

Della bellezza e della superficie. Nota sull'estetica giapponese

Alessandro Stavru

Cos'è il Giappone? Un luogo che come pochi altri è consacrato alla bellezza. La bellezza intesa come cura dell'esteriorità, dell'apparire, della superficie, del particolare, dell'effimero. Essa si traduce in un senso per l'eleganza che si evince con la massima evidenza in alcuni emblemi dell'estetica nipponica: il giardino, la casa da tè, etc. Ma si tratta di un modo di percepire la bellezza che non ha nulla a che vedere con quello europeo. E questo perché in Giappone la bellezza nei suoi vari aspetti è pura grazia (*iki*), pura esteriorità. È un perdersi nell'apparire, un rimanere prigionieri in esso senza con ciò penetrare in una dimensione "ulteriore", "interiore", o "emotiva". Questa rappresentazione della realtà nella sua purezza è genuina *eleganza*, dato che l'arte comunica unicamente se stessa, e non un "altro", un qualcosa che si cela alle sue spalle. Anzi, a ben vedere l'eleganza giapponese sembra essere tale da *occultare* questo "altro", e da ergersi come una barriera insormontabile che impedisce di coglierlo.

Per chiarire questo concetto basta guardare a cosa è invece l'arte in Occidente. Qui la bellezza non scaturisce mai da una semplice "bella" rappresentazione della realtà. Perché vi sia un'opera d'arte occorre che questa contenga non solo la descrizione artistica di un dato aspetto del mondo esterno, ma anche *il modo in cui tale aspetto viene elaborato emotivamente dall'artista che lo rappresenta*. Occorre, in altre parole, che l'opera d'arte accolga e si faccia espressione di un momento soggettivo, di una componente di *ethos* e/o di *pathos*. Altrimenti ciò che si ha di fronte non è un'opera d'arte, ma una semplice riproduzione meccanica della realtà. L'arte occidentale, anche quella più mimetica (come la pittura di paesaggi, le nature morte etc.), è sempre un'arte *espressiva*, un'arte cioè che porta alla luce una dimensione interiore che appartiene all'artista e non risiede immediatamente nell'oggetto rappresentato. È un'arte della profondità e dell'intimità, del rinvio a qualcos'altro, rispetto al quale l'opera svolge una imprescindibile funzione di rimando. Dunque è un'arte essenzialmente *comunicativa*, che porta alla luce *significati* i quali, pur non potendo essere direttamente rappresentati, arricchiscono il rappresentato conferendogli un valore *simbolico*. In altre parole, l'arte in Occidente è quasi sempre un'arte dello *spirito* o dell'*invisibile* – di ciò che non si può vedere perché *costitutivamente assente* – il quale si mostra e viene rivelato (o altrimenti celato) proprio attraverso il visibile. E questa "ulteriorità" è un elemento caratteristico – sia pure con i dovuti distinguo e con modalità a volte diversissime – *di tutta l'arte occidentale*, dall'epoca minoica alla contemporaneità. Come scrive in proposito Hegel, per l'uomo occidentale "das Schöne ist

wesentlich das Geistige, das sich sinnlich äußert” (il bello è essenzialmente lo spirituale, il quale si esterna in modo sensibile).

L’eleganza giapponese è invece l’esatto opposto. Implica l’abbandono del sé. La rinuncia, fortemente voluta e ricercata, ad ogni pulsione soggettiva. Come nello Zen il tiro con l’arco diventa disciplina religiosa nel momento in cui l’arciere dimentica di avere di fronte a sé un bersaglio e fa in modo che la freccia si stacchi dall’arco con la stessa naturalezza con cui una foglia si stacca da un albero, così l’artista è colui che dà vita ad una rappresentazione *senza infondervi un proprio atto volitivo*. La sua è dichiaratamente un’arte di superficie, *la cui peculiarità risiede proprio nel fatto che egli è completamente assente*. Un’arte quindi della delicatezza, del consapevole e rispettoso ritrarsi della volontà di potenza artistica di fronte ad una realtà che non deve essere intaccata nella sua purezza.

