

Giovanni Ferrario ¹

Ri. Relazioni estetiche tra Oriente ed Occidente a partire da Kishio Suga

Abstract

Starting from the work of the artist Kishio Suga, the essay establishes a link between some of the great themes of the Eastern and Western aesthetics. The author, leader of the movement Mono-ha (もの派, "school of things"), is a key point of the deep proximity that the Japanese artists at the end of the Sixties had with the Western arte povera. The essay is divided into four moments of reflection that we could sum up in four keywords: reference, thing, mystery, ethics. Such concepts lead to reflections concerning the origin and the enjoyment of the work of art, the concepts of "beauty", proving that the cultural division is not to be hoped in the contemporary society which must broaden to transculturality. Deeply different structures of languages and cultures can be different but admitted and at the same time shifted within their mutual values.

Keywords

Reference, Things, Ethics

Il mare è tutto azzurro.

Il mare è tutto calmo.

Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.

(S. Penna, *Poesie*)

¹ giovanni.ferrario@unicatt.it.

1. *Primo passo. Lasciare in pace le cose*

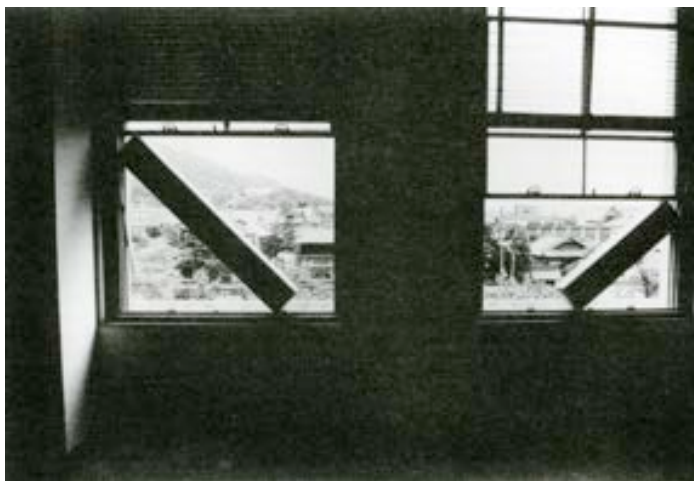


Fig. 1. Kishio Suga, *Infinite situation (window)*, 1970, veduta dell'installazione, *Trends in contemporary art*, National Museum of Modern Art, Kyoto, 1970.
Fonte: foto di S. Anzai.

Verso la fine degli anni Sessanta nasce in Giappone una tendenza artistica chiamata *Mono-ha* ("scuola delle cose"). Questi artisti fanno appunto uso di "cose" (*mono*), ossia oggetti materiali nel loro stato naturale (pietre, legno, cotone, etc.) o di manufatti (carta, acciaio, vetro, etc.)² che accostano in modo poetico.

Per la mostra *Trends in contemporary art* tenutasi presso il National Museum of Modern Art di Kyoto nel 1970, Kishio Suga, uno dei principali autori di questo movimento, presenta *Infinite situation (window)*. Mentre gli altri artisti invitati espongono le proprie opere nelle sale principali del museo, Suga sceglie le scale adiacenti lo spazio espositivo, posizionando due travi di legno in diagonale che aprono due finestre. La superficie interna del museo e quella del paesag-

² Si è spesso accostato questo movimento a quello dell'arte povera inaugurato da Germano Celant nel 1967 con l'omonima mostra presso la Galleria La Bertesca a Genova dove esposero Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali ed Emilio Prini.

gio esterno entrano in dialogo grazie a queste “cose”, quasi fossero palpebre che chiudono e aprono i due orizzonti.

Tali cose, sottolinea l’artista, parlano con maggior eloquenza e in modo ben più estroso degli esseri umani, tanto che l’immaginazione di cui sono dotate le cose stesse dev’essere innanzitutto distrutta. Di conseguenza, non ho altra scelta che lasciare in pace le cose e la situazione in cui si trovano. Dunque, la “cosa” va lasciata al tempo e allo spazio, in un fluire che si condensa nel momento in cui viene abbandonata a sé, senza più che alcuno ne reclami un’appartenenza univoca.

