Linguaggio*, Mursia, Milano 1993.





filosofo-viaggiatore giapponese subito invocato *in absentia*: i rapporti e i limiti dell'esperienza e della parola, il valore peculiare dell'estetico e del poetico, il pericolo di smarrimento che la differenza culturale rappresenta. Il nome di Kuki in occidente è anzi noto principalmente per questa menzione, una vetrina invidiabile per un filosofo non europeo. Heidegger però pur aprendo il *Colloquio* con il ricordo di Kuki e della sua ricerca per cogliere l'essenza dell'*iki*, non aveva letto nulla del filosofo giapponese (vista la mancanza di traduzioni), né era realmente interessato ad un confronto alla pari con la singola diversità linguistica e culturale, che comporterebbe la perdita e la ridefinizione del proprio territorio filosofico. L'*iki* di Heidegger è "differente" dalle prospettive europee sulla bellezza solo perché rappresenta l'alterità pura e semplice, nella sua impossibilità, come tabù discorsivo; la differenza culturale, fatta di mediazione, complessità e scambio, viene trasfigurata nell'estasi della differenza ontologica, e l'*iki* di Heidegger diviene "il soffio della quiete che luminosamente rapisce"<sup>11</sup>.

Il Kuki di Heidegger è giustamente presentato dall'immagine della sua tomba; una sepoltura anche più che fisica, dato che la massa delle questioni sollevate dalla sua opera rischia di cancellare l'identità e il percorso del suo stesso autore. Kuki, autore che aveva cominciato il proprio percorso speculativo e biografico all'insegna della nozione di tensione, avrebbe però continuato a lavorare vivacemente, fino ad arrivare a sviluppi inattesi: senza più parlare di *iki*.

Non che negli ultimi anni prima della morte, avvenuta per un intempestivo attacco di peritonite nel 1941, Kuki avesse smesso di interessarsi all'estetica tradizionale giapponese e alle sfide filosofiche che quell'ambito teorico implicava. La linea d'indagine di quella prima opera si era però via via ampliata ed approfondita. Sempre più intenzionato a trovare un equilibrio di-

---

11. Un'analisi del *Colloquio* particolarmente attenta a sottolineare questo problema è il volume di Reinhard May (a cura e con un saggio di Graham Parkes) *Heidegger Hidden Sources*, Routledge 1996. Su Heidegger e l'oriente cfr. anche Carlo Saviani, *L'Oriente di Heidegger*, Il melangolo 1998.





namico tra il necessario contributo giapponese ad una filosofia mondiale e la probabile sensazione che ci fosse davvero qualcosa di cruciale in una comprensione rinnovata della propria eredità culturale, aveva cominciato a raccogliere i frutti di quella tensione speculativa.

Le conferenze europee di Kuki – riflessioni sul tempo e sulla relazione tra tempo e arte in Asia presentate alle decadi di Poin-tigny nel 1927 – dopo essere state pubblicate in francese con il titolo *Propos sur le temps* avevano favorevolmente colpito Nishida, e avevano contribuito alla sua assunzione come docente all’università di Kyoto. La sua opera accademica più importante, *Il problema della contingenza*, veniva pubblicata nel 1935, pochi anni dopo. Saggio complesso e spesso sorprendente, in cui Kuki annunciava di essersi dedicato all’analisi di un concetto – quello di contingenza – che nella filosofia europea era stato immancabilmente pensato in negativo. Osservato e scomposto in maniera sistematica, attraverso una distinzione tripartita tra contingenza categorica, ipotetica e disgiuntiva, il problema della contingenza in Kuki rimaneva però prezioso di per se stesso. Il suo riflettere sul caso è l’espressione di una domanda metafisica: la contingenza arricchisce l’ente in quanto finestra sul “nulla che lo circonda”, su un problema che “si annida nel nucleo stesso dell’esistenza”:

Per quanto ci riguarda, c’è qualcosa che ci spinge a rimanere sulle tracce della contingenza, di farne un problema filosofico. Appartendiamo alle file di coloro che, per dirla con Chestov, “non vogliono abbandonare la speranza che in questo mondo si possa scoprire qualcosa che vada al di là del “necessario” e del calcolabile”<sup>12</sup>.

