

Fabio D. Palumbo

**L'estetica del mondo fluttuante:
il “giapponismo” di Deleuze**



Laboratorio dell'ISPF, XIII, 2016

20

DOI: 10.12862/Lab16PLF

«E come in quel gioco in cui i giapponesi si divertono a immergere in una scodella di porcellana piena d'acqua dei pezzetti di carta fin allora indistinti, che, appena immersi, si distendono, prendono contorno, si colorano, si differenziano, diventano fiori, case, figure umane consistenti e riconoscibili, così ora tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swann, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutta Combray e i suoi dintorni, tutto quello che vien prendendo forma e solidità, è sorto, città e giardini, dalla mia tazza di tè».

Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*

«Non tutti hanno il piacere di parlare cinese nella propria lingua».

Jacques Lacan a proposito del “bilinguismo” dei giapponesi

1. *Un mondo fluttuante*

La geografia del pensiero di Deleuze si estende ben al di là dell'orizzonte eurocentrico, orientandosi decisamente verso l'Estremo Oriente; ciò avviene in più momenti del suo percorso teoretico e con una varietà di rimandi che non permette di considerare il riferimento deleuziano all'Asia orientale e in particolare al Giappone né marginale né improprio.

Per ripensare il *japonisme* di Deleuze, in particolare, è indispensabile partire dalle posizioni teoriche di *Logica del senso*. Dalle pagine dell'ostico testo deleuziano del '69 è infatti possibile ritagliare almeno tre costellazioni concettuali afferenti, contigue o affini alla tradizione culturale del Sol levante: mi riferisco all'*estetica dei simulacri*; all'*etica dell'evento*; all'*ontologia del vuoto*.

Sgombriamo il campo da un equivoco: se utilizzo il termine *japonisme*, non è a caso. Il *japonisme* o *japonaiserie* è, come noto, una tendenza estetica o moda culturale diffusasi in Europa occidentale nel XIX secolo soprattutto in seguito alla commercializzazione delle “stampe giapponesi” o delle “giapponeserie”¹. Ebbene, il legame del giapponismo con l'estetica deleuziana non è da intendersi a livello di suggestione esotica; piuttosto, mi sembra di scorgere tra le righe del discorso deleuziano un'affinità molto profonda con esso: in questo caso, la “giapponeserie” sarebbe per Deleuze un'espressione artistica da consegnare al dominio dei simulacri, cui ben si addice il carattere di moda culturale del *japonisme*. Ma non basta: sebbene non sia possibile in questa sede affrontare anche questo aspetto, per le considerazioni anzidette, una ricognizione estetica del cosiddetto *neojaponisme* potrebbe proficuamente essere inserita nella cornice concettuale dell'ontologia dei simulacri, affine alla cifra culturale della *japanese pop culture*².

In effetti, seguendo ancora *Logica del senso*, un'estetica dei simulacri non può che tradursi in un'etica dell'evento. Una simile etica è la pratica degli avventu-

¹ Per una disamina storica del *japonisme* si rinvia a S. Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Thames & Hudson, London, 1999.

² Sul nesso tra postmoderno e cultura pop nipponica, cfr. H. Azuma, *Generazione Otaku. Uno studio della postmodernità*, tr. it. di L. Origlia, Jaca Book, Milano, 2010.

rieri della superficie, tra i protagonisti di *Logica del senso*: l'Alice carrolliana, il saggio stoico, e, ciò che più ci riguarda in questa sede, il monaco Zen. Quest'ultima figura ci rinvia alla grande eredità delle pratiche sapienziali, marziali, artistiche della tradizione che affonda le proprie radici nel buddhismo Zen, innervando la vita spirituale e materiale della civiltà nipponica e non solo di essa³. Si pensi alla folgorazione del tiro con l'arco (*kyūdō*): si tratta di prendere di mira il bersaglio senza mirare – dimenticandosene, di far scoccare la freccia come se dovesse ritrarsi nell'arciere. Il saggio Zen, ma anche il saggio deleuziano, è nella posizione dell'arciere⁴.

A proposito della nozione di evento, in *Logica del senso* esso costituisce la cornice tra cose e parole. È qui che torna utile chiamare in causa la complessa dottrina buddhista dell'essere, nelle sue diverse articolazioni e inflessioni storico-filosofiche, per esplicitare alcune insospettabili e sorprendenti convergenze con la riflessione deleuziana. Ci riferiamo non solo allo Zen, ma al più ampio ventaglio del buddhismo Mahāyāna e all'interpretazione di questa tradizione da parte della scuola filosofica di Kyōto. Che dire dunque della consonanza tra l'implicazione reciproca di cose e parole in Deleuze e l'inestricabilità di Sé e natura espressa nel buddhismo Zen dal termine *shizen* (“il modo d'essere del sé”)? O ancora l'ideogramma come frontiera tra corpo e parola nella pratica calligrafica? O il cielo vuoto (*ku*) dello Zen? Siamo di fronte, nello Zen, a un'ontologia del vuoto e della forma. In che misura questo può essere detto di Deleuze, dipende dal peso che si vuol dare ad alcuni passaggi di *Logica del senso* e della produzione successiva, ma più in generale da un paziente lavoro ermeneutico dal taglio cross-culturale su un ambito necessariamente vasto e complesso. Non si tratta qui tanto di ripercorrere “filologicamente” le citazioni relative al buddhismo (e al mondo estremo-orientale) nel *corpus* deleuziano: sarebbe necessario in quel caso rilevare la derivazione nietzschiana dell'immagine del buddhismo come esempio di nichilismo passivo presentata in *Nietzsche e la filosofia*; o ancora richiamare il riferimento di Deleuze e Guattari ad Henry Miller nella *querelle* tra Occidente “cultura dell'albero” e Oriente “cultura del rizoma”; o rammentare le parole de *L'abecedario* a proposito della “z” di “Zen”, lo zen della mosca e del saggio, il precursore oscuro, il maestro Zen che passa il proprio tempo a distribuire bastonate, colpi come lampi che illuminano le cose⁵. È poi indubbio che Deleuze sia immerso in un panorama culturale europeo

³ In merito al rapporto tra Deleuze e il buddhismo vedi N. R. Glass, *The Tibetan Book of the Dead. Deleuze and the positivity of the second light*, in M. Bryden (ed.), *Deleuze and Religion*, Psychology Press, Hove, 2001, pp. 65-75. In particolare a proposito delle assonanze tra il pensiero deleuziano e lo Zen, vedi anche B. Davies, *Intersections between Zen Buddhism and Deleuzian philosophy*, in «Psyke & Logos», 2011, 32, pp. 28-45.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 131. Sul rapporto tra Deleuze e arte marziale giapponese del tiro con l'arco vedi D. Soeiro, «*Know thyself: Mind, body and ethics. Japanese archery (Kyudo) and the philosophy of Gilles Deleuze*», in «Enrahonar. Quaderns de Filosofia», 2011, 47, pp. 199-210.

⁵ Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, tr. it. di F. Polidori, Einaudi, Torino, 2002, pp. 232-233; G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma, 2010, p. 63; G. Deleuze, *L'abecedario di Gilles Deleuze* (film-intervista in 3

che gli presenta suggestioni riconducibili a diverse pratiche culturali giapponesi: è il caso del Barthes de *L'impero dei segni* o dello Herrigel di *Lo Zen e il tiro con l'arco*, senza dimenticare l'opera di divulgazione dello Zen in Occidente da parte di Suzuki Daisetsu Teitarō⁶. Ciò che qui ci preme, però, è individuare un legame sottotraccia tra Deleuze e la tradizione culturale giapponese.