Questo “abbandono della cosa” ricorda un carattere tipico della cultura Zen, quello del “non-attaccamento” (*datsuoku*)³. Si tratta di una qualità fondamentale poiché mette in luce quanto il manifestarsi di una “cosa” o di un’“immagine” porti con sé la sua essenza nella sua spontanea esistenza, quasi che l’opera d’arte si fosse “fatta da sé” senza sforzi.

Questa “naturalzza”, che nella cultura Zen prende il nome di *shizen*, si sposa con la libertà del “non-attaccamento” producendo meraviglia. Nei termini della cultura orientale si tratta di accostarsi al disvelamento dell’essenza. *Essenza* è un *quid* che si ritrova nelle cose, così come nella tradizione di Mono-Ha; una sorta di qualità specifica che si rintraccia in ciò che caratterizza un oggetto. Se per essenza intendiamo “il vuoto” come si evince in alcune esperienze orientali, anche il taglio di Fontana, di tradizione occidentale, è segno che pone in evidenza l’essenza, ossia ciò che è “in forza della propria vuotezza”⁴. La storia dell’arte che si alimenta di tale svuotamento è assai nutrita anche in Occidente (Michelangelo, Emilio Isgrò, Stefano Arienti, Giuseppe Penone, Rachel Whiteread, etc.). Sia nelle culture indiane, cinesi, buddhiste e daoiste sia nella tradizione occidentale si può osservare come la meraviglia aristotelica di fronte all’essere si è mutata, cartesianamente, in dubbio attorno al nulla. Le opere degli artisti cita-

³ Lo studioso di estetica e monaco Zen Hisamatsu Shin’ichi delinea i tratti essenziali dell’arte giapponese mostrandone la filiazione con la cultura buddhista. Hisamatsu indica sette caratteristiche che valgono sia per la cultura Zen sia per l’arte: asperità o asimmetria (*fukinsei*), sobrietà (*kanso*), austera dignità (*koko*), naturalzza (*shizen*), misteriosa profondità (*yugen*), libertà, non-attaccamento (*datsuoku*), quiete (*seijaku*). Si veda per approfondimenti Hisamatsu 1971.

⁴ Si rimanda a Forzani 2006, in particolare si veda il primo capitolo: *Pensare il vuoto*.

ti danno credito anche alla “realtà” del nulla ed evitano sia la meraviglia sia il dubbio.

Tutto ciò è rintracciabile anche nella tradizione fenomenologica occidentale come ricerca della concretezza presente dell'essere stesso di un fenomeno, ossia di ciò che lo caratterizza nella sua struttura immediatamente evidente, superando le possibili letture psicologistiche, storicistiche, scientiste e scettiche. *Evidente* è ciò che viene esperito in modo diretto poiché si riferisce al piano dell'immanenza, alla datità originaria del fenomeno nel suo presentarsi come verità fondamentale della coscienza. E se in ciò che è presente vi è come sua essenza il vuoto, non è detto che ciò non possa condurci a scorgere l'invisibile nel visibile.

Riconoscere che un'opera d'arte è evidente significa, direbbe Suga, che è

impossibile immaginare uno stato di *assenza*. [...] L'essere presente è la consapevolezza di una condizione, ma l'esistere è la comprensione di qualcosa che esiste a livello materiale. La comprensione dell'esistere significa annientare sia l'idea di trasformare completamente qualcosa sia l'indole sadica di creare una cosa unica sotto la spinta della realtà all'interno di una qualche organizzazione strutturale. (Suga 2017: 109)

Ma prima di “comprendere” dobbiamo “percepire” il modo in cui questa “cosa” esiste, considerandola come causa ed effetto di sé medesima. In Oriente, è opportuno ricordare che il processo formativo di ogni fenomeno è sostanzialmente irriducibile a una mera descrizione, sia perché non vi è alcun punto privilegiato da cui guardare sia perché le parole sono esse stesse fenomeni dal significato mutevole.