Rimaneva da pensare in che modo questa comprensione metafisica della contingenza potesse essere vissuta, compresa esistenzialmente. Metà della risposta era già stata anticipata nel gioco dei sessi nel rifiuto di riduzione all’universale nella *Strut-*

---

12. L’unica traduzione disponibile in lingua europea è Kuki Shūzō, *Le problème de la contingence*, Ed. de l’Université de Tokyo, Tokyo 1966.





*tura dell'iki*: l'erotico e l'identificazione etnica, con la loro casualità integrale, erano già di per sé uno schiaffo all'idea universale e necessaria di "uomo" occidentale.

C'è però nell'ultimo Kuki una realizzazione più completa, che il saggio presentato qui nella sua prima traduzione italiana, *una riflessione sul fūryū* (1937) introduce in maniera esemplare. Il titolo originale 風流に関する一考察 *fūryū ni kan suru ikk-satsu*, può essere tradotto in vari modi: da "una riflessione sul vento che scorre" a "una considerazione sull'eleganza epistemo-etica di Bashō". La curiosa ambiguità della parola *fūryū* ha una storia e delle ragioni complesse; e temi e parole di questo piccolo scritto attraversano uno spazio e un tempo più lunghi di quanto sembrerebbe lecito aspettarsi.

Il vocabolario estetico giapponese non ha posseduto un equivalente preciso della parola "bellezza" ed "estetica" fino al 1883 – quando il termine *bigaku* venne coniato per fini puramente accademici. Prima ovviamente non c'era affatto il vuoto; la lingua giapponese possedeva e possiede un gran numero di termini impiegati per esprimere i differenti "valori estetici" di fenomeni artistici e naturali. Molti più di quanti non possiamo trovarne in lingue europee. Differenti epoche storiche e differenti autori hanno posto accenti diversi sui singoli membri di quello che è stato spesso definito (e raccolto) come "vocabolario estetico giapponese"<sup>13</sup>, ma molti degli elementi di questa congerie mantengono la loro vitalità e un loro uso anche nel vocabolario comune.

In questa massa di stratificazioni storiche e definizioni ambigue, organizzata attraverso rapporti antonimi e somiglianze di famiglia, il *fūryū* si distingue per essere uno degli elementi più antichi, e perlopiù di origine cinese. Composto dai due caratteri significanti "vento" 風 e "scorrere" 流, già prima di arrivare in Giappone durante l'epoca Heian (794-1185) il significato lette-

---

13. Hisamatsu Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963, è un ottimo esempio di approccio enciclopedico allo stesso problema affrontato da Kuki.





rale di “flusso del vento” si era arricchito per quasi un millennio di una serie di significati contraddittori, finendo per venire impiegato per riferirsi tanto alla tradizione del romitaggio poetico e del rifiuto mondano di ispirazione taoista quanto all’edonismo della poesia erotica di corte. *fūryū* erano gli usi tradizionali e lo stile personale, un “elegante distacco” e il libertinaggio.

Era questo un insieme di contraddizioni che sembrava già destinato al filosofo dell’*iki*; ma era una volta arrivato in Giappone che il *fūryū* avrebbe trovato il suo teorico più profondo: Matsuo Bashō (1644-1694), rifondatore e più grande esponente dell’arte dello haiku. Nato dai primi tre versi del *tanka*, lo haiku è una poesia brevissima: 5/7/5 sillabe, il cui contenuto era inizialmente limitato ad argomenti comici. Bashō scopre che proprio quella brevità può riuscire invece a raggiungere un oggetto puro, privo di commento; il poeta deve inscrivere la propria esperienza nel linguaggio resistendo alla tentazione di rendere la materia poetica o naturale metafora, di infiltrarvi un valore sentimentale o morale. Il linguaggio dello *haiku* è allora alogico, un pre-linguaggio (secondo Roland Barthes addirittura un “*alinguaggio*”<sup>14</sup>). Nel momento dello *haiku*, la soggettività del poeta è messa tra parentesi e oggetto poetico diviene la natura stessa, natura, che include al proprio interno lo sguardo e la presenza del poeta come puro punto di fuoco. Lo *haiku* riesce a essere completamente oggettivo, perché senza soggetto; e però al tempo stesso non oggettivante, proprio perché non esiste alcun piano personale privilegiato rispetto all’evento poetico. Questo orizzonte non-soggettivo che Barthes considera “superficie” è la Natura stessa: quando si riferisce ad essa Bashō adopera il termine taoista *zoka* 造化: “creativo” o “creante”. Bashō, che scrive circa a metà dell’epoca Edo e può confrontare la propria estetica con gran parte degli sviluppi artistici giapponesi, può scrivere:

*C’è un elemento comune che attraversa la poesia lirica di Saigyō,  
le catene di versi di Sōgi, la pittura di Sesshū, e la cerimonia del tè di*

---

14. Cfr. Roland Barthes, *L’impero dei segni*, Einaudi 2002.





*Riky*. È 'lo spirito poetico' (*fūryū*): seguire la creazione, divenire amico delle quattro stagioni<sup>15</sup>.

Lo spirito poetico del *fūryū* è comune a tutte le forme d'arte perché è una manifestazione della creatività universale di cui l'artista partecipa. Poche righe dopo, Bashō conclude:

“Seguire la creazione, tornare alla creazione”.

Questa convergenza assoluta al cuore dello *haiku* è un'esperienza istantanea, atemporale, come il *satori* dello zen. Eppure il genere dello *haiku*, la stessa poetica di Bashō hanno subito nel tempo un'evoluzione e un mutamento anche molto intensi.

È qui che la poetica del *fūryū* si fa fondamentale secondo Bashō, perché è proprio il mutamento storico e stilistico, il flusso di concetti e contraddizioni che aveva arricchito il *fūryū* già nella sua incarnazione cinese, a garantire che il momento di assoluto sperimentato nello *haiku* rimanga tale, senza espandersi un'unità totale e già data che escluderebbe mutamento e trasformazione individuale e scinderebbe l'individuo dalla sua concreta comunità umana e storica. Bashō chiarisce questo ciclo virtuoso di eternità immanente e trasformazione incessante con l'espressione *fueki ryuko* 不易流行, l'insieme di costanza e mutamento che è visibile in Natura: nel ciclo di stagioni<sup>16</sup>, nella poesia di un maestro, nella coesistenza di “mode”, “correnti” e tradizione che è il respiro dell'arte stessa.

15. Bashō, *Oi no kobumi*, in *Nihon koten bungaku taikei*, Iwanami Shoten, Tokyo 1959. Trad. it. a cura di Lydia Origlia, Ed. SE 2006. Ne *Il carattere giapponese* (1937) Kuki aveva ripreso questa affermazione quasi letteralmente, confermando la sua condivisione di una simile prospettiva: “In ogni arte giapponese – nelle poesie brevi (*waka*) e nello *haiku*, nella calligrafia, nell'architettura, nella cerimonia del tè, nella via dei fiori (*kado*), nella progettazione di giardini – lo scopo è la fusione unificante di arti e natura”. (KZ III, 227).

16. Innovazione propria dello *haiku* di Bashō è l'introduzione del *kigo*, una “parola stagionale” che può essere il nome di un frutto, di un fiore, di un animale o di un luogo, e ha il compito di mettere in relazione l'istante presente nello *haiku* con il ciclo ricorrente della natura complessiva.







Kuki ereda questa collezione di testi e teoria che è un'estetica, una "fenomenologia", una riflessione religiosa – e qualcosa che sfida le distinzioni tra le tre. Rispetto alla dinamica lineare dell'*iki* le tre tappe individuate nel *fūryū* sembrano dipingere un quadro più ampio, che esce dai quartieri di piacere di fine XVIII secolo per abbracciare un percorso etico ed estetico circolare, che arriva a ricordare il ritmo dell'ermeneutica occidentale: il *rizoku* 離俗 – rifiuto delle norme sociali e della cultura inveterata che corrisponde alla prima fase del *fūryū* è l'atteggiamento dell'eremita taoista e dei grandi viaggiatori poeti come Saigyō e lo stesso Bashō; ma in quella sospensione distruttiva c'è più di una traccia della *epochè* di Husserl. L'"immersione estetica", *tanbi* 耽美, che ne costituisce la tappa intermedia si contrappone all'aspetto etico della prima; qui riconosciamo la segreta coincidenza in Kuki del libertino poetico asiatico e del dandy occidentale. Ma è nella terza – semplicemente la *shizen*, 自然, il giapponese moderno per "natura", che il *fūryū* raggiunge il proprio compimento.