Alcune opere d’arte contemporanea esposte nella galleria d’arte moderna Mori, sita all’ultimo piano del grattacielo Roppongi Hills, illustrano bene questo concetto. In una di esse (Tokujin Yoshioka, *Snow*) è rappresentata la neve d’inverno, un elemento paesaggistico che per l’uomo occidentale è per definizione poetico, ovvero sempre espressione di qualcos’altro (si pensi al nesso, quasi imprescindibile per l’uomo mitteleuropeo, tra il lento oscillare dei fiocchi di neve e la solenne attesa del Natale nel periodo dell’Avvento). Tutt’altra cosa è la neve nella prospettiva di questo artista giapponese. Qui essa è espressione unicamente di se stessa. La sua bellezza è nel silenzioso volteggiare dei fiocchi, nella delicatezza del loro candido bianco. Un altro esempio, significativo proprio perché cronologicamente e stilisticamente lontano da questo, sono gli arazzi del periodo Tokugawa esposti presso il museo della città di Tokyo. Anche qui la raffinatezza descrittiva raggiunge vette raramente eguagliate nell’arte occidentale. Centinaia di figure vi sono disegnate con una precisione che lascia stupefatti. Quest’ultima non va però a detrimento dell’equilibrio generale dell’opera: l’armonia dell’insieme non è disturbata, ma semmai esaltata dall’acribia del dettaglio. Entrambi gli esempi dimostrano come la rappresentazione figurativa non implichi il manifestarsi dell’interiorità dell’artista, ma il suo ponderato *sottrarsi*.

Un altro esempio è l’antica musica di corte *gagaku*. Conservatasi per millenni, essa non si basa sull’armonia o la melodia, ma sulla perfetta intonazione dei suoni all’unisono. La sua bellezza è nella assoluta simultaneità, nella coincidenza quasi miracolosa dei toni emessi dai vari strumenti. L’esecuzione, che può durare per ore, assomiglia nella sua infallibilità alla soluzione di un esercizio logico di straordinaria difficoltà. Le sue modalità di svolgimento ricordano da vicino gli scacchi, ma non nella loro dimensione pratica e agonistica, bensì in quella, del tutto disinteressata, degli studi e dei problemi. Ad essere in primo piano non è qui il sentimento,

l'espressione o l'interiorità, ma profonda disciplina, assoluta concentrazione, pura contemplazione.

Questa concezione trova il suo apice nel buddhismo zen, dove l'arte, intesa come maestria in un determinato ambito, è in primo luogo *assenza di intenzioni*. E questo voler-raggiungere-qualcosa sembra implicito nell'atto stesso che si compie. A dir poco paradossale è l'esempio sul quale si sofferma Herrigel in un celebre saggio: il tiro con l'arco riesce soltanto nel momento in cui si rinuncia a voler colpire il bersaglio. Tale nozione ricorre anche a proposito del combattimento con la spada. Molto significativamente, il maestro suggerisce all'allievo: "non devi curarti della contrapposizione tra te e il tuo avversario, altrimenti questi acquista un vantaggio nei tuoi confronti". L'arte è espressione di una giusta attesa priva di un *focus*, è il frutto di un distacco completo da se stessi. Essa è in primo luogo abbandono, *Gelassenheit*, liberazione dall'individuazione dell'io. Tale stato permette di maturare la comprensione della tensione cosmica originaria che governa il tutto, il congiungimento con essa e, infine, la capacità di farsene completamente pervadere fino a diventarne espressione.

Scrive in proposito Deitaro Suzuki che il maestro non conosce attivamente la realtà, ma dispone di una comprensione immobile di essa. Il suo modo di guardare a un albero non è volto a coglierne l'essenza, e cioè la profondità, ma a percepire quel che di esso *appare*, e dunque a individuarne con estrema precisione ogni singola foglia. Una simile comprensione è dunque concentrazione sulla superficie, consapevolezza dell'armonia cosmica che connette quell'albero al tutto universale. È evidente che qui siamo agli antipodi della *Stimmung* romantica di un Novalis o di un Hölderlin, la quale non può invece prescindere, per l'ottenimento di un simile "accordo cosmico", dalle profondità del sentimento, e cioè in ultima analisi dal *soggetto senziente* e dalle sue *passioni*: di qui l'equivoco in cui incorre Grassi, che in *Arte e mito* tenta invece di riunire le due prospettive.¹ Lo stato d'animo del poeta occidentale, il suo "essere pieno di dio", è poetico *proprio perché coinvolge il soggetto*, potenziandolo e rendendolo a sua volta simile a dio, ovvero "sovrumano" o "demonico". La disciplina dell'abbandono nel buddhismo Zen va invece nella direzione opposta. Essa implica un atto di *umiltà*, una sottrazione delle passioni dell'individuo, il quale diventa una sorta di *tabula rasa* dinanzi alle entità che lo av-volgono e coin-volgono.

