

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Estetiche dell'accumulazione nella letteratura giapponese del primo Novecento

Pierantonio Zanotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper explores the themes of accumulation, saturation, excess, and abundance in some representative works of modern Japanese literature, focusing on the first three decades of the twentieth century. Among the texts analysed are the short story *Haguruma* (Cogwheels, 1927) by Akutagawa Ryūnosuke, some poems by Hagiwara Sakutarō, the short story *Konjiki no shi* (A Golden Death, 1914) by Tanizaki Jun'ichirō, and the novel *Panoramatō kidan* (Strange Tale of Panorama Island, 1926-27) by Edogawa Ranpo.

Keywords Japanese modernism. Akutagawa Ryūnosuke. Hagiwara Sakutarō. Tanizaki Jun'ichirō. Edogawa Ranpo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il modernismo e l'abbondanza. – 3 Abbondanza e insanità mentale. – 4 Cattivi artisti ed eccesso.

1 Introduzione

In questo contributo vorrei esplorare i temi dell'accumulazione, della saturazione, dell'eccesso e della sovrabbondanza in alcuni luoghi della letteratura giapponese moderna, focalizzandomi sui primi tre decenni del Novecento.

Il tema di questo volume – l' 'estetica del vuoto' – può essere considerato una delle più durature e fortunate risorse di cui si sia appropriato il modernismo internazionale novecentesco, in quanto punto di articolazione di preoccupazioni formali ed estetiche percepite come condivisibili e trasferibili tra 'Oriente' e 'Occidente'.¹

¹ Sul gioco di rappresentazioni e autorappresentazioni che alimentarono lo scambio modernista tra 'Oriente' e 'Occidente', si trovano interessanti considerazioni in Sharf 1993; Bush 2013; Bramble 2015, cap. 5.

Il successo di questo oggetto discorsivo è stato alimentato dalla sua consonanza con l'essenzialità, l'astrazione e il rifiuto dell'eccesso espressivo e decorativo perseguiti da diversi importanti filoni del modernismo internazionale, attivi specialmente tra il *rappel à l'ordre* del periodo interbellico e il minimalismo del dopoguerra. Queste tendenze scoprirono in diversi prodotti culturali giapponesi premoderni - lo *haiku* degli imagisti, il teatro *nō* 能 apprezzato da Ezra Pound, gli esemplari dell'architettura tradizionale riletti da Bruno Taut e altri,² l'"arte Zen" ispiratrice dell'espressionismo astratto e dell'informale, ecc. - uno stimolante correlato alle proprie ricerche formali volte alla sobrietà e all'essenzialità (qualcosa di simile era avvenuto una o due generazioni prima con l'appropriazione da parte dell'*art nouveau* e del *japonisme* internazionali di un'"estetica giapponese" assai diversa, quella del 'primitivismo' anti-realistico ed esotico dell'*ukiyo* 浮世絵).

Oltre a ciò, alla base della considerazione di cui gode l'estetica giapponese della sobrietà si pone un'ipostatizzazione, frutto di una potente sinergia con altri importanti oggetti discorsivi fabbricati tra Otto e Novecento: ossia la traduzione di attributi estetici e formali (quali semplicità, sobrietà, essenzialità, anti-decorativismo, ecc.) - in origine non necessariamente o esclusivamente sovradeterminati in senso filosofico - in manifestazioni di una (effettiva o anche solo supposta) consapevolezza filosofico-esperienziale del 'vuoto', che sarebbe propria della 'cultura giapponese'. Questa centralità del 'vuoto' nel discorso sull'arte giapponese è stata sovente mutuata dalle rielaborazioni di un 'buddhismo' (spesso coestensivo con alcuni filoni del modernismo Zen) ibridato con il discorso filosofico novecentesco (specialmente Scuola di Kyōto e fenomenologia), destinato a particolare fortuna nel secondo dopoguerra.

Nel corso del Novecento padri nobili quali Okakura Kakuzō, R.H. Blyth, Hisamatsu Shin'ichi o D.T. Suzuki hanno contribuito alla costruzione e canonizzazione dell'"estetica del vuoto" ispirata dallo 'Zen', alimentando inoltre, in un intricato rapporto con i processi di *nation building* del Giappone moderno, l'idea della sua rappresentatività quale 'estetica giapponese' per eccellenza e modalità esistenziale specifi-

² Stigmatizzando l'*horror vacui* pur presente nella tradizione giapponese, Taut sentenziava in una famosa conferenza del 1935 che «Japan's architectural arts could not rise higher than Katsura, nor sink lower than Nikko» (1936, 20). È interessante peraltro notare come lo stesso Taut rilevasse che la centralità o la superiorità dell'estetica incarnata dalla villa di Katsura non fosse sempre stata pacificamente riconosciuta. La sua conferenza cita infatti alcuni pronunciamenti critici sul primato del complesso architettonico di Nikkō distribuiti nei circa cinquant'anni precedenti. Anche Okakura Kakuzō, nel suo *Book of Tea* del 1906, aveva sentito l'esigenza di contrapporre la stanza del tè (*sukiya* 数寄屋), oggi considerata quintessenza dello 'stile Giappone', alla «classical architecture of Japan itself», alla «grandeur and richness of [...] decoration [...] [of] the interior of the old temples and palaces [...] profusely decorated» (2006, 56-7). Sul periodo in cui l'arte giapponese non era considerata sinonimo di 'estetica del vuoto' si può vedere Levine 2017, cap. 1.

ca dei 'giapponesi'. Questi discorsi, all'intersezione tra modernismo, filosofia continentale 'di ritorno' e (auto)orientalismo (o «orientalismo inverso», per usare la formula di Bernard Faure [1995]), hanno incontrato un notevole successo internazionale, trovando singolare fortuna anche nel panorama accademico italiano dei non specialisti d'area.