Come azzardare dunque un tentativo del genere? Forse è attraverso il paradigma estetico che si palesa l'opportunità di ricomprendere le diverse espressioni di questo caleidoscopico insieme di pratiche (e di forme), traducendole nel linguaggio della "macchina deleuziana"⁷. E in quest'ottica ci riserviamo di dedicare una particolare attenzione al cinema, punto focale del discorso deleuziano, più che mai nell'ultima fase della sua produzione, e al cinema giapponese, cui Deleuze dedica pagine illuminanti e ammirate, concentrandoci però sul legame tra cinematografia e pensiero della superficie attraverso l'analogia dei dipinti a rotolo.

In questa ricognizione del nesso tra Deleuze e la tradizione estetico-culturale del Sol levante mi affido nelle pagine che seguono all'esemplarità di alcuni casi: la tecnica utilizzata nella xilografia giapponese per la realizzazione delle stampe artistiche *ukiyo-e* (le "immagini del mondo fluttuante"), prodotte in Giappone nel periodo Edo (1603-1868); l'arte della spada, nell'*aikidō* e nel *kendō*; il linguaggio piatto degli *haiku*, poesia di segni distribuiti alla superficie; l'ideogramma come frontiera tra corpo e parola nella pratica calligrafica⁸. L'immagine che ne viene fuori è necessariamente quella di un mondo fluttuante, mutante, incorporeo – è il riverbero di effetti di senso sulla pellicola del mondo, come onde prodotte da un sasso lanciato in uno stagno:

*Antico stagno.
Una rana si tuffa.
Suono d'acqua⁹.*

DVD, a cura di C. Parnet, regia di P.-A. Boutang), tr. it. di I. Bussoni, F. Del Lucchese e G. Passerone, DeriveApprodi, Roma, 2014.

⁶ Vedi D. T. Suzuki, *Saggi sul buddhismo Zen* (3 voll.), tr. it. di R. Rambelli, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983.

⁷ Per un'analisi della dimensione estetica in Deleuze si leggano almeno: R. Bogue, *Deleuze on Cinema*, Routledge, London, 2003; M. Buydens, *L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris, 1990; A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, PUF, Paris, 2005.

⁸ È qui interessante stabilire un parallelo con l'avvicinamento lacaniano alla scrittura sino-giapponese e, più in generale, con le tematiche affrontate da Lacan in *Lituraterra* (1971). Vedi J. Lacan, *Lituraterra*, in Id., *Altri scritti*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2013, pp. 9-19; inoltre, cfr. Groupe Franco-Japonais du Champ Freudien, *Lacan et la chose japonaise*, in «Analytica. Cahiers de recherche du champ freudien», 1988, 55.

⁹ La traduzione dello *haiku* di Matsuo Bashō è tratta dall'antologia a cura di I. Starace, *Il grande libro degli haiku*, Castelveccchi, Roma, 2005, p. 55.

2. La stampa e il simulacro

La filosofia di Deleuze è spesso considerata come un rovesciamento del platonismo. È noto come Platone ci esorti a sceverare le “buone immagini” dalle “cattive immagini”, partendo dalla distinzione tra originale, copia, e *simulacro* (copia della copia):

Le *copie* posseggono in secondo grado, sono pretendenti ben fondati, garantiti dalla somiglianza [*resemblance*]; i *simulacri* sono come i falsi pretendenti, costruiti su una dissimilitudine, implicante la perversione. [...] Platone divide in due il campo delle immagini-idoli: da una parte le *copie-icone*, dall'altra i *simulacri-fantasm*¹⁰.

La nozione di simulacro, nell'accezione deleuziana, mette però in crisi le nozioni di copia e di modello, predicando l'indiscernibilità del modello e del doppio, del pretendente spurio, del contraffatto. Quando ogni copia (della copia) può spacciarsi per originale, l'essenza eidetica è indistinguibile dal simulacro, il vero dal falso: «Tutto è diventato simulacro. In effetti, per simulacro, non si deve intendere una semplice imitazione, ma piuttosto l'atto attraverso cui l'idea stessa di un modello o di una posizione privilegiata si trova contestata e rovesciata»¹¹. Risulta evidente come il simulacro si identifichi con il doppio, e ciò ci permette di introdurre un elemento-chiave del pensiero di Deleuze, che sarà richiamato più avanti: la logica del simulacro o doppio è la sintesi disgiuntiva e il suo utilizzo in senso inclusivo. In altri termini, attraverso la sintesi disgiuntiva si passa dall'alternativa escludente “o... o”, originale o spurio, pretendente legittimo o illegittimo, copia autentica o simulacro, all'alternativa inclusiva, il “sia... sia”.

Le conseguenze di una simile “virata” sono enormi. Assistendo alla glorificazione del simulacro, all'elevazione di ciò che è *pulvis et umbra* al rango di unica istanza ideale rimasta, ammiriamo anche lo spodestamento del soggetto identitario e dell'orientamento condotto a partire da un punto di vista privilegiato – autentico. Dunque il platonismo rovesciato implica l'introciezione della differenza nel cuore dell'Idea; da qui, è chiaro come l'Idea stessa si immanentizzi nel regno delle parvenze e dei simulacri. L'essenza eidetica, concepita nel suo carattere differenziale, non può più essere separata distinta dall'evento e dal divenire. Ciò non può non avere conseguenze enormi sul piano estetico, poiché l'intero discorso, in qualche misura, riveste un carattere originariamente estetico, in quanto il simulacro-fantasma è platonicamente il prodotto dell'arte che imita la copia, l'arte delle apparenze ingannevoli¹². Siamo dunque in cerca di un'arte simulacrale, che sia “copia di copia”, di un'immagine costruita sulla

¹⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 226. Le immagini (*eidōla*) si presentano dunque in due forme: copie (*eikōnes*) e simulacri (*phantasmata*), ossia versioni rispettivamente di seconda e terza mano degli originali. I simulacri sono perciò *eidōla eidolon*, “apparenze di apparenze”. Vedi *Sofista* 236c. Sul rapporto tra Deleuze e Platone alla luce della nozione di simulacro, vedi D. W. Smith, *Platonism. The concept of the Simulacrum: Deleuze and the Overturning of Platonism*, in *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, pp. 3-26.

¹¹ Ivi, p. 94.

¹² Vedi *Repubblica* 373c.

differenza e sulla dissimilitudine, dall'identità fluida e instabile – un portato estetico della logica fondata sulla sintesi disgiuntiva. Ma v'è di più. L'estetica dei simulacri è la premessa per un ripensamento topologico dell'immagine, per una nuova architettura dello spazio e una nuova "strategia visuale". Il fantasma/simulacro rinvia infatti all'articolazione di *Logica del senso* tra superficie e profondità, tra segni e cose, tra concatenazioni causali dei corpi ed efflorescenza superficiale dell'incorporeo: in termini di grammatica dell'immagine, ciò si può tradurre nella tensione tra disegno piatto e tridimensionalità, tra figure piane e solidi. Vedremo quanto queste coordinate giovino alla nostra ricognizione.