Di qui la straordinaria fragilità dell'arte giapponese. Il suo è il regno del *karyu-kai*, del "mondo dei fiori e dei salici", delle cose che durano la vita di un respiro e poi spariscono. Essa non dà luogo a colossi in pietra o a giganti in acciaio, ma a delicate composizioni di fiori, a giardini altamente stilizzati, a transeunti strutture di carta. La casa giapponese, con i suoi frammezzi di bambù e carta, è in un certo senso la quintessenza di questo carattere effimero. Secondo un facile

¹ E. Grassi, *Arte e mito*, Napoli 1996, 137-142.

gioco di parole (effimero-fiammifero), essa ha in genere vita breve, soprattutto a causa degli incendi – non ultimi quelli scatenati dai bombardieri americani nella Seconda Guerra Mondiale. Non ha fondamenta, non ha una “ossatura”, ma assomiglia piuttosto a un involucro. In questo senso, è *pura superficie*. Non è un pesante e minaccioso castello volto a proteggere da ciò che è all'esterno, come la casa occidentale, ma una leggera e accogliente alcova destinata a celare ciò che è all'interno. Una circostanza che colpisce a proposito di questa differenza, e che sembra riportarci all'armonia cosmica tra l'uomo e realtà del buddhismo Zen, è che contro i terremoti questo genere di strutture, costruite tutte di elementi naturali, si rivelano assai più efficaci di quanto non lo siano i solidi edifici in calcestruzzo dell'uomo occidentale.

È stato detto più volte che la civiltà giapponese è una civiltà del *legno* – e di sua figlia la carta. Da questo punto di vista essa si contrappone alla civiltà della pietra e del metallo, quella occidentale, volta a imporre i propri manufatti nel tempo, possibilmente a renderli “eterni”. Dai megaliti a Winckelmann (ma potremmo benissimo arrivare a Brancusi), la pietra è sempre stata sinonimo dell'incorruttibilità della materia nel fluire del tempo, e in ultima analisi della capacità umana di porre un segno in grado di interrompere l'eterno ritorno dell'identico. Per quel che riguarda l'acciaio, basti un fuggevole accenno a Marinetti: questo elemento è stato per lungo tempo – ed è tuttora, in molte zone del mondo – simbolo del progresso, del futuro. Altra cosa nel Sol levante! Se si prescinde dallo sviluppo urbano che si è avuto nell'ultimo cinquantennio, la civiltà del Giappone non conosce pietre e metalli, ma legni odorosi, bambù, tronchi, carta e stoffe. La sua tradizione rifugge la violenza primigenia del fuoco, donato all'Occidente dal primo degli eroi greci, il titano Prometeo. Non ha bisogno di una *techne* per affermarsi nel mondo; la sua comunione con la divinità delle cose non è *hybris* usurpatrice, ma intima consonanza con gli alberi, il cielo, la vita, la morte.

Il fuoco di Prometeo è indice di una *Weltanschauung*. In etnologia le categorie del “cotto” e del “crudo” esprimono una precisa gerarchia culturale: da una parte la civiltà, dall'altra la pre-civiltà o il primitivismo (Lévi-Strauss). Questa impostazione viene smentita in modo clamoroso dalla cultura culinaria nipponica – forse una tra le più raffinate al mondo. Qui tutto è ispirato ad una sorta di “comunione con la natura”. La cottura del cibo non è mai tale da alterarne o distruggerne il sapore originario, ma volta a conservarne le proprietà. I sapori sono puri e inalterati: provengono direttamente dall'albero, dal campo, dal mare, dal cielo. Raffinata non è la sofisticatezza, ma la semplicità, la fedeltà al già-dato. Pertanto non esiste il greve piacere del ventre e in generale delle parti basse del corpo, ma solo e unicamente la sottile gioia del gusto. Mangiare è un modo per percepire e conoscere la realtà commestibile nel suo generoso offrirsi, e cioè nella sua *superficie*, e non per divorarla, distruggerla e trasformarla in calorie nella profondità

delle proprie viscere. Ogni eccesso nel mangiare è perciò considerato volgare e controproducente: a vigere sovrano è il principio dell'assaggio, della frugalità, del non esser mai pienamente sazi.