Va al di là degli scopi e delle prerogative di questo scritto approfondire ulteriormente la storia di questi interessanti fenomeni,³ ma era comunque necessario farvi cenno se non altro per dare un sommario inquadramento di ciò di cui *non* si parlerà in questo contributo.

Credo infatti che sia analiticamente più produttivo partire dal presupposto che, anche se è stata oggetto di un discorso essenzializzante e orientalistico a tratti poderoso, l'estetica della semplicità e della sottrazione (indipendentemente dal fatto che, di caso in caso, sia storicamente e filologicamente sensato ricondurla al 'vuoto' o meno), pur importante e incontestabile negli innumerevoli riscontri forniti da manufatti e testi prodotti in Giappone, non costituisca necessariamente l'estetica giapponese per eccellenza, ma soltanto una delle possibili estetiche prodotte o riprodotte in Giappone nel corso dei secoli.⁴

3 Un eccellente punto di partenza - anche per la ricchissima bibliografia - intorno agli approcci critici più recenti alla storia dell'arte Zen' è costituito da Levine 2016. In virtù delle risultanze della letteratura più recente, «It is no longer quite so easy to reduce Zen art to abstraction, asymmetry, minimalism, and monochrome or to argue that Zen permeates all of the arts of Japan and, equally, can be found in the work of any artist anywhere who has (purportedly) achieved 'Nothingness' (nonexistence; Skt. *abhāva*; C. *wu*; K. *mu*; J. *mu*), Emptiness (Skt. *śūnyatā*; C. *kong*; K. *kong*; J. *kū*), and 'No Mind' (C. *wuxin*; K. *mushin*; J. *mushin*)» (Levine 2016, 10-11).

4 Le ricostruzioni continuistiche e olistiche sull'arte giapponese come arte essenzialmente basata sul vuoto, la sobrietà, la suggestione, il 'non-detto', ecc. appaiono legate (talvolta nell'inconsapevolezza dei loro riproduttori) a un canone di derivazione medievale, maschile, elitista (se non aristocratica), zenista e 'tè-ista' (per usare la famosa espressione di Okakura Kakuzō), che è stato rielaborato e universalizzato come cifra estetica nazionale da discorsi storico-artistici ed estetici novecenteschi. Queste ricostruzioni sono oggi talmente pervasive nel discorso comune da aver marginalizzato quasi del tutto le esperienze difformi rispetto a questo paradigma, soprattutto relativamente all'epoca premoderna. La storia delle estetiche del pieno, dell'eccesso o di altri antonimi dell'estetica del vuoto' in Giappone non è stata altrettanto esplorata. Sicuramente lo si potrebbe fare e *contrario*, a partire cioè da ciò che, pur evidentemente esistendo, gli autori canonici dell'estetica della sobrietà svalutarono in termini negativi nel corso dei secoli. Ma non solo. Si potrebbero citare i *monozukushi* 物尽くし, cioè le «liste esplose» evidenziate da Jacqueline Pigeot nella letteratura premoderna (1990); le interessanti considerazioni di Thomas LaMarre sulle «fantastical paperscapes» della testualità manoscritta di periodo Heian (2000, 93-7); il gusto per il lusso e lo sgarigante dei signori della guerra tardo-medievale (modernamente riassunto nella categoria di *basara* 婆娑羅 di cui si sono riappropriati oggi artisti come Tenmyōya Hisashi), parallelo a quello del *chanoyu* 茶の湯 rarefatto à la Sen no Rikyū; lo *haikai no renga* 俳諧の連歌 verboso, triviale ed esuberante di praticanti urbani come Ihara Saikaku (mai menzionato in quelle specie di messe cantate che sono certi resoconti sullo *haiku* in cammino verso il linguaggio e verso distillazioni filosofiche di livello ermeneutico-heideggeriano); oltre ovviamente al teatro *kabuki* 歌舞伎, per lo più eliso da ogni brava trattazione 'estetica' sulla 'tradizione estetica giapponese'.

Il mio intervento vuole quindi proporre qualche appunto su un gusto estetico a essa complementare e a tratti antitetico, che nel periodo preso in esame, i primi decenni del Novecento, non era necessariamente minoritario rispetto all'«estetica del vuoto». Visto lo spazio a disposizione, mi limiterò a una rassegna di casi indicativi, la cui unica virtù potrebbe essere in fin dei conti solo quella di fornire una serie di controesempi utili a complicare, pluralizzare e sfaccettare l'idea che i lettori di questo contributo potrebbero farsi di che cosa sia l'«estetica giapponese».

2 Il modernismo e l'abbondanza

Il tema della realtà moderna debordante, plurima, sovrabbondante come ambito su cui debba esercitarsi un progetto di dominio mimetico è comune nella letteratura giapponese di inizio Novecento, così come in quelle di molti altri paesi a capitalismo avanzato, attraversati da esperienze quali la moltiplicazione delle merci o l'iperstimolazione tecnologica e urbana, terreno di coltura dei modernismi artistici che, secondo la narrazione canonica, trovano uno dei propri antesignani emblematici nel Baudelaire del *Pittore della vita moderna* (1863).