Per verificare, nel concreto di una pratica artistica, un esempio di destituzione dell'originale, mi sembra estremamente calzante il riferimento alla tecnica utilizzata nella xilografia giapponese per la realizzazione delle stampe artistiche *ukiyo-e* ("immagini del mondo fluttuante"), prodotte nel Sol levante nel corso del periodo Edo (1603-1868) e commercializzate in Europa occidentale nel XIX secolo, in seguito al diffondersi della tendenza estetica nota come *japonisme* (la moda culturale contagia all'epoca artisti del calibro di Monet e Van Gogh)¹³. I due maestri più noti e apprezzati del genere sono senza dubbio Utagawa Hiroshige (1797-1858) e Katsushika Hokusai (1760-1849). Nella tecnica dell'*ukiyo-e*, il blocco di legno – per lo più proveniente da alberi di ciliegio selvatico – su cui viene effettuato il calco del disegno da riprodurre a stampa è riutilizzato spesso volte, previa levigatura dell'incisione precedente; lo stesso disegno originale dell'illustratore, sulla cui impronta viene intagliato il blocco per farne una matrice ricalcabile su fogli di carta giapponese (*washi*), dopo il lavoro di incisione risulta distrutto. È dunque cancellata *ab origine* la presenza dell'originale, dimodoché l'opera consiste soltanto di un simulacro circolante in varie copie, ricalcate a loro volta su una copia in legno del modello disegnato dall'artista. Ne deriva l'impossibilità di "feticizzare" o "sacralizzare" l'opera originaria, esperibile unicamente grazie alla sua "riproducibilità tecnica", o meglio alle sue pratiche di diffusione e circolazione culturalmente situate.

Ma l'*ukiyo-e* non esaurisce qui la sua pregnanza estetica. Mark Donoghue fa intravedere, in un recente contributo, un'ulteriore pista da seguire, che riannoda l'esperienza dell'*ukiyo-e* al Barocco europeo, utilizzando Deleuze come "termine medio"¹⁴. In sostanza, si tratterebbe per Donoghue di stabilire un nesso tra Hokusai e il Barocco attraverso e Deleuze, ovvero di immaginare il Barocco stesso come ponte tra Deleuze e Hokusai, o ancora ripensare Hokusai con categorie barocche grazie a Deleuze. Scegliendo quest'ultima opzione, risulta naturalmente ineludibile *La piega*, il testo di Deleuze del 1988 dedicato a Leibniz e il Barocco¹⁵. Il nodo qui evocato è quello tra estetica dei simulacri, ontologia del virtuale e sintesi disgiuntiva. Per rinvenire inopinatamente questo nesso in

¹³ C. MacNeal Lavender, *The Influence of Japanese Prints from the Ukiyo-e School on Selected Works of Edouard Manet, Mary Cassatt, Claude Monet, and Vincent Van Gogh*, Tulane University, New Orleans, 1983.

¹⁴ M. Donoghue, *Hokusai, Deleuze and the Baroque*, in R. Bogue, H. Chiu and Y. Lee (eds.), *Deleuze and Asia*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, pp. 99-120.

¹⁵ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino, 2004.

Hokusai è necessario ripartire dal Barocco di Deleuze, che è fondamentalmente una rilettura e un'estensione del pensiero di Leibniz. Leibniz – o, meglio, la sua anima barocca – permette a Deleuze di pensare il virtuale in connessione con l'attuale attraverso il calcolo differenziale, ma è anche il crocevia per la traduzione ontologica della sintesi disgiuntiva: il tema leibniziano della compostibilità/impossibilità permette a Deleuze di immaginare il virtuale in termini di modulazione di un *continuum*, di biforcazione di universi, di sintesi del disgiunto, e di affermazione piena della differenza:

Le serie divergenti tracciano in uno stesso mondo caotico sentieri sempre biforcanti: è un "caosmo" [...]. Perfino Dio non appare più come un Essere che paragona i mondi e sceglie il compostibile più ricco, ma si configura invece come Processo, come un processo che afferma assieme le diverse impossibilità e passa attraverso di esse. Il gioco del mondo è singolarmente cambiato, è diventato il gioco delle divergenze. Gli esseri [...] sono tenuti aperti dalle serie divergenti e dagli insiemi impossibili che li trascinano fuori di sé; non restano più fermi, affacciati sul mondo compostibile e convergente che esprimono al di dentro¹⁶.

La sintesi disgiuntiva è dunque una logica della divergenza, l'affermazione del "differente puro". Se la differenza non è intesa a partire dall'identità, in senso privativo, diventa potenza generatrice e inclusiva: il virtuale-differenziale dà ragione del divenire, del cambiamento e della variazione continua. Sul piano del virtuale diventano pensabili gli impossibili, sotto forma di universi alternativi e punti di vista divergenti – o di separazioni convergenti. L'espressione artistica della variazione infinita è un'arte libera, irregolare, incompleta, dinamica e barocca¹⁷. Forma aperta e variazione infinita, lo si è detto, determinano lo spiazzamento del punto di vista unitario della monade divina, e la sospensione della comprensione assoluta, concretizzata nella tecnica dell'anamorfose, gioco percettivo di distorsione che permette a un oggetto di dissimularsi e di apparire *in disguise*, sotto false vesti. Troviamo ancora all'opera l'estetica o la pratica dissimulatoria dei *simulacra*.

Hokusai, nelle sue stampe da matrici in legno, non solo giustappone prospettive differenti e organizzazioni dello spazio divergenti (o impossibili), ma fa rivivere quella tensione interna tra profondità e superficie, volume e piano, che anima la topologia deleuziana. Infatti, in Deleuze, il rapporto tra segno e cosa, tra attuale e virtuale, si incardina sulla torsione/tensione tra profondo e superficiale, tra piatto e solido¹⁸. Le opere di Hokusai – faremo qui riferimento principalmente alle *Trentasei vedute del Monte Fuji (Fugaku Sanjūrokkei)* – sono il coacervo e la mistura originale di tradizioni variegata. *In primis*, l'eredità della pittura monocromatica ad inchiostro di origine cinese (*sumi-e*), giunta al mae-

¹⁶ Ivi, p. 135.

¹⁷ «Quest'apertura della forma sembra permeare le varie forme artistiche del Barocco» (M. Donoghue, *Hokusai, Deleuze and the Baroque*, cit., p. 103).

¹⁸ A tal proposito, Donoghue richiama la preziosa analisi tecnica e artistica di Hokusai ad opera di David Bell. Cfr. D. Bell, *Hokusai's Project: The Articulation of Pictorial Space*, Global Oriental, Folkestone, 2007.

stro attraverso l'accademia Kanō. Un esempio di composizioni ispirate a questa corrente, caratterizzate da piani "impilati" e sovrapposti a restituire figure piatte e fluttuanti l'una sull'altra, è *Il lago di Hakone nella Provincia di Sagami (Soshū Hakone kosu)*, dove è possibile notare una costruzione dello spazio affidata a proiezioni ortogonali, con conseguente sensazione di bidimensionalità; ancora, una simile tecnica permette all'occhio dell'osservatore di accedere a una visione non distorta, con la possibilità di "vagare" attraverso lo spazio della raffigurazione¹⁹. Altra tradizione rinvenibile nelle stampe di Hokusai è quella derivata dallo stile *yamato-e* (tardo periodo Heian), attraverso la mediazione dell'accademia Tosa (secoli XIV e XV). Siamo qui di fronte a proiezioni di tipo assonometrico, bidimensionali, ma capaci di mostrare più facce dello stesso oggetto. Per un modello di proiezione assonometrica, si veda ad esempio *Casa del tè a Koishikawa il mattino dopo una nevicata (Koishikawa yuki no ashita)*²⁰. Anche qui, una raffigurazione piatta dello spazio pittorico immette l'osservatore nel mondo fluttuante delle superfici, nel regno degli incorporei. Le tradizioni *sumi-e* e *yamato-e* sono dunque accomunate dall'impiego di proiezioni parallele, rispettivamente ortogonali e assonometriche, caratterizzate dalla convergenza dei raggi proiettanti e restituenti una visione piatta e priva di distorsione tridimensionale.