Dunque, non dobbiamo descrivere ma *percepire* e ciò significa vedere, toccare, annusare, ascoltare l'esistere e *lasciare andare (ri)*⁵ questa esistenza come “cosa” tra le altre “cose”. È come se, riducendo quella cosa allo stato di “cosa”, ne scopriremo piano piano un significato che va oltre la cosa stessa. Si tratta del nocciolo eidetico del-

⁵ Il termine *Ri* può essere tradotto sommariamente con “liberare”, “lasciare”, “abbandonare”. Ricorda ancora Marcello Ghilardi, che “ci si libera sia dall'adesione a una forma estrinseca, sia dalla stessa volontà di distacco”. Tale disposizione estetica ed etica può essere letta non solo come una liberazione dalla forma (sociale o estetica) cui un'immagine pare vincolata, ma anche in senso transculturale, dove l'“abbandonarsi” ad altri significati “libera” la cultura stessa da un'eccessiva chiusura identitaria per dialogare con altre culture e produrre nuove forme da “liberare”.

l'immagine che risuona nel mondo, una fenditura che solleva le palpebre e dischiude paesaggi di consapevolezza e libertà. Nell'opera d'arte si mostra dunque l'inesprimibile (*yugen*), ossia quell'"infinito riverbero che accade tra le opere magistrali e l'interiorità dell'artista o dello spettatore che le contempla" (Ghilardi 2016: 62).

2. Secondo passo. Il lago dei rimandi



Fig. 2. Kishio Suga, *Law of multitude*, 1975, veduta dell'installazione, Hangar Bicocca, Milano 2017. Fonte: foto di G. Ferrario.

Nell'opera *Law of multitude*, Kishio Suga crea una distesa ondeggiante di teli di plastica trasparente posti su plinti di cemento, ciascuno sormontato da una pesante pietra grezza. Queste verticalità solide disegnano un campo teso e allo stesso tempo fluido, in cui la luce vibra e ondeggia, dilatando la materia nello spazio. Le pietre tendono dolcemente questo liquido solido e si rapportano tra loro come fossero astri di una costellazione o riflessi di un mare infinito.

Le "cose" del mondo, seppur piccole e apparentemente insignificanti, portano con sé l'immagine del mondo nella sua globalità e complessità. "La totalità si manifesta in ogni parte ed è questo che le

conferisce realtà autonoma e relazionale insieme. Dato che ogni parte (cosa) è ciò che è in virtù del tutto che la costituisce, se comprendiamo una singola parte abbiamo per ciò stesso accesso diretto alla totalità” (Forzani 2006: 53).

Non si tratta, per l’artista, di condurre all’esistenza tali “cose”, ma di attirare l’attenzione sull’esistenza creando rapporti tra gli oggetti e le loro rappresentazioni. Vi è il tentativo di sollecitare la consapevolezza su ciò che ci circonda. Una pietra è riconosciuta come tale per via della sua forma ma soprattutto per via delle correlazioni con altre pietre e con il mondo che le accoglie.

L’artista è, dunque, colui che crea un “campo di relazioni” tra le cose e le pone in contatto tra loro svelandone l’esistenza. L’opera d’arte che ne emerge è una trama di rapporti, una “struttura che costituisce un luogo d’incontro” (Bertozzi 2017: 77). L’arte diviene una “situazione” da contemplare e con la quale rapportarsi. Immaginiamo di gettare una “cosa-sasso” in un lago. Quel sasso determinerà dei cerchi concentrici causati dalla caduta del grave nell’acqua. Non si tratta, tuttavia, di riflettere sul campo gravitazionale, ma di farsi trasportare all’interno di un’espansione silenziosa che risuona in ciò che *sta nella “cosa”* e in ciò che *circonda la “cosa”*.

Come nella tradizione zen, se contempliamo questo mare infinito iniziamo un viaggio interiore che non ci porta in un altro mondo, ma ci fa vivere più intensamente questo mondo. Il paradiso non è che una diversa prospettiva della mente. Scriveva Suzuki Shosan che pregare per un tempo felice non vuol dire pregare per una felicità dopo la morte, ma essere liberi dall’angoscia del vivere e del morire, essere liberi qui e ora (cfr. King 1986). Se il paradiso è nascosto non è perché si trova altrove, ma perché non si riesce a vederlo, a sentirlo, a toccarlo nella sua estrema e radicale semplicità e chiarezza.