È un filone che persegue un dominio artistico (peraltro spesso *gendered* in senso maschile) sulla sovrabbondanza del reale e delle percezioni da esso suscitate. Un reale molteplice e variegato, transitorio e simultaneo, in costante espansione e trasformazione, che, nelle sue polimorfe e «straricche» (per ricorrere all'«idioletto» di F.T. Marinetti) manifestazioni da imbrigliare e restituire attraverso la rappresentazione, spesso fa capo (con accenti bergsoniani o parascientifici) ai concetti di flusso, onda, forza, energia o slancio vitale.

Si tratta di un filone non necessariamente inconciliabile rispetto alla dottrina buddhista della molteplicità e dell'interpenetrazione dei *dharmas*, come dimostrano la «verbosa ricchezza» (O'Brien 1975, 88), la proliferazione immaginosa e l'accumulo di sedimenti «quadridimensionali» che troviamo nello stile del poeta Miyazawa Kenji (1896-1933), fervido lettore del *Sutra del Loto* e dei testi di divulgazione sulla teoria della relatività. Benché riconducibile in ultima istanza al «vuoto» (*kū* 空), la realtà in Miyazawa si presenta come un'inesauribile varietà di apparenze fenomeniche («gli uomini, la via lattea, gli Asura e i ricci marini»; i «dati molteplici» delle scienze) ontologicamente affratellate «perché come tutto è tutto dentro di me, | così è tutto in ognuno di noi» (Miyazawa 1996, 129, 131); e il linguaggio poetico che la parla può presentarsi altrettanto composito e dissonante.

Tra le più emblematiche manifestazioni del modernismo percezionista, pluralista e simultaneista figura il Futurismo italiano, il quale, pur senza esercitare un'influenza particolarmente pervasiva in termini di affiliazioni o riprese dirette ed esplicite, contribuì a pieno titolo alla costruzione di una grammatica modernista in Giappone.

Come caso significativo, si potrebbe citare il dipinto *Ricordi di viaggio* di Gino Severini, bell'esempio degli effetti di *horror vacui* prodotti dalle poetiche della simultaneità futurista. Esposto nelle mostre futuriste itineranti del 1912, esso ebbe eco sulla sempre puntualissima stampa culturale del Giappone e fu anche parodiato dal vignettista Okamoto Ippei (Zanotti 2016).

In ambito letterario, uno dei primi testi futuristi a essere presentati in Giappone fu, probabilmente non a caso, un estratto dalla prosa sperimentale *Battaglia peso + odore*, di F.T. Marinetti, apparsa originariamente come supplemento (agosto 1912) al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. La traduzione di questo brano, dalla versione francese del testo, apparve il 29 novembre 1912 sul quotidiano *Asahi shinbun* 朝日新聞 a opera del poeta Yosano Hiroshi (1873-1935) (Zanotti 2010, 378).

Avanguardie: 200 metri caricate-alla-baionetta avanti Arterie rigonfiamento caldo fermentazione capelli ascelle roccchio fulvore biondezza aliti + zaino 18 chili prudenza = altalena ferraglie salvadanaio mollezza: 3 brividi comandi sassi rabbia nemico calamita leggerezza gloria. (Marinetti 1996, 60-1)

Questo filone di modernismo trovava in Giappone terreno fertile anche nelle pregresse esperienze letterarie dell'impressionismo e del naturalismo di inizio Novecento.

Ecco due esempi da testi di autori distanti per poetica, eppure interessati (benché senza la sistematicità e insistenza dei loro colleghi modernisti della generazione successiva) alla medesima sperimentazione con una destrutturazione della sintassi volta a restituire l'accumulazione di dati bruti della percezione e di stati mentali. Il primo è tratto dal racconto *Shōjōbyō* 少女病 (La perversione per le ragazze, 1907) del naturalista Tayama Katai (1872-1930):

Nuca bianca, capelli neri, fiocco color oliva, dita belle e delicate, anello d'oro adorno di una gemma - approfittando della folla di passeggeri, e del vetro che li separava, egli riversò tutta la sua anima su quella bella figura. (Ishihara et al. 1990, 191; corsivo aggiunto; trad. dell'Autore)

Il secondo dal romanzo *Sanshirō* 三四郎 (1908) di Natsume Sōseki (1867-1916), un oppositore del naturalismo:

Il profumo penetrante arrivò fino a lui.
«*Heliotrope*» sussurrò la donna, piano.
Senza volerlo, Sanshirō distolse il viso. *Il flacone di Heliotrope. Il crepuscolo a Yonchōme. Stray sheep, stray sheep.* Nel cielo, il sole splendeva alto. (Natsume 2001, 301-2; corsivo aggiunto)

Questa eredità, irrobustita dai pesanti innesti delle nuove poetiche dell'avanguardia internazionale, arriva alla generazione degli scrittori giapponesi attivi negli anni Venti e Trenta e trova la sua manifestazione meglio nota nella narrativa di Kawabata Yasunari (1899-1972) e Yokomitsu Riichi (1898-1947) prodotta durante la loro fase di militanza nella Shinkankakuha, o Scuola delle Nuove Percezioni, fondata nel 1924.