Tuttavia, il periodo Edo, nonostante la chiusura all'Occidente, vede il Giappone confrontarsi con le tecniche pittoriche occidentali: è sufficiente pensare alle calcografie di paesaggi commercializzate nella concessione di Nagasaki. Dall'Europa arriva quella specie di lanterna magica in scatola che è il Mondo nuovo, che immergono lo spettatore in scene dalla marcata prospettiva lineare (un antenato del cinema 3D)²¹. Hokusai traspone la nuova organizzazione dello spazio e della visione messa in scena dalle calcografie e dalle tecniche europee nella sua arte di immagini incise su matrici di legno e stampate su carta *washi*. Si tratta per lo più per Hokusai di affiancare alle proiezioni parallele la prospettiva lineare, caratterizzata, come noto, dalla convergenza di linee parallele verso il punto di fuga: dall'occhio libero di vagare attraverso il dipinto si passa allo sguardo attratto irresistibilmente dal punto di fuga verso cui le rette convergono.

Eppure, Hokusai utilizza la prospettiva in maniera eclettica e per nulla ortodossa (come si può notare anche dalle scene raffigurate nei suoi *manga*). Non si tratta di approssimazione, ma di una precisa scelta tecnica. Hokusai affianca in maniera barocca la raffigurazione "piatta" delle scuole Kanō e Tosa con la tridimensionalità della prospettiva lineare, che esprime pittoricamente la diminuzione delle grandezze apparenti dando un senso di "allontanamento", di arretramento. In Hokusai il mondo fluttuante è accostato a un mondo che recede in lontananza, imponendo allo spettatore un'immagine non stabilizzata, una visualizzazione di mondi impossibili all'interno della stessa cornice. Hokusai è così artista della divergenza e dell'impermanenza, creatore di una forma aperta, irregolare, incompleta e dinamica. La combinazione di tecniche incom-

¹⁹ M. Donoghue, *Hokusai, Deleuze and the Baroque*, cit., p. 106.

²⁰ Ivi, p. 107.

²¹ T. Screech, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Curzon, Richmond, 2002.

patibili è la resa grafica della sintesi di mondi impossibili osservati attraverso prospettive inconciliabili. Esempi di questa ibridazione tra visione piatta e stereoscopica si trovano in *Terrazza di Sazai - Tempio dei 500 Rakan* (*Gohyaku-rakanji Sazaidō*) o in *Uno schizzo dei negozi Mitsui nella via Suruga di Edo* (*Edo Suruga-cho Mitsui Miseryakuzu*). In Donoghue è messa in luce, a proposito di quest'ultima opera, la compresenza di una visione di tipo soggettivo-prospettico e di una oggettivo-ortogonale. Si può qui solo cursoriamente accennare alla declinazione postmoderna della tendenza alla re-invenzione dello spazio nell'arte giapponese. Il richiamo d'obbligo è alla *superflat architecture*, ma più in generale all'affermarsi di una sorta di super-bidimensionalità o ultra-bidimensionalità nella cultura pop nipponica²².

Rimanendo nell'ambito della cultura popolare e dell'arte di consumo, gli accorgimenti di Hokusai sembrano riverberarsi sugli odierni *anime* in tecniche come il *multiplane*, ossia il posizionamento su più livelli di personaggi e sfondi per creare un'illusione di profondità (si rammenti il *Sōshū Hakone kosu*), o ancora lo *sliding*, tecnica di ripresa che sfrutta il movimento macchina di scorrimento del disegno lungo l'inquadratura (l'occhio della cinepresa si sostituisce qui allo sguardo umano dell'osservatore del dipinto a china *sumi-e*, che scorre tra i paesaggi e le atmosfere rarefatte tratteggiate dai pennelli intinti nell'inchiostro)²³. Sembra dunque di assistere a una continua oscillazione tra piatto e profondo, tra 2D, 2.5D e 3D, nel tentativo messo in atto da un'eccentrica cultura dell'immagine di conciliare spazi eterogenei e sguardi multiprospettici.

Abbiamo dunque chiarito come l'enfasi deleuziana sul carattere Barocco di un'arte fondata sulla sintesi disgiuntiva degli impossibili possa incarnarsi appieno nella sintesi di tecniche pittoriche, grammatiche della visione e concezioni dello spazio attuata da Hokusai. Ancora, abbiamo alluso al possibile accostamento tra una simile "teoria della visione", estremamente ibrida e sincretica, all'eterodossia spaziale dell'arte pop giapponese contemporanea. Non ci resta che trasferirci in un diverso regime di segni, per verificare la fecondità dell'analogia tra estetica dei simulacri e codice culturale nipponico. Ciò però non prima di aver definito quale accezione di logica del vuoto possa accomunare Deleuze e il pensiero giapponese, facendo riferimento sia al buddhismo Mahāyāna, in particolare alla scuola Zen, sia alla filosofia della scuola di Kyōto, che quella tradizione attualizza.

²² «Il termine *superflat* è stato coniato dall'artista Murakami Takashi per descrivere un tipo di narrativa visuale giapponese che deriva dai *manga*, che si è allargato dalla stampa ad altri mezzi quali film, animazione, televisione, videogiochi, fino a toccare internet. [...] Questo regno spaziale piatto contrasta con il mondo a dimensione finita, il mondo chiuso e circolare. È un campo estendibile, uniformato, bidimensionale e senza confine». L. Spita, *L'eco del wabi-sabi nei giovani architetti giapponesi*, in M. Casari (a cura di), *Culture del Giappone contemporaneo. Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura*, Tunué, Latina, 2011, pp. 91-108, pp. 95-96.

²³ Sulle tecniche di animazione sopra descritte vedi M. Pellitteri, *Il drago e la saetta*, Tunué, Latina, 2008, p. 120 e G. Tavassi, *Storia dell'animazione giapponese. Autori, arte, industria, successo dal 1917 a oggi*, Tunué, Latina, 2012, p. 35.

3. *Il vuoto (del vuoto)*

Si è visto come l'uso inclusivo della sintesi disgiuntiva sia alla base di una topologia dello spaesamento, di una visione multiprospettica e di una spazialità ibrida e "dislocata". Le sintesi disgiuntive sono tuttavia sintesi, e le dislocazioni virtuali si attualizzano in "assestamenti" di volta in volta stabili, o, almeno, metastabili. Il passaggio da una serie all'altra o da una posizione all'altra non è però garantito dalla persistenza di un nocciolo duro, al contrario è reso possibile dalla circolazione della differenza che disloca i termini di ciascuna serie rispetto a quelli dell'altra, spostandoli in continuazione gli uni in relazione agli altri. Si direbbe che l'elemento paradossale abbia una sorta di "intelligenza strategica": lo *yang*, se messo allo scoperto, è pronto a diventare *yin*, e lo *yin* a mutarsi in *yang*. La strategia accorta appronta sempre due piani: uno scoperto e l'altro nascosto, a patto che i livelli siano ribaltabili. Il baro ha sempre una doppia faccia: il vero *bluff* è che... non c'è altro che il *bluff*²⁴.