Il culto per la misura è serena e armonica accettazione dell'esistente, dunque immanentismo, *lasciarsi andare* al già dato. È celebrazione della divinità del mondo come si presenta e come appare, un atteggiamento diversissimo da quello dell'uomo occidentale, il quale non si accontenta mai della realtà data, ma è costantemente proteso alla ricerca del divino dietro o al di là delle cose esistenti. La serenità giapponese è però a suo modo *spasmodica*, mai paga di se stessa. L'uomo infatti non è "nelle mani di dio", non è passivo come in Occidente², ma in un certo qual senso *partecipe del divino* in ogni cosa che osserva, in ogni azione che compie. La dimensione nella quale vive, conosce ed opera è la stessa nella quale ha dimora il divino. Dunque non vi è gerarchia tra i due ambiti: l'uomo è continuamente faccia a faccia con il divino, prigioniero di un rapporto al quale non gli è dato sottrarsi, nemmeno per un fuggevole istante. La sacralità di tutto lo porta a venerare l'apparenza e la superficie, ovvero ciò che è *quotidiano* e *onnipervasivo*, piuttosto che l'essenza e la profondità, per loro natura assai più rare se non del tutto inaccessibili. Di conseguenza, anche il suo contemplare e il suo agire si muovono su un piano di assoluta immediatezza: la vera realtà è nella leggerezza, nella superficie delle cose, non in quel che esse celano o reconditamente "significano". Quel che egli osserva e fa non è volto a comprendere tale realtà dall'interno, a sezionarla, a progettarla e ri-progettarla e infine a manipolarla a uso e consumo della volontà di potenza, ma, molto più direttamente, a entrare in armonia con essa toccandola maneggiandola con cura, rispettando cioè la sua "datità", la sua naturale conformazione. Di qui la straordinaria – e quasi innata – abilità artigianale dei giapponesi.³ Ma di qui, soprattutto, la gioia legata al rapporto con un divino che dolcemente avvolge l'uomo.

Gli dei si venerano *in superficie*, condividendo con essi la felicità di essere vivi, in salute e in prosperità. Tale reciprocità di sentimento si manifesta nella consuetudine dell'*offerta* che si celebra nei loro confronti (in luogo del sacrificio tipico del mondo occidentale, il quale è invece sempre inevitabilmente accompagnato dal dolore dell'animale ucciso). Il dio shintoista non è un'entità lontana che bisogna rabbonirsi, ma un compagno di viaggio con il quale si divide quel che *si è e si ha* (e non quel che si è stati, si rimpiange di non essere stati o si vuol essere). Tale concezione si riflette nella festa più importante di questa religione, l'*o-Bon*, la quale si celebra nel pieno

² L'imperscrutabile abisso che separa l'uomo occidentale e monoteista dal suo dio è ambivalente. È *nel bene*, poiché tale distanza è *conditio sine qua non* della *Geborgenheit* che avvolge il fedele, sempre consapevole di un dio che lo sorregge, ma sempre anche sufficientemente protetto da esso; è *nel male*, poiché tale incolmabile lacuna genera un'angoscia onnipervasiva: per la morte, la vita, il futuro, il passato. All'uomo occidentale moderno è infatti precluso l'incontro *vis à vis* con il divino, e dunque anche la piena comprensione della sua imperscrutabile volontà.

³ F. Maraini, *Ore giapponesi*, Bari 1957, 72.

dell'estate (a metà luglio o a metà agosto a seconda del calendario). Pur essendo in onore dei morti, questa celebrazione è caratterizzata dalla gioia. Gli spiriti dei defunti vengono rallegrati con fiori, feste, musiche, danze e rappresentazioni teatrali. Tale gioia si riflette nel fatto che lo shintoismo nasce come culto di tutto quel che appare, ovvero della natura nel suo darsi immediato: ogni cosa o persona in cui si manifesta in maniera più intensa il segreto divino presente nella realtà è un dio, un *kami*. Questa religione diventa celebrazione dei defunti nel momento in cui si afferma l'abitudine di deificare uomini illustri (ad es. l'imperatore è un *kami*). In virtù di questa sua immediatezza nello shintoismo il divino è ovunque: nel regno di ciò che vive e nel regno di ciò che è morto. I teologi buddhisti arrivano addirittura a teorizzare che i *kami* altro non sono che incarnazioni dei vari Buddha.