Ecco un brano piuttosto rappresentativo da *Asakusa kurenidan* 浅草紅団 (La banda scarlatta di Asakusa) di Kawabata, romanzo del 1929-30:

Mappe, cuscini gonfiabili, topolini, manuali di calligrafia, profumi, pipe, calze, scope, piccole maschere d'argilla, borsellini da cintura con il segno zodiacale, colletti di ricambio per kimono, cuccioli di tartaruga vivi, negozi da 15 sen per due articoli, abiti per bambini, strisce di zucca secca tagliate di fresco, paesaggi in miniatura di sabbia e pietra, cinghie per *geta*, frutti di cedro, ninfee con le radici, nastri, innaffiatoi in miniatura, fioriere, ventagli pieghevoli, fermagli ornamentali per capelli, bambole di gomma, germogli di palma di sago, fazzoletti, sardine secche, gonne, anelli, vipere alla griglia, lacci sottili, abachi con taccuini, libri usati, insetti canterini, biancheria calda per bambini, specchi, calendari della fortuna, pennelli, fiori tagliati, cappelli, scatoline di paulonia, alberelli, bretelle, magliette intime, *geta*, borsellini, gerani medicinali... queste sono le bancarelle che ho visto ai lati della Nakamise una mattina di luglio. (2007, 156)

Ed eccone uno dal romanzo *Shanghai* 上海 (Shanghai, 1928-32) di Yokomitsu:

Un quartiere di edifici dissestati in mattoni. Folle di cinesi in abiti neri dalle lunghe maniche che riempivano in fila, immobili, gli stretti vicoli, come scure alghe konbu sul fondo marino. Un gruppo di mendicanti accovacciati sull'acciottolato. Sopra le loro teste, vesciche di pesce e sanguinolenti tranci di carpe appesi alla facciata di un negozio. Cumuli di manghi e banane che traboccano in strada dal vicino fruttivendolo. Accanto, una macelleria suina. Innumerevoli maiali scuoiati, le unghie ciondolanti, formavano un antro color carne, infossato nella penombra. Il quadrante bianco dell'orologio brillava come un occhio dal fondo delle pareti cariche di maiali. (Yokomitsu 2017, 11)

3 **Abbondanza e insanità mentale**

Tuttavia, in questo contributo, cercherò di portare alla luce un'altra possibile linea di continuità: ossia il tema della sovrabbondanza come manifestazione di un'estetica che non tanto mira a una deliberata, controllata rappresentazione della molteplicità del reale, ma che per così dire la subisce; che è frutto di una sensibilità non sufficientemente disciplinata, anomala - sia in senso potenzialmente patologico, sia nel senso di una sua inadeguata educazione e istruzione.

Il testo da cui partirei è *Haguruma* 齒車 (La ruota dentata), un racconto del 1927 di Akutagawa Ryūnosuke (1891-1927), scritto pochi mesi prima del suicidio dell'autore e pubblicato postumo.

Molto difficile da riassumere in poche parole, *Haguruma* descrive le inquiete e a tratti frenetiche peregrinazioni del narratore in prima persona, un alter ego fittizio di Akutagawa, all'interno di uno spazio urbano e quotidiano (fatto di ristoranti, librerie, camere d'albergo, una clinica, le abitazioni dei suoi parenti, ecc.). Questo spazio non è più reale che letterario, essendo saturo di innumerevoli riferimenti a testi precedenti, tanto giapponesi quanto stranieri, da Dante a Strindberg, dai classici cinesi alla mitologia greca.

Come notato da Seiji M. Lippit, questi riferimenti, lungi dal conferire ordine alla realtà, concorrono a farla esplodere sotto forma di una soffocante iper-semiosi infernale, dove ogni cosa (il colore giallo, un impermeabile, una talpa morta, il logo di una marca di sigarette, alcune parole carpite al telefono, ecc.) genera flussi segnici incontrollati, sembra significare altro da sé (2002, 56-7). Le cose rimano tra loro e lo fanno in maniera angosciante - in maniera *eerie*, per evocare una calzante categoria dell'ultimo Mark Fisher (2018) - per la mente prostrata e nevrotica della voce narrante.

Il titolo stesso, la ruota dentata, fa riferimento a un'immagine, qualcosa a metà tra l'allucinazione e lo scotoma scintillante, che, nei momenti di maggiore tensione nervosa, ingombra periodicamente il campo visivo del narratore.

Lasciata la fermata del tram mi diressi verso un albergo. La valigia mi pesava. Alti edifici si allineavano lungo la strada. Mentre camminavo mi venne da pensare a una pineta. Un che di strano stava succedendo ai miei occhi. Qualcosa invadeva il mio campo visivo... Ruote dentate semitrasparenti, in moto. Un moto incessante. Mi era già successo, in passato. Più volte. A poco a poco le ruote dentate si moltiplicarono fino a velarmi del tutto lo sguardo. Ma non sarebbero durate a lungo; sarebbero svanite dopo pochi minuti, sostituite da un'emicrania, fenomeno a cui ero ormai, da tempo, avvezzo. (Akutagawa 2016, 204-5)

Nelle loro apparizioni nel racconto, queste «ruote dentate» regolarmente «aumentano di numero» (*fueru* 殖える), «occludono» (*fusagu* 塞ぐ) e «ostruiscono» (*saegiru* 遮る) il campo visivo del protagonista (Akutagawa 1978).

Come è tipico di Akutagawa, questo fenomeno viene mediato da una serie di riferimenti intertestuali.