L'immagine più convincente dell'oggetto paradossale, l'agente della "dislocazione" e dello spaesamento, rimane probabilmente lo specchio, "che trattiene ma non conserva", segno e cosa allo stesso tempo, superficie levigata che assicura la convergenza sdoppiandosi senza sosta in direzioni divergenti. Parafrasando il *Dàodéjīng*: le diecimila cose nascono dall'essere, l'essere nasce dalla differenza²⁵. Invano l'osservatore del dipinto di Hokusai, facendo vagare lo sguardo attraverso il paesaggio, cerca un punto fermo, una prospettiva definitiva. L'oggetto = x è davvero "daoista": dove non si trova, c'è; dove lo si cerca, manca!

Logica del senso, però, non confonde il paradosso e il *nonsense*, la mancanza di un senso unico, con l'assurdo. Il suo vuoto non è il *nihil*. All'opzione nichilistica Deleuze oppone l'idea di vuoto (del vuoto), proprio perché attua il rovesciamento ontologico dell'Idea nei simulacri e della logica del buon (senso e del senso comune) in quella dell'oggetto paradossale. Il reale si rifugia nel teatro d'ombre dei fantasmi-simulacri. Bisogna saperci fare, saper tollerare l'espasante piattezza della superficie, dell'aneddoto stoico e del *kōan* Zen, abituarsi a sfogliare maschera dopo maschera, senza pretendere di arrivare al volto, ad attraversare tutti i non-luoghi senza avere in mente una meta ultima. Si tratta di giocare sul nastro di Möbius, una striscia di spazio che non si affaccia da un verso senza ribaltarsi nell'altro, allo stesso tempo. È un territorio, estetico, vivo e topografico, frequentato dagli avventurieri della superficie, del mondo fluttuante delle stampe *ukiyo-e*: il saggio stoico chiama quel luogo l'incorporeo, Alice lo rinomina Paese delle Meraviglie, il saggio Zen nomina semplicemente il vuoto.

Il riferimento al vuoto permette di stabilire un collegamento tra l'arte del paradosso all'interno della tradizione occidentale e lo sviluppo della stessa lungo l'orizzonte culturale attraversato dal buddhismo Zen. L'istanza paradossale riveste nell'ambito culturale dell'Asia orientale un ruolo ineludibile, per cui è utile

²⁴ Sull'arte cinese della strategia, cfr. G. Magi (a cura di), *I 36 stratagemmi*, Il Punto d'Incontro, Vicenza, 2010.

²⁵ Cfr. *Dàodéjīng*, XL.

in questa sede tracciare una costellazione di riferimenti. Un percorso ideale unisce la tradizione cinese del Taoismo, la cui cifra etica è riassumibile nell'affermazione contraddittoria del “fare il non fare” (為無為, *wéi wú wéi*), ai *sūtra* del buddhismo Mahāyāna (“ciò che viene chiamato il più alto insegnamento non è il più alto insegnamento” recita il Diamond Sūtra), fino ai *kōan* della scuola Chán/Zen («se hai un bastone te ne do uno; se non ne hai, te lo prendo»²⁶). Uno tra i più noti *kōan* ci invita a sospendere il linguaggio alla superficie, rifuggendo qualsiasi scappatoia essenzialista: si narra infatti nel 1° *gōng'ān* del *Wúmén guānūn* di un monaco che chiese al maestro Zhàozhōu se un cane possedesse la natura di Buddha e dell'enigmatica risposta di Zhàozhōu: un perentorio “*Wú*”²⁷. La parola *wú*, termine cinese col significato di “non avere”, “senza”, indica uno stato privativo, una mancanza, ma anche il nulla, il non-essere, la non esistenza. *Wú* (in giapponese *mu*) è il rifiuto di accettare la distinzione concettuale che dà senso alla domanda²⁸. A tali illusorie classificazioni sovrimposte alla realtà si fa riferimento all'interno dell'Induismo col termine *māyā*, ossia l'illusione del mondo fenomenico, la rete di Indra: «Con i poteri della propria *māyā*, Indra si presenta in differenti forme»²⁹. Si può notare come l'etica del paradossale sia direttamente connessa, all'interno di una costellazione di tradizioni culturali dell'Asia orientale, a un'ontologia del vuoto; l'affinità col percorso che dagli stoici conduce a Deleuze è più che notevole:

L'evento è l'identità della forma del vuoto. L'evento non è l'oggetto come designato, bensì l'oggetto come espresso o esprimibile, mai presente, ma sempre già passato e ancora futuro, come in Mallarmé, valendo per la propria assenza o abolizione, perché tale abolizione (*abdicatio*) è precisamente la sua posizione nel vuoto come Evento puro (*dedicatio*). [...] il vuoto è il luogo del senso o dell'evento che si compongono con il proprio non senso, là dove non ha più luogo che il luogo. Il vuoto è esso stesso l'elemento paradossale, il non senso di superficie, il punto aleatorio sempre spostato in cui scaturisce l'evento come senso. [...] il cielo vuoto rifiuta a un tempo i pensieri più alti dello spirito e i cicli profondi della natura³⁰.

La logica del senso e del non senso che lo accompagna è anche una logica del luogo e del vuoto che lo compone. L'orizzonte dell'evento è la *nothingness*, né luogo della mente né luogo della natura, piuttosto il non-luogo del vuoto, inteso come sfondo creativo e campo trascendentale o virtuale. Questo luogo cui è compresente un non-luogo è la dimensione contraddittoria del paradossale, quella che Nishida Kitarō denomina *soku-bi* (“affermazione eppure negazione”, “è e non è”). Nishida Kitarō (1870-1945), capostipite della scuola di Kyōto, considerato il filosofo giapponese più influente del XX secolo, ha introdotto i

²⁶ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 124.

²⁷ Cfr. N. Senzaki, P. Reys, *101 storie zen*, tr. it. di Adriana Motti, Adelphi, Milano, 1973.

²⁸ Cfr. T. P. Kasulis, *Zen Action, Zen Person*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1981.

²⁹ Rgveda VI, 47,18.

³⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 124.

concetti del buddhismo Mahāyāna nel dibattito filosofico³¹. Il *soku-bi* (per esteso *kōtei soku bitei*, traducibile come “è e tuttavia non è”) si inserisce in una logica del luogo affine a quella della sintesi disgiuntiva³². In Deleuze si afferma, però, espressamente che la sintesi degli impossibili non avviene a partire dall'identità dei contrari, ma dall'affermazione della loro differenza, che, in quanto affermata, li mette in relazione:

Mentre è vero che Nishida, diversamente da Deleuze, enfatizza l'idea di un'Identità che ricomprende la contraddizione, questa contraddizione, che ha luogo nella sfera del virtuale, e che rende il Divenire possibile, non è la contraddizione in senso hegeliano. Piuttosto, è affine a ciò che Deleuze dice senza usare il concetto di dialettica³³.

Il *soku-bi* di Nishida è stato per altri versi paragonato e considerato isomorfo al decostruzionismo di Derrida e alla logica della *différance*³⁴. Nel luogo (*basho*) dove ha luogo il vuoto, si esplica l'identità degli assoluti contraddittori o identità assolutamente contraddittoria, dove l'interno è il ripiegamento dell'esterno e la superficie estroflessione delle profondità. Nishida dissolve nella sua logica del luogo ogni riferimento sostanzialista: Dio, il sé, tutte le cose allo stesso tempo sono e non sono, acquisendo lo status di tracce differenziali, simultaneamente assenti e presenti.

