

REALISMO E ATRAZIONE NELLA SCULTURA GIAPPONESE

(già pubblicato in

A. Guidi: *Ad ovest dell'Occidente*, Bologna, Eurocopy, 2007

e in

Bollettino del CSAEO, n. 36, 2000)

Ho davanti a me le riproduzioni fotografiche di alcune tra le più belle sculture giapponesi. L'attenzione si sofferma in particolare su due opere; il Miroku Bosatsu (sec. VII) del tempio Chûgûji di Nara e il ritratto del bonzo Chôgen (sec. XIII) del tempio Tôdaiji, sempre a Nara. Da un lato bellezza idealizzata, legno come superficie smaltata, legno santo, simulacro atemporale della serenità e della compassione divina; dall'altro un realismo crudele, legno che diventa decrepitezza, rughe, legno che si fa uomo in un mondo di sofferenza. Naturalismo e idealizzazione, realismo e astrazione: i due poli tra i quali scorre il flusso della grande arte plastica, in Giappone come ovunque. Che genere di realismo, che genere di astrazione si sono incarnati (o meglio, materiati) in questi due capolavori?

Se ammettessimo, con Walter Pater, che ogni arte costantemente aspira alla condizione della musica, allora la scultura, legata com'è alla materia e allo spazio e condannata all'immobilità, dovrebbe occupare uno dei gradini più bassi in un'ideale gerarchia delle arti. Pater sintetizzava in quella celebre frase la teoria schopenhaueriana dell'arte ed echeggiava una posizione critica che ricorre di frequente nel Romanticismo e in tutto l'Ottocento europeo.

Sembra in effetti che con l'estetica romantica avvenga una decisa svalutazione, o quanto meno un ridimensionamento, della scultura a tutto tondo (il bassorilievo e l'altorilievo partecipando più delle caratteristiche della pittura). Herder afferma che la scultura è 'verità' e la pittura 'sogno'; per Humboldt la scultura è 'esteriorità' e la pittura 'interiorità'. E Hegel, nel suo grandioso colombario di triadi incasellanti l'universo, sigilla la scultura in uno scatolone con su scritto 'Arte classica', antitetivamente contrapposta all'architettura (alla quale, sotto la dicitura 'Arte simbolica' è riservato il posto più basso) e fatalmente superata da Pittura-Musica-Poesia ('Arte romantica'), la triade assisa nell'Empireo delle Arti.

La nostra epoca è poco incline alle classificazioni ordinate e ai rassicuranti catasti dell'universo. Quelle posizioni critiche, quindi, per quanto stimolanti, parranno forse a molti di noi del tutto superate o degne al massimo di un meritato riposo nei manuali di 'Storia della Filosofia ad uso dei Licei e degli Istituti Magistrali'. A ben pensarci, però, quei pensatori, con le loro distinzioni e gerarchie, volevano rendere conto di differenze e problemi che realmente sussistono. Per esempio, la scultura, in quanto arte, si regge, con tutto il suo peso materiale, su un fragile paradosso. Essa è l'arte che più facilmente può cadere nella tentazione del realismo, del naturalismo, vista la possibilità di ricreare tridimensionalmente l'oggetto (tentazione che sfiora solo marginalmente la musica o l'architettura, che non creano una 'copia' di qualcosa). Ma nella scultura il realismo spinto all'estremo è quasi sempre banale o finisce per cangiarsi in qualcosa di sinistro, inquietante: effetto sfruttato con diabolica abilità nei musei delle cere o nel ritratto di Duane Hanson (scultore 'iperrealista' degli anni '70) dei due obesi e abbruttiti coniugi americani con la borsa della spesa, le camicie pacchiane e lo sguardo inebetito.

Per diventare grande arte la scultura sembra aver bisogno di un certo grado di idealizzazione, di deformazione stilistica, di astrazione (che può giungere fino alla creazione di un oggetto immaginario, come in molta scultura del ventesimo secolo), per poter accendere nello spettatore quella 'intensificazione di vita' di cui parlava Berenson.

Se è assurdo rimproverare alla scultura di non poter essere musica è perché, a ben guardare, le limitazioni della scultura sono la sua vera forza. E' proprio grazie al suo dover essere materia, e una materia particolare, marmo, bronzo, legno, argilla, che un ritratto vive di una vita parallela, ma totalmente autonoma rispetto all'uomo in carne ed ossa; e una 'vita' di legno sarà diversa da una in

marmo proprio come una melodia esposta da un violino è diversa da una melodia esposta da una tromba. E' proprio grazie all'allontanarsi (di molto o di poco non importa) dal modello reale, ma al riferirsi comunque ad esso che l'artista ci rivela qualcosa che la realtà oggettiva non ci aveva mai concesso. Ecco il paradosso: 'verso l'oggetto, ma via dall'oggetto'. Ciò che lo scultore omette, aggiunge, deforma, amplifica rispetto al modello reale, la sua recondita o palese intenzione di convincerci, minacciarci, istruirci, provarci o semplicemente intrattenerci: tutto questo silenziosamente ci interpella e ci comunica ideali, aspirazioni, segreti terrori non di un solo individuo, ma di un'epoca o di un'intera civiltà.