All'interno di questo racconto che tematizza dall'inizio alla fine la sovrabbondanza di segni all'interno del mondo, c'è un passaggio in cui viene evocato un testo in cui questa sovrabbondanza ha anche una manifestazione grafica.

Durante una sosta in una libreria, l'io narrante comincia a sfogliare:

Scoprii *Legender* di Strindberg sugli scaffali al primo piano della libreria Maruzen e ne lessi alcune pagine. Descrivevano esperienze non dissimili dalle mie. Inoltre la copertina era gialla. Risistemai il volume sullo scaffale e presi, quasi per caso, un libro dal notevole spessore. In una delle illustrazioni apparivano ruote dentate allineate, con occhi e naso simili ai nostri (si trattava di una collezione di dipinti di malati mentali, raccolta da un tedesco). (Akutagawa 2016, 214)

Non è noto con assoluta certezza quale sia la «collezione di dipinti di malati mentali» in questione, ma il candidato più probabile (Nakazawa 2006, 128; Hijiya-Kirschner 2013, 137) è il libro *Bildnerer der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (L'arte dei malati di mente. Un'introduzione alla psicologia e alla psicopatologia della creazione), pubblicato nel 1922 dallo psichiatra tedesco Hans Prinzhorn. Il volume di Prinzhorn – un saggio di psichiatria che presenta una raccolta di opere d'arte realizzate da malati mentali ospiti di manicomi – è considerato oggi un antesignano di quel filone che nel dopoguerra sarebbe stato designato con categorie quali *outsider art* o *art brut*, termini usati per indicare le espressioni artistiche create, spesso da autodidatti e nell'isolamento dalla critica e dal pubblico, da parte di individui con problemi psichici e/o socialmente estraniati, emarginati o comunque incuranti dei circuiti della produzione ufficiale. «*Horror vacui*, decorativismo, assemblaggio, iterazione, sogno e allucinazione, labirinto o gestualità» (Mangiapanè, Balma-Tivola 2020, 8) figurano frequentemente nel vocabolario estetico che descrive simili esperienze artistiche, anche in tensione analogica (fino al caso estremo dei discorsi sull'*entartete Kunst*) con l'arte d'avanguardia.

Se quello di Prinzhorn è il testo a cui fa riferimento Akutagawa, un probabile candidato per l'immagine descritta in *Haguruma* potrebbe essere un disegno dell'artista schizofrenico Johann Knüpfer [fig. 1].⁵

⁵ L'ipotesi è stata cautamente formulata anche da Suzuki Akihito (2012), storico della psichiatria in Giappone. A mio avviso meno persuasivamente, Nakazawa Wataru

Perché è interessante questo riferimento, peraltro piuttosto indiretto e dubbio, tra i numerosi altri che letteralmente affollano *Haguruma*? Perché ci permette di cogliere un'interessante correlazione tra la malattia mentale (o - in senso meno stigmatizzante e più legato all'esperienza comune - tra le perturbazioni e le alterazioni degli stati ordinari della coscienza portate dalla modernità) e la sua traduzione in un'estetica del pieno, della saturazione, dell'ossessione ripetitiva, della ridondanza.

Nella scrittura razionalmente controllata di *Haguruma*, Akutagawa mima il linguaggio psicotico e paranoico. Procedendo in maniera simile al disegno di Knüpfer (che l'abbia citato esplicitamente o meno), riempie di segni tutti i vuoti, reiterando ossessivamente le corrispondenze tra cose e interpretazioni, moltiplicando le apparizioni e nominazioni di oggetti misteriosamente significanti (a partire dalle ruote dentate stesse del titolo).

Questo procedimento non è isolato all'interno di altre esperienze letterarie giapponesi di questo periodo, le quali, opponendosi al mito naturalista e razionalista della trasparenza del linguaggio, vedono la realtà come pluralità generatrice di sensi multipli, corrispondenze, catene di significati oscure e talvolta vertiginose. Da questo sviluppo del dettato simbolista discendono esiti espressionisti come quelli del poeta Hagiwara Sakutarō (1886-1942), che nella sua raccolta d'esordio, *Tsuki ni hoeru* 月に吠える (Abbaiare alla luna, 1917), introduce una voce poetante mentalmente disturbata e solipsistica e imbastisce una poetica dell'esplorazione semiotica delirante del reale, dell'ossessione fàtica, della ripetizione maniacale, che corrisponde in diversi esiti a una sovrabbondanza proliferante e minacciosa delle cose che popolano gli squallidi paesaggi naturali della raccolta.

(2006, 128-9) ha ipotizzato che il testo farebbe riferimento alle statuette di Karl Brendel, anch'esse riprodotte nel volume di Prinzhorn.

Ecco alcuni esempi:

Il mondo dei batteri (*Bakuteriya no sekai* ばくてりやの世界)

Piedi di batteri,
bocche di batteri,
orecchi di batteri,
nasi di batteri,

nuotano batteri.

Alcuni nel grembo degli uomini,
alcuni nelle viscere dei molluschi,
alcuni nei nuclei delle cipolle,
alcuni nel centro dei paesaggi.

Nuotano batteri.

Le mani dei batteri crescono a destra e a sinistra in croce,
le punte delle mani ramificano come radici,
da lì spuntano le unghie acute,
le vene capillari s'estendono ad affollare ogni parte.

Nuotano batteri.