Lo Zen è la pratica dell'affermazione negativa di questa identità contraddittoria³⁵. Il cielo vuoto è il *kōng* (空), corrispondente al *kū* di Nishitani Keiji (1900-1990)³⁶, mutuato dalla tradizione del buddhismo Mahāyāna; è nel vuoto

³¹ Cfr. G. Kopf, *Language Games, Selflessness, and the Death of God: A/Theology in Contemporary Zen Philosophy and Deconstruction*, in B. W. Davis, B. Schroeder and J. M. Wirth (eds.), *Japanese and Continental Philosophy: Conversations with the Kyōto School*, Indiana University Press, Bloomington, 2011, pp. 160-178; T. J.-J. Altizer, *Buddha and God: Nishida's Contributions to a New Apocalyptic Theology*, in B. W. Davis, B. Schroeder and J. M. Wirth (eds.), *Japanese and Continental Philosophy: Conversations with the Kyōto School*, cit., pp. 179-189.

³² Sul rapporto tra Nishida e Deleuze, vedi l'analisi in T. Higaki, *Deleuze's Strange Affinity with the Kyōto School: Deleuze and Kitaro Nishida*, in R. Bogue, H. Chiu and Y. Lee (eds.), *Deleuze and Asia*, cit., pp. 48-59.

³³ Ivi, p. 55.

³⁴ Cfr. S. Odin, *Derrida and the decentered universe of Chan/Zen Buddhism*, in «Journal of Chinese Philosophy», 1990, 17, pp. 61-86.

³⁵ Cfr. K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, a cura di T. Tosolini, L'Epos, Palermo, 2005; K. Nishida, *Luogo*, a cura di E. Fongaro e M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine, 2011; M. Ghilardi, *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitaro*, Mimesis, Milano-Udine, 2009.

³⁶ Discepolo di Nishida Kitarō. La vacuità (*śūnyatā* in sanscrito) è un concetto-chiave del pensiero di Nāgārjuna, fondatore della scuola *Madhyamaka*, una delle principali scuole del buddhismo indiano. Il *śūnyatā* nella terminologia filosofica di Nishitani viene reso col giapponese *kū*, lettura *on* della scrittura ideografica cinese 空. Il *kū* diventa per Nishitani la via per operare il traghettamento dal *kyōmu*, il nulla relativo del nichilismo europeo, al nulla assoluto, *zettai mu*, concetto introdotto dal suo maestro Nishida. Nishitani considera la vacuità un concetto richiesto dal problema del nichilismo, ossia come un mezzo di *Vervindung* (oltrepassamento). Cfr. K. Nishitani, *La religione e il nulla*, tr. it. di C. Saviani, Città Nuova, Roma, 2004; Id., *Dialettica del nichilismo*, a cura di C. Saviani, L'Epos, Palermo, 2008; D. Jones, *Empty*

che viene operato lo spodestamento dell'ego ancorato al ciclo karmico delle azioni volontarie e delle rinascite, attraverso il movimento kenotico di svuotamento, presente nell'ideogramma di vuoto (空, *kōng*), composto dall'unione dei caratteri cinesi di lavoro (工, *gōng*) e cavità (穴, *xué*), in un'efficacissima resa grafica dell'azione dello svuotare. L'uomo della vacuità è l'anima vuota di tutte le cose.

Ritorna qui il rapporto deleuziano tra segni e cose, tra pensiero ed essere: spirito e materia si trovano coimplicati. Nella tradizione del buddhismo Zen, vi è una compenetrazione anche terminologica tra spirito e natura. Il termine giapponese per natura è *shizen* (自然), mutuato da *zìrán*, termine cinese di ascendenza taoista: esso significa letteralmente “il modo d'essere del sé”, da *zen* (“lo stato di qualcosa”) e *shi* (il “sé”). Ma *zìrán* è anche “ciò che è così da sé”, dunque ha il senso traslato di “naturalmente, spontaneamente” (e in questo senso lo ritroviamo in giapponese nell'espressione *onozukara*, traducibile appunto in “naturalmente” — *onozuka* è una delle letture *kun* del *kanji* letto come *shi/ji* secondo la pronuncia *on*; un'altra lettura *kun* possibile è *mizukara*, ossia “personalmente”). Questo legame tra sé e natura ha lasciato dunque ampie tracce nel sostrato linguistico dei popoli dell'Asia orientale, sotto l'influsso e in seguito alla contaminazione culturale di elementi buddhisti e taoisti, avvenuta in Cina ed ereditata da Corea e Giappone. L'interdipendenza di tutte le cose nel loro venire al mondo (*patīcasamuppāda* in lingua pali) collega l'impermanenza di tutte le cose (*anicca*) e l'inesistenza dell'io (*anattā*). Il vero sé che emerge dalla natura (*shizen*) è appunto il non-sé, e l'io non è nient'altro che un'emergenza, in maniera simile a quanto viene detto del pensiero, come caratteristica emergente dall'attività mentale, nei paradigmi connessionisti e nella teoria della complessità di Edgar Morin — si notino qui le affinità tra l'emergentismo e il pensiero di matrice buddhista nel loro rifiuto sia del dualismo cartesiano sia del monismo riduzionista; ogni cosa è inconcepibile al di fuori della sua connessione con ogni altra cosa³⁷.

Il sillogismo disgiuntivo giova a una tale “collusione” di mondi impossibili. L'uso inclusivo del sillogismo disgiuntivo esprime l'identità infinita dei due sensi nello stesso tempo ed apre la via a un'apertura della forma che è apertura della mente e dell'essere. Tra i pilastri del buddhismo Tendai, scuola giapponese del Mahāyāna, si ritrovano dottrine passibili di rientrare in consonanza questo aspetto fondamentale del pensiero deleuziano. Si pensi alla dottrina dell'*ichinen sanzen* (一念三千, “tremila mondi in un istante di vita”). Il congiurare di tutti i mondi nell'esperienza trascendentale permette di avvertirne l'indiscernibilità, il loro essere vuoto (del vuoto), simulacro o *śūnyatā*, né esistenza né inesistenza, né questo né quello, ma questo e quello e anche quest'altro. Ciò fa il paio con un altro pilastro della scuola Tendai: la dottrina dell'*hongaku* (本覺,

soul, Empty World: Nietzsche and Nishitani, in B. W. Davis, B. Schroeder and J. M. Wirth (eds.), *Japanese and Continental Philosophy: Conversations with the Kyoto School*, cit., pp. 102-119.

³⁷ Cfr. H. Selin, *Nature Across Cultures: Views of Nature and the Environment in Non-Western Cultures*, Springer Science & Business Media, New York, 2013.

“illuminazione originaria”). Ogni pretesa di distinguere l’illuminazione dall’illusione, porta a un dualismo inconciliabile con l’identità fondamentale tra *samsāra* (“lo scorrere insieme”, quindi “questo mondo”) e *nirvāna* (“l’estinzione”, dunque “l’altro mondo”). Il monismo radicale di Deleuze, la complicazione di pensiero ed essere e l’affermazione di matrice spinozista della presenza di tutto in tutto, dunque il piano dell’immanenza assoluta, con le dovute differenze, fa parte delle cifre del buddhismo Mahāyāna³⁸. L’accostamento della dottrina del simulacro a quella della vacuità o del *śūnyatā* permette dunque un’interpretazione del vuoto in termini di sintesi disgiuntiva, dunque di vuoto nel (vuoto)³⁹. Ecco perché non appare provocatorio il paradossale accostamento tra dissimulazione e illuminazione. Prima di osservare da vicino altri esempi di pratica del vuoto o di arte dei paradossi all’interno della tradizione nipponica, mi sembra interessante accennare, seppur brevemente, alle riflessioni sullo Zen di un pensatore contemporaneo in qualche modo inserito nel rivolo del discorso filosofico inaugurato da Gilles Deleuze: Slavoj Žižek. Nella sintesi žižekiana è enunciata chiaramente la distanza tra pensiero dialettico-hegeliano e buddhismo, e questo sicuramente gioca a favore dell’avvicinamento tra Mahāyāna e spinozismo deleuziano. Tuttavia, è sempre Žižek a proporre una visione anti-pulsionale ed anti-psicanalitica del buddhismo, che non tiene conto non solo delle complesse implicazioni tra *nirvāna* e *samsāra*, ma anche della centralità delle vie del corpo e della parola nel buddhismo tantrico ed esoterico, nel solco della tradizione Vajrayāna, trasmessa in Giappone attraverso lo Shingon (o Kongōjō, “veicolo di diamante”) di Kūkai⁴⁰. In questo senso il buddhismo non si sbarazza semplicemente della pulsione, del desiderio e della vita, e l’affinità con la prospettiva vitalistico-affermativa deleuziana rimane pensabile.