E ora vediamo finalmente all'opera il realismo e l'astrazione nei nostri due capolavori.

Cominciamo con la statua del Chûgûji (**tav. 1**). Va detto subito che, secondo alcuni studiosi, non si tratterebbe di Miroku, ma di Kannon.¹ Per la nostra analisi poco importa, trattandosi comunque di un Bodhisattva (goffamente traducibile come 'colui la cui essenza è illuminazione'; in giapponese *Bosatsu*), della figura cioè che nel Buddhismo Mahâyâna da un lato incarna la sollecitudine divina, la mano tesa dall'alto verso la sofferenza di uomini e animali, dall'altro si pone come modello di perfezione e di superamento della condizione del *samsâra* (il nostro mondo, segnato dall'illusione e dal dolore).

Un ideale altissimo quindi, che giustifica l'alto grado di idealizzazione che sempre gli è stato riservato nella scultura estremo-orientale. Miroku appare qui seduto con una gamba piegata sull'altra e il gomito destro appoggiato al ginocchio, con le dita che sfiorano il viso: si tratta di un modello iconografico importato dal continente. Il legno di canfora, forse dorato in origine, ha una lucentezza quasi bronzea. Nella parte inferiore della scultura, il ricco e armonioso panneggio potrebbe anche essere definito realistico, soprattutto se paragonato ad altre sculture contemporanee o di poco anteriori. Ma l'idealizzazione, che qua e là diventa consapevole deformazione, è all'opera nel torso, assottigliato e ammorbidito come quello di un bambino, per dare leggerezza e slancio verticale alla figura; nei riccioli, che si raccolgono in cima al capo in due piccole sfere e scivolano lungo le spalle con bell'effetto decorativo (anche questo è un motivo iconografico tradizionale); e finalmente nel volto androgino, in cui si concentra in buona parte il fascino di quest'opera. Le mezzelune delle sopracciglia, che si congiungono con la linea diritta del naso, le linee dolcemente incurvate degli occhi semichiusi e della bocca atteggiante un sorriso, disegnano un volto che la meditazione in cui è immerso non allontana troppo dal momento e dalla situazione presente: il Bodhisattva è *nel mondo*, ma non *del mondo*. Il motivo delle orecchie allungate (il cui contorno superiore è raddoppiato dalla linea che segna l'attaccatura dei capelli), pur non essendo affatto originale, si armonizza mirabilmente, qui ancor meglio che altrove, con la spiritualizzazione generale della forma. Grazie alla quale, il legno così lavorato, pur restando vivamente, tattilmente materia, viene trasfigurato in un corpo non più umano, immagine tangibile del Bodhisattva, il quale rinuncia a entrare nel *nirvâna* per compassione verso gli esseri senzienti e resta nel mondo per aiutarli e trasferire su di essi i suoi meriti. Essere ontologicamente anfibio, tra illusione e illuminazione, il Bodhisattva ci viene qui presentato come un distillato delle migliori qualità umane e come la personificazione della beatitudine oltreumana che sta al di là del funesto incantesimo dell'individuazione.

Questa piccola scultura, con il suo divino sorriso, ci istruisce così su un paradosso più volte notato: il Buddhismo, almeno quello mahayanico, in un senso essenziale e finale è ottimista e tanta iconografia buddhista è lì per dimostrarlo: il pessimismo iniziale (la Prima Nobile Verità enunciata dal Buddha, pietra angolare del sistema: l'onnipresenza del dolore e dell'insoddisfazione), una volta esaurito il *karma*, una volta raggiunta la piena consapevolezza del carattere impermanente e insostanziale di ogni cosa, e quindi anche di se stessi e del dolore, si trasforma: la pietra alchemica dell'illuminazione ha compiuto il miracolo. Il *samsâra* si è trasformato in *nirvâna* e, secondo il ben noto simbolismo, il fango stesso del mondo genera lo splendido loto. Quello che resta è un

¹ Miroku è il Maitreya indiano: il Bodhisattva, nelle parole di Giuseppe Tucci, che "alla fine di quest'evo cosmico si incarnerà come Buddha e ristabilirà il regno del bene e della legge sulla terra immiserita e corrotta".

Kannon è il Bodhisattva della compassione per tutti gli esseri senzienti, Avalokiteshvara in sanscrito.

ineffabile sorriso.