Dove vivono batteri,
come la pelle del malato in trasparenza,
filtra una fioca luce vermiglia,
solo quella parte appare fievole,
e davvero, davvero, sembra estremamente triste.

Nuotano batteri.
(in Sagiyama 1983, 106-7)

Sostanza della primavera (*Haru no jittai* 春の実体)

Di innumerevoli uova d'insetti,
 la primavera s'è gonfiata,
 invero se mi guardo intorno,
 tutti gli spazi sono zeppi di queste uova.
 Se vedo fiori di ciliegio,
 queste uova traspaiono su tutta la loro superficie,
 lo stesso per i rami di salice, naturalmente,
 persino farfalle e falene,
 le loro ali fini sono formate dalle uova,
 e sono queste a luccicare così vivide.
 Ah, queste invisibili,
 fievoli uova hanno forma ovale,
 si pigiano dovunque,
 riempiono tutta l'aria,
 sono solide come palle di gomma rigonfie,
 prova a premerle attentamente con la punta di un dito,
 la sostanza della primavera si trova più o meno qui.
 (in Sagiyama 1983, 111)

Come le ruote dentate di Akutagawa, i batteri, le uova o altre immagini nella poesia di Hagiwara colmano il mondo poetico e locutivo del soggetto riflettendone o provocandone l'inquietudine esistenziale.

Con questa imitazione e manipolazione dell'affastellamento ossessivo del disturbo mentale, potremmo dire che in questi testi Akutagawa e Hagiwara (come molti altri loro contemporanei da altre parti del mondo) esplorino un tipo di estetica della dismisura, che ricorda e costeggia un po' *l'art brut*, caratterizzata da un gusto per la proliferazione e *l'horror vacui*.

Uno dei principi che sembrano soggiacere a questo tipo di operazioni è che ci si aspetta che il pazzo, il malato di mente, riempia – ossessivamente, compulsivamente –, mentre l'artista padrone di sé selezioni, componga e sottragga. Nei loro testi, Akutagawa e Hagiwara, che certo non erano né degli scrittori della domenica né dei 'matti' (anche se non sono mancate letture letteraliste dei loro testi quali trascrizioni o confessioni dei loro vissuti psicopatologici), mettono in scena la postura di un locutore malato di nervi, trovando nell'accumulazione e nell'iterazione due delle sue più evidenti risorse retoriche ed espressive. I loro testi producono così un particolare effetto estetico, compiacendo quindi prima di tutto a uno specifico *gusto*, la cui principale gratificazione è data dall'infrazione espressionista della misura e dell'equilibrio tematico e compositivo.

4 Cattivi artisti ed eccesso

Anche senza arrivare agli estremi dell'*art brut*, tra Otto e Novecento sono spesso l'eccesso e il *pastiche* non ironici a contrassegnare la modalità espressiva dei dilettanti dell'arte, differenziandoli dalla misura e dalla padronanza delle dosi proprie dei professionisti. È per esempio ciò che avviene con quella che si è chiamata, tra Otto e Novecento, arte *naïf*.

L'arte *naïf* rappresenta un altro caso di mancata disciplina del senso estetico, stavolta da imputare non ad aspetti patologici, ma a scarsa competenza (sincera o affettata che sia) delle regole del gioco artistico. A questo proposito, vale forse la pena di richiamare Pierre Bourdieu nella sua comparazione tra Rousseau il Doganiere - artista *naïf* per eccellenza - e il campo artistico parigino, estremamente autocosciente e autonomo, che lo inventò come *naïf* all'inizio del Novecento. Il dilettante, il *naïf*, come il pazzo, accatosta, ricopiando in maniera spesso plateale e compita, senza ironia, mentre l'artista di professione a lui contemporaneo, anche quando riprende opere precedenti, procede per, dice Bourdieu, «appropriazioni discretamente parodistiche e sottilmente distaccate» (2005, 323).

A proposito dell'estetica della sovrabbondanza, non ironica, come manifestazione del dilettantismo e dell'irregolarità del gusto artistico, vorrei fare - rimandando agli studi di Luisa Bienati (2018) per una trattazione più approfondita - un breve ultimo accenno a due opere narrative spesso analizzate insieme: *Konjiki no shi* 金色の死 (La morte d'oro), racconto di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) del 1914, e *Panoramatō kidan* パノラマ島奇談 (La strana storia dell'Isola Panorama), romanzo del 1926-27 di Edogawa Ranpo (1894-1965), maestro del *mystery* giapponese.

Questi testi hanno in comune due protagonisti che sono artisti irregolari e *outsider*, i quali, sconfinando nel patologico e nel criminale, realizzano delle mastodontiche opere d'arte totale, dei paradisi artificiali in cui, con grande dispendio di risorse, accumulano oggetti, opere d'arte e architetture (spesso riproduzioni di opere famose), figuranti umani, animali e piante di ogni genere, epoca e stile.

Okamura, l'artista eccentrico di *Konjiki no shi*, edifica un «paradiso d'arte» quadridimensionale in una vallata a diversi chilometri da Tōkyō. Tramite interventi massicci sul paesaggio, modella un proprio spazio ideale. Lo popola di «ogni tipo di imbarcazione, vele, gondole, barche con la testa di drago ecc. [...] ogni tipo di fiore per ogni stagione [...] varie specie di uccelli e di animali» (Tanizaki 2006, 83-4).