4. *Praticare il vuoto*

L’umorismo stoico, il paradosso del buddhismo Zen, il *nonsense* anglosassone sono diverse declinazioni dell’arte della superficie, in cui tutto passa attraverso il linguaggio, provenendo dalle profondità e venendo sottoposto a “insufflazioni” dello spirito di leggerezza. Si tratta di applicare alla vita strategie paradossali: “*se vuoi drizzare qualcosa, impara a storcerla di più!*”. O forse siamo impigliati nella rete di una strategia perversa: “*se hai a cuore qualcosa, rompila!*”. L’arte del

³⁸ Non si vuole con ciò negare la criticità del rapporto tra linguaggio ed essere, tra illusione e illuminazione, all’interno del Mahāyāna. Cfr. T. See, *Deleuze and Mahayana Buddhism: Immanence and Original Enlightenment Thought*, in R. Bogue, H. Chiu and Y. Lee (eds.), *Deleuze and Asia*, cit., pp. 29-47.

³⁹ Sull’estetica del vuoto nel buddhismo e nel postmoderno, vedi N. R. Glass, *Working Emptiness. Towards a Third Reading of Emptiness in Buddhism and Postmodern Thought*, Scholars Press, Atlanta, 1995.

⁴⁰ Cfr. M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 176-204. Žižek sottolinea in verità il ruolo del Vajrayāna, ma fa riferimento soprattutto alle tradizioni tibetane, tacciandole in qualche modo di una regressione magico-ritualistica. Cfr. S. Žižek, *Meno di niente* (Tomo I), tr. it. di C. Salzani e W. Montefusco, Ponte alle Grazie, Milano, 2013, pp. 136-139 e 159-168.

paradosso è arte della vacuità, e molteplici sono le pratiche del vuoto, come osserva lo stesso Deleuze:

Lo si vede bene nelle arti dello Zen, non soltanto nell'arte del disegno, in cui il pennello diretto da un polso non appoggiato equilibra la forma con il vuoto e distribuisce le singolarità di un puro evento in serie di colpi fortuiti e di "linee capellute", ma anche le arti del giardino, della disposizione dei fiori e della cerimonia del tè e quella del tiro con l'arco, quella della spada, in cui "la pienezza del ferro" sorge in una meravigliosa vacuità. [...] la superficie in cui si fa il vuoto, e con esso ogni evento o la frontiera come la lama affilata di una spada o il filo sottile dell'arco. Così dipingere senza dipingere, non-pensiero, tiro divenuto non-tiro, parlare senza parlare: in nessun modo l'ineffabile in altezza o in profondità, bensì questa frontiera, questa superficie in cui diventa possibile il linguaggio e, divenendolo, non ispira più che una comunicazione silenziosa immediata⁴¹.

Che tipo di silenzio ci restituisce lo Zen? Esso è il luogo di una creazione silenziosa, della scoperta del vuoto in seno alla forma, della liberazione dell'informale. È il silenzio delle rocce del giardino Ryōanji, è il cantare delle rocce del poeta Bashō, penetrate solo dal frinire delle cicale: si tratta di un *kei tei* ("giardino vuoto"), di una disposizione del vuoto, ove le pietre sono il silenzio che si esprime a partire da se stesso. L'estetica del giardino Zen è in ultima analisi quella dello *hyōgen* (il "venire alla superficie", il "sorgere o apparire"); l'espressione è appunto il venire alla superficie, lo *hyōgen* di un soggetto che è assolutamente nulla e perciò si nega per apparire. L'arte è il luogo (*basho*) dello *hyōgen*, dunque la pratica dell'evento è in ultima istanza pratica dell'arte del vuoto. La meta di ciascuna di queste "vie" è la destituzione del soggetto: nel tiro con l'arco, l'arciere Zen non prende di mira il bersaglio, ma il tiratore stesso, escludendosi da qualsiasi riferimento teleologico – si veda il fulminante saggio di Herrigel⁴².

L'estetica giapponese è, in fin dei conti, l'impiego della forma per esprimere ciò che non ha forma; ciò il cui *ideatum* trascende sempre la sua stessa idea, facendo riferimento a una regione antecedente al discorso, che non può essere rinserrata nelle maglie dell'Idea. "Forma è vuoto, vuoto è forma", dice il *Sūtra del cuore*. L'analogo di questa espressione è rintracciabile nella coppia *tian/dì* (cielo/terra): l'assoluto nulla si ritrova infatti nel cuore ordinario, che racchiude cielo (天, *tian*) e terra (地, *dì*) in una tazza di tè, laddove il *tian* non è il Dio trascendente, autore-creatore, ma piuttosto il vuoto senza fondamento, l'*Urgrund*, il movimento di nascita del *Dao* (un non-soggetto in posizione di soggetto), e il *dì* non è propriamente la terra, ma ogni cosa possibile. Si tratta di nient'altro che il campo trascendentale declinato in termini Zen. Nello *shodō*, la calligrafia sino-giapponese, circolano rapporti di forza tra segni, in una scrittura che non è rappresentativa, ma espressiva: ancora una volta il vuoto della sostanza. Non deve stupire che su dei fogli pensati per far pratica con gli ideogrammi si possa

⁴¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 124.

⁴² E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, tr. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 2012.

scrivere intingendo il pennello nell'acqua e tracciandovi dei segni che di lì a poco scompariranno: la scrittura è pratica della forma come vuoto.

Un'altra forma d'arte volta alla destituzione delle profondità è ben individuata da Roland Barthes nello *haiku*. In esso viene operata una perenzione del senso:

Ciò che è enunciato è opaco e tutto ciò che si può fare è ripeterlo; è ciò che si raccomanda all'apprendista che elabora un *kōan* (cioè un aneddoto che gli viene proposto dal maestro): non di risolverlo, come se avesse un senso, e nemmeno di afferrare la sua assurdità (che sarebbe ancora un senso), ma di rimasticarlo, "sino a che casca il dente". Tutto il pensiero Zen, di cui lo *haiku* non è che l'aspetto letterario, appare così come una immensa pratica votata a sospendere il linguaggio, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona costantemente in noi [...] lo *haiku* ha la purezza, la sfericità e il vuoto stesso di una nota musicale. Forse è per questo che si ripete due volte, come un'eco: non dire che una volta sola questa parola squisita, significherebbe attribuire un senso alla sorpresa, allo spunto, alla repentinità della perfezione; ripeterla più volte, sarebbe suggerire che il senso deve essere svelato, cioè simulare la profondità; tra le due possibilità, né singolare né profondo, l'eco non fa che porre un rigo sotto la nullità del senso⁴³.