La struttura circolare di questo processo arriva a saldare individuo e comunità come poli dialettici, determinazioni individuali di un ritmo naturale; questa struttura è già presente nella teoria poetica di Bashō. Kuki ha il merito di ridisegnarla in modo innovativo, utilizzando l'intuizione "eidetica" di una figura geometrica che, a differenza di quanto accadeva nella struttura dell'*iki*, è organizzata unicamente secondo valori positivi, caratteri contraddittori di cui viene riconosciuto in pieno il valore storico ed estetico. I sei termini fondamentali presentati in questo lavoro (*sabi*, *hanayaka*, *hosoi*, *futoi*, *okashi* e *ogosoka*) hanno dato vita, attraverso combinazioni e rapporti di forza mutevoli, a un sistema di espressione estetica di enorme respiro. Secondo Kuki dentro l'ottaedro del *fūryū* (fig. pag. XX) si possono rintracciare *more geometrico* tutti i più complessi valori estetici nella storia dell'arte giapponese: nel saggio arriva a inscrivere nella forma del *fūryū* persino due dei concetti estetici più ricchi e complessi nella storia dell'arte giapponese: il *mono no aware* di epoca heian, "pathos delle cose" che ha la sua massima espressione nel *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu, e il "fascino profon-





do e oscuro” dello *yūgen*, al centro della riflessione sul teatro Nō di Zeami Motokiyo<sup>17</sup>.

Quella giapponese è allora un’arte fatta di opposti, tendenze contrastanti; e lo sguardo di Kuki ha il merito di riconoscere la compenetrazione e la dipendenza dei caratteri apparentemente inconciliabili presenti in essa: il contrasto tra la compostezza religiosa di Nō e il teatro-azione del Kabuki, i maestosi intarsi colorati del mausoleo Tokugawa di Nikkō e l’ossessione per la semplicità e la povertà dell’arte Zen, i pochi tratti vigorosi di un dipinto a inchiostro e la cura per il dettaglio sottile nell’ikebana o in un bonsai. Storicamente, critici giapponesi e occidentali hanno preferito pensare all’insieme di leggerezza sottile e composta, quello dell’arte “spirituale” (聖 *hijiri*) che ha finito per essere più nota anche all’estero. Uno dei meriti riconosciuti a Kuki fin dalla *Struttura dell’iki* è una delle prime rivalutazioni delle tendenze popolari, secondo polo indicato come 俗 *zoku*<sup>18</sup>. Ma quello che emerge realmente dal saggio sul *fūryū* è però una visione più profonda e penetrante, in cui gli opposti non sono semplicemente complementari, ma danno forma ad uno spazio di pensiero e prassi estetica attraverso un confronto senza sintesi, e la reciproca compenetrazione in un genere di assoluto “naturale” che è ancora un non-pensato nella prospettiva dell’estetica e della filosofia europee.

Rimane al lettore lasciarsi sedurre – nel senso etimologico più nobile e rischioso – da questa singola alterità, e dal fascino di questa rilettura ibrida, non puramente orientale e tanto meno europea, di alcuni dei frammenti più preziosi della poesia asiatica. La sfida più coraggiosa del lavoro di Kuki ci mette probabilmente di fronte alla stessa questione del suo pubblico giapponese: capire la nostra specificità culturale e riuscire a metterla al confronto, nella sua differenza, con altre forme e altri volti – con

---

17. In italiano Zeami Motokiyo (a cura di Sieffert R.) *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi 1966.

18. Tada Michitarō e Yasuda Takeshi, *Iki no kōzō o yomu*, Asahi 1979 p. 16.





la possibilità di percepire, in un caso che è magnifica *chance*, un medesimo flusso del vento che le connetta e li avvolga.

*Lorenzo Marinucci*