Tutto ciò possiamo iniziare ad avvertirlo quando comprendiamo che quel sasso o quel telo di plastica o quei plinti di cemento che Suga ci ha offerto con la sua opera appartengono al paesaggio che li circonda e il paesaggio alle “cose”, come fossero un’unica immagine in espansione. In questo gioco di spazi che si compenetrano l’io si ritrova in una dimensione più vera, così da cogliere tra i molteplici vissuti il mio, quello della pietra, quello dello spazio che li comprende e così via.

Questo viaggio conoscitivo è anche il compito della fenomenologia, ossia analizzare ciò che ci appare nel suo apparire. Non posso mai avere a che fare con le “cose” prescindendo dalla maniera di apparire

delle “cose” stesse. Vi è dunque un rapporto o correlazione costante tra la maniera soggettiva di vedere le cose e le cose stesse nel modo in cui mi appaiono.

Ma se queste cose che mi appaiono si danno in un certo modo alla mia coscienza, allora esse contengono in sé un potenziale di correlazione con tutte le cose del mondo, cioè vivono in un contesto di rimandi. Non solo la pietra nell’opera di Suga mi rimanda a qualcosa, ma l’opera stessa composta da più “cose” mi rimanda ad un altro contesto di rimandi, ad un’altra opera dello stesso Suga ad esempio, o ad altre opere e ad altri infiniti contesti nascosti che potrei scoprire. Il mondo si dispiega come l’orizzonte di tutti gli orizzonti, quello che i fenomenologi chiamano *Lebenswelt*, ossia il mondo della vita in tutti i vissuti contingenti e soggettivi.

Vivere è dunque espandersi in un contesto di rimandi, penetrando le cose e il loro modo di apparire, configurando quella “situazione” ordinaria e al tempo stesso straordinaria che l’artista disegna e alla quale ci invita a partecipare. È entrare in contatto con il *mono no aware*, ossia l’intima natura espressiva e simpatetica delle cose, venata di tristezza per l’intrinseca transitorietà che la bellezza porta con sé.

3. Terzo passo. Il giardino di luce



Fig. 3. Kishio Suga, *Gap of the entrance to the space*, 1979, veduta dell’installazione, Hangar Bicocca, Milano 2017. Fonte: foto di A. Osio.

L'opera di Suga *Gap of the entrance to the space* è una distesa di sottili piastre di zinco sulla quale vengono collocate pietre di misure e caratteristiche differenti. Otto sono le pietre non lavorate che grazie alla loro consistenza irregolare creano un contrasto con il metallo liscio e lucente. Le altre, tagliate in blocchi rettangolari, sono disseminate ad angoli diversi sul pavimento zincato e, contrariamente alle pietre non lavorate, si fondono con la superficie riflettente che le circonda, dando quasi l'impressione che emergano dal pavimento.

Lo spettatore si ritrova in una sorta di giardino zen che, secondo la consuetudine, pare condurre allo *yume no hashi*, l'etereo "ponte dei sogni" che unisce la terra col paradiso. Tuttavia, contrariamente ai giardini della tradizione, in questo gruppo di rocce immerse in questo lago d'acciaio non è più rintracciabile o circoscrivibile un unico asse dell'universo. Tale arcipelago di isole manifesta un mondo parcellizzato e luminoso, e per questo intessuto di dubbi e mistero. Le rocce dell'opera galleggiano in noi tra i riverberi di uno spazio liquido. Non vi sono certezze ma un "quasi" che è un approssimarsi all'esperienza del "non detto" che conferisce silenzio e profondità alla scena.

Ci muoviamo in un orizzonte che si dà all'esperienza in modi sempre diversi, in un continuo movimento di scorci parziali. L'estetica, come la cartografia giapponese classica, meraviglia per la sua molteplicità di orientamenti. Così come le mappe sono state progettate perché più persone poste su lati differenti le potessero guardare nel medesimo istante o una stessa persona le potesse osservare da angolazioni diverse, così anche la costruzione estetica è priva di un punto focale centrale e richiede continui aggiustamenti euritmici⁶.