Un aspetto fondamentale dello shintoismo che si ricollega alla questione della purezza è quello legato alle abluzioni rituali (*misogi*). Ogni santuario dispone di lavacri collocati dinanzi ai templi, e una parte importante della cerimonia consiste proprio nei preliminari di purificazione che precedono l'invocazione al *kami*. Ciò è particolarmente indicativo se si pensa al ruolo assolutamente centrale che riveste il bagno nella cultura giapponese. Esso ha un significato che va ben oltre quel che si può immaginare dalla prospettiva occidentale, persino se si pensa a quel che significavano le terme presso gli antichi romani. In Giappone il bagno è un vero e proprio rito, al quale sono consacrati non solo luoghi pubblici (gli *onsen*), ma anche uno spazio all'interno della giornata (in generale esso si svolge dalle cinque alle sette). La sua importanza è paragonabile a quella del pasto in Occidente. Esso è collettivo (familiare o pubblico), ed è legato ad una nozione di purezza che ha le proprie radici in ambito religioso.

Ma cos'è in ultima analisi il bagno? E qual è il suo nesso con lo shintoismo? Il bagno è, almeno in Giappone, un *culto della pelle*, dunque della *superficie* in senso stretto. Una superficie che viene custodita gelosamente: curiosamente, una delle poche consuetudini occidentali che non hanno preso piede in Giappone è quella della "tintarella". Gli uomini e le donne giapponesi che maggiormente prestano attenzione alla cura per il proprio corpo evitano in tutti i modi i raggi solari, spesso camminando all'ombra, il più delle volte proteggendosi addirittura con appositi ombrellini. Anche in questo caso viene da pensare alla divina purezza dello shintoismo, alla sua sacralità del già-dato: la bellezza della pelle è nel suo naturale colore, amorevolmente preservato da ogni agente esterno.

Il culto della superficie ha un ruolo fondamentale anche nella venerazione del sole, senza ombra di dubbio il dio più importante tra i vari *kami*. La sua sacralità è ben diversa da quella che gli viene attribuita in Occidente, dove lo si venera in virtù della sua potenza (il che vale non soltanto in ambito strettamente agricolo, ma anche militare e civile in senso lato: cfr. Usener e le

cerimonie legate al solstizio). In Giappone la divinità del sole viene percepita soprattutto al mattino, quando essa è tenue e delicata. A questa sua levità l'arte, la letteratura e la poesia hanno dedicato innumerevoli inni. Contrariamente al sole di noi occidentali, spesso contemplato al tramonto, quello giapponese è sempre il sole dell'alba (a tal proposito basti ricordare che il Giappone è abitato quasi per intero sul suo versante orientale, mentre è quasi del tutto disabitato su quello occidentale). È luce della purezza, del primigenio, *della superficie*, mentre il tramonto è luce del vissuto e del sentito, della cupezza e della profondità, ed è perciò considerato triste e di cattivo augurio. La divinità dell'alba dura lo spazio di un istante, quella del tramonto per l'eternità (cfr. Hölderlin).

Un aspetto molto importante a proposito del carattere effimero del sole è che nello shintoismo questo astro è una divinità *femminile*. Ciò che lo caratterizza è dunque l'avvenenza e la grazia, non la forza o il potere. Questa annotazione ci permette di approfondire ulteriormente il nesso bellezza-superficie, il quale trova una delle sue espressioni più significative – e al tempo stesso più problematiche – nella donna giapponese dei giorni nostri. Fino al 769 il Giappone ebbe ben sette imperatrici, e l'opera letteraria più famosa, il *Genji Monogatari*, fu scritta intorno all'anno 1000 da una donna, Murasaki Shikibu. Non si va molto lontano dal vero se si afferma che la bellezza giapponese viene custodita soprattutto dalle donne. La loro capacità di imprimere una raffinata eleganza a tutto ciò che le circonda non ha eguali al mondo: dalla casa in cui vivono al lavoro che svolgono, fino al loro aspetto esteriore. Ciò che più colpisce un europeo è la loro incredibile capacità di assimilare ogni aspetto della bellezza delle donne europee. Con il risultato che le giapponesi sanno essere più occidentali delle stesse occidentali. Tale mimesi è alla giapponese, cioè acribica, tale da non lasciare spazio all'improvvisazione. Nella donna nipponica *tutto* è impeccabile: dalle unghie delle mani e dei piedi, al trucco, alla pettinatura, alle ciglia, fino ai vestiti e agli accessori, tutti rigorosamente firmati e all'ultimo grido. Questa perfezione, frutto di ore di preparazione mattutine o pomeridiane, è dunque anche sempre *conformismo*. L'eleganza non è nello scegliere quel che “sta bene addosso”, che “riflette” i tratti individuali dell'indole e della personalità, come in Occidente: fino a una quindicina d'anni fa, in Europa (e in particolar modo in Italia) l'apparenza esteriore era espressione di una individualità più o meno marcata, talvolta di una intera *Weltanschauung*. In Giappone l'eleganza femminile è invece annullamento di ogni differenza, allineamento a un canone sociale, e prima di tutto *estetico*, al quale è indispensabile adeguarsi. Ciò è evidente anche soltanto da un punto di vista cromatico: i colori degli abiti non vengono scelti in relazione a ciò che dona a un individuo piuttosto che a un altro, ma in virtù del censo che essi rappresentano. Essi sono perciò straordinariamente uniformi: le donne giapponesi vestite all'occidentale indossano per di più abiti pacati, spenti, scuri. Tale conformismo è