Poi in questo scenario di monti e acque ove ogni possibile forma si era realizzata, fece costruire numerosi edifici che assommano in sé l'essenza del bello dell'antichità e della modernità, di Oriente e Occidente [...] Poi, distribuì in vari punti del suo giardino ar-

chitettonico innumerevoli sculture, la maggior parte copie di famosi capolavori dell'antichità[.] (84)

Riproduzioni di opere di Rodin e del Rinascimento, statuaria buddhista e sculture classiche come l'Apollo di Piombino, collocate all'interno di architetture di svariate epoche e paesi, fanno da sfondo a elaborati *tableaux vivants* a cui Okamura partecipa in compagnia di decine di figuranti, fino a una morte misteriosa, culmine di una vita dedicata alla propria peculiare concezione di arte.

Il paradiso dell'arte barocco e sovraccarico del racconto di Tanizaki fu apprezzato e costituì un modello per il romanzo di Edogawa Ranpo. Qui, un artista-criminale, dopo aver rubato l'identità a un riccone, edifica a sua volta una fantasmagoria architettonica su un'isola privata, creando una serie di complessi *tableaux vivants* e *panorama* a cielo aperto concatenati. Se gli eccessi del personaggio dell'artista eccentrico di Tanizaki si potevano inscrivere in un perversimento della sensibilità dell'estetismo e del decadentismo, quelli del protagonista di Edogawa vi aggiungono una rispondenza alla nuova estetica dell'erotico-grottesco-*nonsense* (*eroguronansensu* エログロナンセンス) che costituisce un filone di grande importanza all'interno della letteratura di genere giapponese tra le due guerre.

Il coacervo di stili e opere, antiche e moderne, orientali e occidentali, realizzato dai due protagonisti riflette in maniera stridente la loro anomalia tanto rispetto alle norme del buon gusto e dell'estetica accademica, quanto rispetto a quelle dell'avanguardia di professione. La loro fantasmagoria escapistica è simile in qualche modo, benché *en plein air*, agli effetti di sovrabbondanza enciclopedica, manierista, esotista degli interni borghesi ottocenteschi descritti da Walter Benjamin o da Mario Praz. L'eccesso, il pieno, l'eclettismo *kitsch* - «a form of aesthetic overkill», per dirla con Matei Calinescu (1987, 251) - sono manifestazioni di un diletterantismo fuori controllo, a un tempo modernista e *naïf*.

Uno dei *panorama* dell'Isola Panorama di Edogawa è formato da ammassi di macchinari senza alcuna utilità, finalizzati unicamente al godimento del puro spettacolo della forza motrice.

Un'accozzaglia di ferrame dall'utilizzo ignoto di tutte le dimensioni: cilindri simili a piccole montagne, enormi volani che paiono bestie feroci, gigantesche ruote dentate [*ōhaguruma* 大歯車] che lottano tra loro facendo combaciare le nere zanne, oscillatori che si direbbero braccia mostruose, leve, bruciatori veloci che danzano follemente, barre che s'intrecciano in tutte le direzioni, nastri trasportatori che scorrono come cascate, coppie coniche, ingranaggi a vite senza fine, cinghie, pulegge e pignoni... tutto gira alla cieca come impazzito. Ti sarà capitato di vederne al padiglione dei macchinari dell'Esposizione. Lì si trovano ingegneri, guide, guardie,

tutto è concentrato in un unico edificio, e ogni macchina serve a uno scopo ben preciso, mentre il mio regno meccanico [*kikaikoku* 機械国] è un mondo così vasto da sembrare infinito ed è tappezzato ovunque di marchingegni senza utilità. Inoltre, trattandosi appunto del reame delle macchine, non si vede neppure l'ombra di una persona o di un vegetale. Puoi ben immaginare come debba sentirsi un minuscolo essere umano una volta entrato in questa pianura di giganteschi macchinari che si muovono da soli coprendo la linea dell'orizzonte. (Edogawa 2019, 144-5)

Non dispongo di informazioni circa la familiarità di Edogawa col Futurismo italiano, ma scrivendo egli alla fine degli anni Venti, è probabile che alcuni motivi dell'estetica del Futurismo fossero ormai diventati patrimonio trasversale a tutti i modernismi internazionali, e non solo. In questo brano troviamo il gusto per l'accumulazione degli oggetti della modernità, con tanto di analogie animali che ricordano il primo manifesto futurista del 1909 con i suoi «piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi», ecc. (Marinetti 1996, 11). Sono presenti inoltre il sublime meccanico e lo «splendore geometrico» dell'omonimo manifesto marinettiano del 1914.

Questo passo mi pare poi particolarmente significativo perché in esso compare anche l'immagine della ruota dentata (*haguruma*), che gira impazzita e senza senso, con cui ho aperto il mio *excursus*. E mi sembra quindi che questo brano, per la sua ricchezza, quasi riassuntiva, dei motivi che ho cercato di percorrere (la molteplicità del reale moderno e tecnologico, la sregolatezza estetica patologicizzata, il diletterantismo sovraccarico e *kitsch*) possa costituire una buona conclusione per questo scritto.