Ogni opera, come ogni giardino di luce, apre infinite prospettive che conducono all'incontro con il mistero, il senso intimo del recondito, di ciò che grazie all'illuminazione non viene mai totalmente allo scoperto ma che è parte integrante della realtà. Il suo cuore immanente è affidato alla parola *oku* che è il *locus absconditus*, lo spazio sacro e sempre vuoto dell'incontro. La realtà si manifesta dunque come espressione evidente e spontanea di se stessa. "Tutto è parte della realtà, è realtà autoesprimentesi, compresi ovviamente gli esseri umani. L'uomo compiuto non descrive, non interpreta la realtà, ma ne è lui stesso espressione. La realtà non è un oggetto per un soggetto ma è sempre soggetto di se stessa in ogni sua forma" (Forzani 2006: 53).

⁶ Per approfondimenti cfr. Raveri 2014 e Yamori, Takahashi 1980.

Nel coagulo di una forma (*kata*) si svela la singolarità del gesto e la precarietà della sua esecuzione. Il giardino fiorisce, le infinite prospettive si dilatano, le “cose” si annunciano nella loro esistenza misteriosa.

Quando la forma è divenuta corpo, quando l'identità immaginaria del soggetto che esegue la forma è stata destituita e il gesto può accadere senza sforzo o resistenze, allora il tempo è maturo perché si manifesti lo stile. Nella sua individualità, nella sua contingenza, quello stile irripetibile conferisce linfa vitale e nuovi significati alla forma, e così la ricomprende nel più ampio dinamismo della Storia, da una generazione all'altra. (Ghilardi 2016: 98)

L'opera d'arte da estetica è dunque pronta a ritornare a casa (*oikía*) sciogliendosi nell'etica, ove nulla è in eccesso e tutta l'umanità è pronta per cantare di nuovo, e con rinnovato stupore condiviso, il silenzio delle pietre, delle nuvole e delle stelle.

4. Prima di ogni passo. L'etica ossia l'origine del segno estetico

Non esiste un'esperienza pura e oggettiva che si possa dire scientifica, tale da definire una volta per tutte la validità e la verità di una cultura, così come è impossibile una verità scientifica o umanistica dell'assoluto. Soltanto se l'uomo penetra e interroga continuamente l'origine di queste disposizioni al conoscere, solo se le grandi tradizioni culturali dialogano in un mondo realmente globale, solo se l'uomo sarà capace di vivificare costantemente le strutture che lo hanno formato come tale, potremmo guardare al presente con sguardo aperto e comprensivo.

Ricordava Edmund Husserl nella *Crisi* che

soltanto questo può l'uomo: dal posto in cui si trova, in base ai suoi orizzonti conoscitivi e ai suoi orizzonti di sentimento, avere un presagio, e plasmare quelle vie della fede, che gli forniscono un'evidenza personale sotto forma di una concezione del mondo, per il presagio e per le norme dell'agire, sotto la guida di un presentito e creduto. Un simile contegno dà a gruppi umani che portano in sé un'analoga direzione originaria, anche qualcosa come un comprendersi comune e un promuoversi a vicenda. (Husserl 1997: 536)

Non si tratta di favorire la divisione ma l'unione, non di primeggiare ma di porsi in relazione con l'altro in modo fecondo per ampliare la propria visione del mondo non solo in una dimensione intersoggettiva

ma anche sociale, pratica, storica e teoretica. È dalla traducibilità di significati dissimili che si aprono preziosi varchi di riflessione che producono svolte nel pensiero. Francois Jullien (2014) nota, ad esempio, che nella traduzione sino-giapponese del greco *philosophia* (φιλοσοφία), si perde il riferimento a Eros, ossia all'amore e al desiderio che spinge il greco a filosofare⁷.

Tuttavia, non si tratta solo di aspetti traduttivi ma anche strutturali. Le lingue alfabetiche occidentali con la loro configurazione logico-sintetica mirano alla conoscenza tramite la definizione della cosa nominata, ossia tendono ad astrarre idealmente la cosa come *logos*, il quale esprime in modo esauriente la cosa di cui è il nome. Le lingue orientali che utilizzano gli ideogrammi hanno invece una struttura dialogico-analitica che mira a stabilire una relazione fra chi parla e la cosa nominata, perciò non pretendono di dire "la cosa in sé" e dunque non tendono all'ideazione. Da questa prospettiva risulta scorretto chiamare "ideogrammi" i segni grafici che costituiscono la lingua orientale, piuttosto essi indicano le sensazioni, i desideri, le emozioni, le molteplici esperienze che il rapporto con la cosa produce sull'uomo. È indubbio che nelle traduzioni occidentali nate da queste diverse strutture linguistiche si perdono molti luoghi di senso della cultura orientale che a volte paiono intraducibili pena la loro perdita.