soprattutto da un punto di vista commerciale: *tutto* quel che la donna giapponese media indossa è firmato, dall'orologio da polso all'ammennicolo più insignificante. L'adeguamento allo standard occidentale è assoluto, e difficile da comprendere per chi, da non-giapponese, non può che ammirare i meravigliosi abiti tradizionali indossati per millenni nel Sol levante. Si arriva perfino al paradosso di un voler apparire a tutti i costi anche *ciò che non si può apparire*, il quale si realizza talvolta a prezzo di pesanti operazioni chirurgiche, sempre più comuni tra le giovani: dagli occhi (per non averli a mandorla), al seno, ad altre parti del corpo. Si tratta di un vero e proprio letto di Procruste. Questo culto spasmodico di un modello estetico estraneo, appartenente a un'altra cultura, ha qualcosa di de-individualizzante che ricorda la disciplina militare, i faticosi e dolorosi esercizi – spesso non esenti da una buona dose di autolesionismo – tipici dell'addestramento dei reparti speciali dell'esercito. Le schiere di donne giapponesi che la mattina affollano la metropolitana di Tokyo non sono costituite da individui, ma formano una falange disciplinata e compatta, la cui uniforme è un maquillage perfetto, abiti scuri e accessori firmati, occhi tondi e inespressivi alla Candy-Candy. Di qui il gusto perverso, anche e soprattutto da parte maschile, per un aspetto femminile che non ha più nulla di orientale, e che trova la sua massima espressione nei fumetti *manga*, le cui spregiudicate protagoniste hanno occhi grandi e azzurri, seni prosperosi e capelli biondi e fluenti, e sono spesso vestite come le *pon-pon-girl* delle partite americane di *football*. A questa vera e propria deriva culturale ben si applicano le parole di Fosco Maraini: “Tanto i giapponesi sono raffinati quando si muovono nell'ambito della propria civiltà, tanto diventano dei barbari quando rinnegano il passato per scimmiettare usi e costumi stranieri”.⁴

Un modo per spiegare questa progressiva crisi d'identità dipende forse dalla circostanza che con l'occupazione americana il Giappone perse, da un punto di vista strettamente politico, la sua rituale purezza, il suo abituale *culto della superficie*. Dopo che nel 1218 la flotta mongolo-cinese era stata distrutta dal sacro vento *Kami-kaze*, si era ritenuto che l'isola non sarebbe mai potuta essere invasa. Durante tutto il secondo conflitto mondiale l'invasione americana venne considerata dapprima impossibile, come per una sorta di legge cosmica, poi venne vissuta come un'onta alla quale si riteneva di non poter sopravvivere. Colpisce in proposito la circostanza che il giorno in cui l'imperatore Hirohito proclamò la resa una cinquantina di persone si suicidarono davanti al palazzo imperiale. Ma colpisce ancora di più, proprio alla luce di quest'ultima circostanza, il fatto che l'invasore americano, al quale i giapponesi avevano opposto una disperata e talvolta insensata resistenza, fu presto accolto con ammirazione ed entusiasmo. Lo stesso americano che nel '45 aveva bruciato vivi gli abitanti di Hiroshima e Nagasaki, compiendo un atto la cui barbarie può

⁴ Ivi, 134.