Ho visto il ritratto del bronzo Chôgen (**tav. 2**) alcuni anni or sono, in una mostra a Tokyo sui tesori del tempio Tôdaiji. Si trovava proprio di fronte all'ingresso, tra altre figure, certo più imponenti, che avranno forse captato più efficacemente l'attenzione del visitatore frettoloso. Mi sono fermato a lungo a osservarlo, gli ho girato attorno più volte. La cosa che più mi piace di un ritratto è che puoi fissarlo, guardarlo negli occhi, studiarlo, sviscerarlo per tutto il tempo che ti pare, senza dover dire nulla, nemmeno un "come va". Cosa impossibile con gli esseri umani, i quali invariabilmente reagiscono a un simile trattamento con giustificata insofferenza. Qui puoi farlo in tutta calma. Ecco perché a volte, forse davanti a un ritratto di Rembrandt (o, senza andare troppo lontano, al *Ritratto della madre* di Guido Reni, qui alla Pinacoteca di Bologna), scatta il miracolo: il miracolo della comprensione, fin quasi della compassione per questa strana umanità, il miracolo di un dialogo muto, spazioso, assoluto che perlopiù ci è negato nell'inevitabile contabilità dei rapporti quotidiani. "L'enfer, c'est les autres": forse, ma dovremmo almeno fare un'eccezione per 'gli altri' sotto forma di tavola o tela o, nel caso del nostro Chôgen, di legno di cipresso.

Sembrirebbe non esserci nulla di grandioso in questa statua alta un'ottantina di centimetri, che raffigura un vecchio ingobbito con un rosario tra le mani. E' stata scolpita intorno al 1200, da un artista proveniente, sembra, dalla bottega di Unkei (il più geniale scultore del Giappone del periodo Kamakura) o a lui molto vicino stilisticamente. Osservandola si resta subito colpiti da un realismo spietato: proprio come talvolta il volto di un uomo centenario ci ricorda un ceppo tarlato e corroso dal tempo, così, con processo inverso, questo legno è diventato un volto cadente e decrepito, tempestato da rughe e pieghe, una delle quali è la tremula mezzaluna rovesciata della bocca. L'occhio sinistro è semichiuso: sotto la pelle raggrinzita si leggono, come parole di monito, le ossa del cranio.

L'interesse cresce quando veniamo a sapere che l'uomo qui ritratto è il bonzo Chôgen, fervente missionario della setta Jôdo, viaggiatore infaticabile tra il Giappone e il continente, che a 61 anni si mette in viaggio per il paese e comincia una capillare ed estenuante questua che permetterà la ricostruzione del tempio Tôdaiji, semidistrutto dalle guerre civili che avevano insanguinato il Giappone nel dodicesimo secolo. Uomo di volontà e fede incrollabili, dunque. Presumibilmente la statua fu scolpita subito dopo la morte del maestro, avvenuta a 86 anni, dietro iniziativa dei suoi allievi.

Si era detto prima che il realismo assoluto, la mimesi spinta all'estremo è di rado interessante nella scultura. Quando però essa coglie il personaggio in una posa o atteggiamento che ne rivelino per così dire l'essenza, mettendo a nudo sia l'uomo che l'Uomo, allora, pur senza un minimo di idealizzazione, abbiamo la grande arte e persino un ritratto fotografico, come quelli di Cartier-Bresson, può riuscire un capolavoro.

Torniamo a Chôgen: uomo di volontà e fede incrollabile, si diceva, e di grande energia interiore: l'età gli ha curvato le spalle ma egli persiste, caparbiamente, quasi aggrappato ormai al suo *juzu* (il rosario), nel ripetere milioni di volte il suo *mantra*: *namu amida butsu, namu amida butsu...*² Il panneggio elegante, armonioso, se da un lato ripete stilemi del periodo Heian, ha qui anche la funzione di donare a quest'uomo una dignità, una nobiltà, una bellezza interiore che, per contrasto, il volto decrepito non farà che esaltare. Dignità che viene esaltata dalla posizione del loto (a gambe incrociate, cioè), nella quale Chôgen appare saldamente immedesimato, quasi sprofondata, come a volersi identificare in eterno con il divino triangolo della postura del Buddha, la postura dell'illuminazione.

Queste forse sono solo divagazioni letterarie. In fin dei conti gli ignoti artisti che scolpivano capolavori come questi quasi certamente non sapevano delle sottigliezze del Buddhismo filosofico. Ma essi erano pur sempre i depositari di una grandiosa tradizione iconografica e artistica che giungeva loro dall'India, dall'Asia Centrale, dalla Cina e dalla Corea: le forme a cui lavoravano

erano ormai impregnate di un ideale, di una filosofia millenaria e della fantasia plastica di un intero continente. In una sintesi suprema, semplici pezzi di legno comunicano oggi a noi quell'ideale e quella fantasia.

Alessandro Guidi



Tavola 1



Tavola 2