L'ostacolo linguistico non può costituire un alibi alla pretesa di incomunicabilità, né esaurisce la problematica del rapporto fra pensiero occidentale e orientale, ma non deve neppure essere sottovalutato, perché se da un lato è enormemente difficile da superare, dall'altro funge da specchio in cui il pensiero di ciascun mondo può rimirarsi in abiti diversi dal consueto, scorgendo inconsuete prospettive di novità e rinnovamento. (Forzani 2016: 17)

Si tratta di andare oltre la pratica della negoziazione e giungere alla comprensione e alla cura di ciò che non conosciamo. È anche dall'origine delle parole, dei segni, dei gesti che si ritrova il senso più antico e profondo dell'inizio di ogni comunità, in modo da promuovere la condivisione come cura al dogmatismo e all'incomprensione, per conservare e riattualizzare la memoria di ogni cultura.

Ciò che è auspicabile è dunque evitare, per quanto possibile, intolleranze o emorragie culturali e porre gli individui con le loro fatiche, le loro passioni e i loro linguaggi in costante contatto, per accrescere i significati delle parole e dunque delle culture. Il maggior pericolo che

⁷ Per approfondimenti si rimanda a Jullien 2014.

Husserl vedeva per l'Europa era la stanchezza. Tale minaccia è tuttavia oggi presente anche nel mondo orientale. Le manifestazioni del razionalismo nel suo decadere a "obiettivismo" o la negazione del soggettivismo *tout court* sono aspetti che visti e compresi nelle loro reciproche identità possono essere messi realmente in discussione solo grazie ad una profonda interrelazione critico-culturale. Una cultura è tanto più lontana dalla stanchezza quanto più riesce a criticare con passione e vivacità intellettuale se stessa. L'arte, in quanto cultura, è sempre affermazione vitale e soglia che trattiene e libera la differenza.

Possiamo guardare questa soglia attraverso delle palpebre di legno, navigare sull'orizzonte teso di un mare di plastica, oppure vivere tra piccole isole emerse in un giardino d'acciaio e riconoscere che nulla è finito e niente è mai concluso. Così come l'indagine fenomenologica occidentale, anche il pensiero orientale riconosce che questa continua ricerca è la vita.

"Non si deve dedurre che dal raggiungere il luogo derivi una conoscenza di sé in termini di acquisizione intellettuale. Anche se la realtà della realizzazione è pienamente manifesta, questo non significa che necessariamente l'essere insondabile sia totalmente manifesto: la compiutezza è indefinibile" (Dogen 1999: 33).

In ogni apertura appare il mistero e in ogni mistero, che così spesso spaventa, risiede il senso profondo dell'avvicinamento dell'uomo all'uomo e dell'uomo al mondo. Negare il mistero e l'incerto è negare la natura umana che si apre all'indeterminatezza della luce, quel piccolo riverbero che rischiarà e accoglie l'adempimento di una vita.

Bibliografia

Bertozi, B., *Il linguaggio delle cose. Teoria e produzione artistica del gruppo Mono-ha*, in Id., *Kishio Suga*, Milano, Mousse Publishing, 2017.

Forzani, G.J., *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Ghilardi, M., *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.

Hisamatsu, S., *Zen and the fine arts*, Tokyo, Kodansha, 1971.

Husserl, E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, prefazione di E. Paci, tr. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1997.

Jullien, F., *De l'Être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2014.

King, W., *Death was his koan. The samurai-zen of Suzuki Shosan*, Berkeley, Asian Humanities Press, 1986.

Raveri, M., *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014.

Suga, K., *The condition of being released*, "Bijutsu techo", 344/23 (1971), pp. 24-33.

Suga, K., *Situations*, a cura di Y. Hasegawa e V. Todolì, Milano, Mousse Publishing, 2017.

Yamori, K., Takahashi, T., *L'espace dans la cartographie japonaise ancienne*, "L'Espace Géographique", 2/IX (1980), pp. 95-105.

© 2018 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.