essere paragonata soltanto ai campi di concentramento nazisti, divenne oggetto di un vero e proprio culto. Il generale occupante Douglas MacArthur venne definito lo “*sbogun* dagli occhi azzurri”, osannato e riverito, proprio mentre in alcune isole sperdute del Pacifico alcuni soldati, ignari della fine della guerra, continuavano a giurare eterna fedeltà al proprio imperatore, pronti a combattere fino alla morte per lui. Fosco Maraini spiega questo atteggiamento, incomprensibile per un occidentale, chiamando in causa la profonda “immanenza” che caratterizza il modo in cui il giapponese si rapporta alla realtà, alla *superficie* del già-dato. Anche qui, dunque, esteriorità e immediatezza in luogo di risentimento e cupezza: l’invasore diventa autorità politica, pertanto non è più nemico, ma qualcuno a cui ubbidire. Sappiamo che per struttura mentale il giapponese non ama essere individuo, ma avverte il profondo bisogno di vivere circondato da superiori e sottoposti: essere privi di vincoli non è considerato una libertà, ma uno spaesamento, una mancanza di appiglio e di solidità. Il ruolo che gli americani assumono nella cultura e nell’immaginario collettivo del paese dopo il ’45 rientra perfettamente in questo schema, rispetto al quale le differenze ideologiche e culturali dei protagonisti passano in secondo piano. In breve tempo i giapponesi, facendo ricorso alla loro enorme capacità di assimilare gli involucri delle altre culture, fanno proprio uno degli elementi caratterizzanti dell’apparenza esteriore dell’Occidente: la tecnologia. Quella stessa tecnologia “altra” che aveva portato morte e distruzione dai cieli diventa ora familiare e “propria”: per tutto il paese vengono costruite città avveniristiche, industrie, centrali nucleari. Il dramma di Fukushima è solo una delle conseguenze di questa inarrestabile linea di tendenza: una catastrofe in larga parte evitabile, dovuta per lo più alla *hybris* nucleare del Giappone moderno. Significative in proposito le parole di Kojima Takehiro a Martin Heidegger:

“Il Giappone negli ultimi cento anni ha proceduto senza deviazioni su quella strada che conduce all’europeizzazione del mondo. Si è realmente estraniato da se stesso per poter accogliere tutto ciò che è europeo. Alla fine, ha accolto anche la tragedia della bomba atomica. In un certo senso, si può dire che il Giappone, data la sua peculiarità storica e geografica, era destinato come nessun altro paese della terra a ricevere e a lasciar sussistere fianco a fianco ogni cosa. Ma oggi sprofonda del tutto nella piattezza di questo fianco a fianco. L’alba giapponese è come un’imitazione dell’alba...” (lettera del 5 luglio 1963).

Lo straordinario gusto giapponese per la bellezza intesa come superficie ha dunque le sue ambiguità. Se da un lato il Giappone è il paese con il tasso di vita media più lungo al mondo, esso è anche il paese con il più alto numero di suicidi. Spesso il bisogno di essere sempre perfetti, dal lavoro all’aspetto esteriore, stanca e annienta l’individuo. Molti lavoratori appena andati in pensione si tolgono la vita, e la nozione di *ensé* (= stanchezza per la vita) si fa sempre più largo nella popolazione. La megalopoli giapponese, teatro predestinato di questo gioco dell’apparenza,

non fa che accentuare il fenomeno. Tokyo, città dell'estremo Oriente ricostruita secondo canoni puramente occidentali, ricorda le donne giapponesi. La sua esteriorità tradisce una volontà di conformismo all'Occidente e progressivo un abbandono delle proprie radici. Costruita su un acquitrino al pari di New York, essa è realmente la capitale dello *uki-yo*, del "mondo che galleggia", ovvero dell'effimero, del *samsara*, del "vortice del divenire". Basta recarsi nei nuovi quartieri che vengono strappati al mare, ad esempio ad Odaiba, per rendersi conto che l'avvicinarsi fantastico di *skyline*, ponti sospesi in cielo, autostrade e linee ferroviarie che si inabissano nell'Oceano, non esprime altro che una volontà di essere diversi da se stessi. Quest'effetto alienante viene amplificato all'ennesima potenza dal colossale, dalla massa. I grattacieli sono gigantesche *superfici*, le quali *nascondono* il nucleo dell'impero nipponico, la città imperiale, per rinviare a un modello urbano e abitativo lontanissimo dalle tradizioni giapponesi. Le fiumane di persone sono anch'esse *superfici*, fatui infingimenti di una civiltà che fatica a ritrovare se stessa nell'imitare modelli estetici conati dall'altra parte del globo.