Bibliografia

- Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1978). «Haguruma» 齒車 (La ruota dentata). *Akutagawa Ryūnosuke zenshū* 芥川龍之介全集 (Opere complete di Akutagawa Ryūnosuke), vol. 9. Tōkyō: Iwanami, 123-67.
- Akutagawa, R. (2016). «La ruota dentata». Trad. di L. Origlia. Akutagawa, R., *Rashōmon e altri racconti*. Torino: Einaudi, 201-35.
- Bienati, L. (2018). «The Influence of Tanizaki's Early Works on Edogawa Ranpo's Novels. A Comparison Between *Konjiki no shi* and *Panoramatō kidan*». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 54, 349-63. <http://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2018/01/015>.
- Bourdieu, P. (2005). *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore.
- Bramble, J. (2015). *Modernism and the Occult*. Houndmills (Basingstoke): Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137465788>.
- Bush, C. (2013). «Modernism, Orientalism, and East Asia». Rabaté, J.-M. (ed.), *A Handbook of Modernism Studies*. Chichester (West Sussex): Wiley Blackwell, 193-208. <https://doi.org/10.1002/9781118488638.ch11>.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Edogawa, R. (2019). *La strana storia dell'Isola Panorama*. A cura di A. Zanonato. Venezia: Marsilio.
- Faure, B. (1995). «The Kyōto School and Reverse Orientalism». Fu, C.W.; Heine, S. (eds), *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Albany (NY): State University of New York Press, 245-82.
- Fisher, M. (2018). *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Roma: Minimum Fax.
- Hijiyā-Kirschnerreit, I. (2013). «On Bookstores, Suicides, and the Global Marketplace. East Asia in the Context of World Literature». Küpper, J. (ed.), *Approaches to World Literature*. München: Akademie Verlag, 133-46. <https://doi.org/10.1524/9783050064956.133>.
- Ishihara Chiaki 石原千秋 et al. (a cura di) (1990). «Shōjōyō o yomu» 『少女病』を讀む (Leggere La perversione per le ragazze). *Bungaku* 文学, 1(3), 159-93.
- Kawabata, Y. (2007). *La banda di Asakusa*. Trad. di C. Pes. Torino: Einaudi.
- LaMarre, T. (2000). *Uncovering Heian Japan. An Archaeology of Sensation and Inscription*. Durham: Duke University Press.
- Levine, G.P.A. (2016). «Critical Zen Art History». *Journal of Art Historiography*, 15, 1-30. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/levine.pdf>.
- Levine, G.P.A. (2017). *Long Strange Journey. On Modern Zen, Zen Art, and Other Predicaments*. Honolulu: University of Hawai'i Press. <https://doi.org/10.21313/hawaii/9780824858056.001.0001>.
- Lippit, S.M. (2002). *Topographies of Japanese Modernism*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/lipp12530>.
- Mangiapane, G.; Balma-Tivola, C. (2020). «Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni». *Medea*, 6(1), 1-21. <https://doi.org/10.13125/medea-4175>.
- Marinetti, F.T. (1996). *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. De Maria. Milano: Mondadori.
- Miyazawa, K. (1996). *Il violoncellista Gōshu e altri scritti*. A cura di M. Muramatsu. Milano: La Vita Felice.

- Nakazgawa Wataru 中沢弥 (2006). «Kagetachi no machi. Karigarisumu to Nihon» 影たちの街—カリガリスムと日本 (Città d'ombre. Il caligarismo e il Giappone). Ichianagi Hirota 一柳廣孝; Yoshida Morio 吉田司雄 (a cura di), *Gensō bungaku, kindai no makai e* 幻想文学、近代の魔界へ (La letteratura fantastica, verso un moderno mondo demoniaco). Tōkyō: Seikyūsha, 126-37.
- Natsume, S. (2001). *Sanshirō*. A cura di M.T. Orsi. Venezia: Marsilio.
- O'Brien, J.A. (1975). «Review. *Spring & Asura. Poems of Kenji Miyazawa*». *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 10(1), 87-91. <https://doi.org/10.2307/489143>.
- Okakura [1906] (2006). *The Book of Tea*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Pigeot, J. (1990). «La liste éclatée. Tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 12, 109-38. <https://doi.org/10.3406/oroc.1990.9598>.
- Prinzhorn, H. (1923). *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. 2. Aufl. Berlin: Springer.
- Sagiyama, I. (1983). «*Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō». *Il Giappone*, 23, 75-124.
- Sharf, R.H. (1993). «The Zen of Japanese Nationalism». *History of Religions*, 33(1), 1-43. <https://doi.org/10.1086/463354>.
- Suzuki Akihito 鈴木晃仁 (2012). «Akutagawa to Purintsuhorun nado» 芥川とプリンツホルンなど (Su Akutagawa, Prinzhorn e altro). *History of Medicine and Modern Japan*. <http://akihitosuzuki.blog.fc2.com/blog-entry-205.html>.
- Tanizaki, J. (2006). *La morte d'oro*. A cura di L. Bienati. Venezia: Marsilio.
- Taut, B. (1936). *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai.
- Yokomitsu, R. (2017). *Shanghai*. A cura di C. Pes. Roma: Atmosphere Libri.
- Zanotti, P. (2010). «Le poesie futuriste in *Rira no hana* (1914) di Yosano Hiroshi». Maurizi, A. (a cura di), *Atti del XXXIII Convegno di Studi sul Giappone* (Milano, 24-26 settembre 2009). Milano: Arti Grafiche Turati, 365-80.
- Zanotti, P. (2016). «A Popular Japanese Cartoonist Tries His Hand at the 'Italian Futurists' Painting Style' (1913)». *International Yearbook of Futurism Studies*, 6, 470-4. <https://doi.org/10.1515/9783110465952-029>.