Si sta suggerendo una possibile connessione tra la teoria dei segni che Deleuze "mutua" parzialmente dalla logica stoica e l'immagine di un'intera cultura, quella nipponica appunto, come sistema di segni. I segni, in quanto effetti delle azioni e passioni dei corpi (gli incorporei), occupano la stessa superficie su cui si riverberano, come onde concentriche prodotte da un sasso lanciato nello stagno, gli effetti di senso dello *haiku*, dei *kōan* della tradizione Zen, di un intero registro di significanti. Ciò che è messo da parte è il registro della metafora, afferente all'ordine della rappresentazione.

Il nostro linguaggio appare insufficiente di fronte al paradosso della forma-senza-forma. Lo si è visto a proposito del linguaggio piatto degli *haiku*: vanno ripetuti due volte perché l'eco faccia risuonare nel vuoto il nulla del senso; ancora, il *kōan* sfida l'apprendista Zen a mostrare ciò che non può esser detto. Se questa pratica ostensiva sembra a volte sconfinare nell'ovvietà dell'ordinario, è proprio perché la filosofia, come la pratica Zen, è qualcosa di personale, che ha a che fare con il quotidiano – non per svilire l'inusuale, ma proprio perché l'uno getti luce sull'altro⁴⁴. Proprio per questo lo Zen invita a una semplicità capace di disorientare: "Se hai fame, mangia. Sei stanco? Fai un pisolino"⁴⁵. Il

⁴³ R. Barthes, *L'impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino, 1984, pp. 86-88.

⁴⁴ Secondo Carl Olson ad accomunare Deleuze allo Zen sarebbe l'abbandono di sistemi di pensiero basati sulla rappresentazione, mentre l'enfasi Zen sulla spontaneità sarebbe estranea a Deleuze. C. Olson, *Zen and the Art of Postmodern Philosophy: Two Paths of Liberation from the Representational Mode of Thinking*, SUNY Press, New York, 2000, p. 59. Deleuze parla però espressamente dell'immediato alla base di alcune pratiche di matrice Zen, come il tiro con l'arco o la calligrafia: cfr. in particolare G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 124 e 131.

⁴⁵ «Gli studenti di Zen stanno coi loro maestri almeno dieci anni prima di presumere di poter insegnare a loro volta. Nan-in ricevette la visita di Tenno, che dopo aver fatto il consueto tirocinio era diventato insegnante. Era un giorno piovoso, perciò Tenno portava zoccoli di

punto è che nello Zen viene riconosciuta l'incommensurabilità tra istinto metafisico e tentativo di esprimerlo in proposizioni filosofiche. Su questo aspetto è illuminante la figura di Wúmén Huikāi, maestro del XIII secolo, il guardiano del “cancello senza cancello”, compilatore della raccolta di *kōan Mumonkan* (無門關, “la porta senza porta”), colui che definì il *wú* come «una palla di ferro incandescente che si è inghiottita e non si riesce a rimettere» (*Mumonkan*, 1)⁴⁶. La necessità di “praticare il vuoto” è centrale anche per le arti marziali: si tratta di mantenere un'attenzione fluttuante, di non irrigidirsi, di lasciar-essere la relazione tra gli eventi e superare la distinzione tra soggetto e oggetto, per vivere sulla punta delle spade che si toccano nello *aikidō*, sul filo della lama tagliente di una *katana*, nello spazio di frontiera tra i due oppositori nel *kendō*, frequentando il *maai* (間合), l'intervallo, il vuoto, la pausa prima di dire una parola o di sferrare un attacco⁴⁷. Nei termini psicoanalitici di *Logica del senso*, il vuoto è lo “stato-cuscinetto” o la distanza di sicurezza che impedisce alla “guerra fredda” del perverso di diventare la lotta senza quartiere dello psicotico.

La *ken* (“spada”) è il bastone stoico dell'eroe Zen, alla ricerca di una “via che non è la via” – della “forma per la forma”⁴⁸. Huinéng, VI patriarca della scuola Chán, invita a immergersi nei simulacri del quotidiano: «Se qualcuno ti chiede del significato ultimo dell'esistenza e della purezza della mente, parlagli di desiderio e di illusioni; e se qualcuno ti chiede del mondo, parlagli dell'assoluto»⁴⁹. Allo stesso modo, il saggio ellenistico indulge alle oscenità come all'altra faccia della medaglia rappresentata dalla castità, ed è sobrio di fronte al baccanale. Ma, ugualmente, giocare ai *kōan* Zen è un (pericoloso) gioco da umorista, o un'avventura da Paese delle Meraviglie, un passatempo da Cappellaio Matto⁵⁰. Le tre immagini del filosofo sono riunite nell'istanza paradossale, che Deleuze

legno e aveva con sé l'ombrello. Dopo averlo salutato, Nan-in disse: “Immagino che tu abbia lasciato gli zoccoli nell'anticamera. Vorrei sapere se hai messo l'ombrello alla destra o alla sinistra degli zoccoli”. Tenno, sconcertato, non seppe rispondere subito. Si rese conto che non sapeva portare con sé il suo Zen in ogni istante. Diventò allievo di Nan-in e studiò ancora sei anni per perfezionare il suo Zen di ogni istante». N. Senzaki, P. Reys, *101 storie Zen*, cit., p. 50. Uno dei primi *kōan* proposto ai novizi recita: «Un novizio un giorno chiese a Zhào zhōu: “Maestro, che cosa è lo Zen? Insegnami la Via”. Zhào zhōu gli domandò: “Hai finito di fare colazione?” “Sì”, gli rispose il monaco. “Bene!”, gli disse Zhào zhōu. “E allora vai a lavare la tua ciotola”» (*Mumonkan*, 7). Cfr. K. Yamada (ed.), *The Gateless Gate: The Classic Book of Zen Koans*, Simon and Schuster, New York, 2005. Esiste un'edizione italiana: L. V. Arena (a cura di), *La barriera senza porta*, Mondadori, Milano, 2000.

⁴⁶ Cfr. K. Yamada (ed.), *The Gateless Gate: The Classic Book of Zen Koans*, cit. Sullo Zen come “via speciale” al di là dei testi, cfr. M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, cit., p. 477 sgg.

⁴⁷ Sul *maai* e l'arte giapponese della spada cfr. P. Fayard, *Sun Tzu e l'arte della seduzione*, tr. it. di E. Matta, Ponte alle Grazie, Milano, 2011.

⁴⁸ Lo Zen influenzò profondamente il *bushidō* (“via del guerriero”), codice di condotta dei samurai.

⁴⁹ M. Raveri. *Il pensiero giapponese classico*, cit., p. 478.

⁵⁰ «Il *kōan* è un *game*, anche rischioso: gioca con la logica, apre varchi negli schemi e nelle regole con cui si articola il pensiero comune, lo mette in crisi attraverso prospettive inusitate, per costringere la mente in meditazione a perdersi in una frantumazione dei concetti, ad affondare in un dubbio paralizzante, per poi riemergere, libera, come rigenerata, in un improvviso risveglio all'esperienza interiore del vuoto». Ivi, p. 498.

declina eticamente in ossequio alla duplice natura del senso: incarnazione e impassibilità. Osserviamo come ciò sia possibile, e quali conseguenze comporti. Come è possibile sprigionare l'evento puro, coglierlo nella sua natura incorporea, di "vuoto del vuoto"? È possibile perché il saggio desidera il raddoppiamento dell'effettuazione, incarnare l'evento e contro-effettuarlo, sperimentando la pura virtualità, liberandosi dalla catene dell'esperienza.

Il saggio s'identifica con la quasi-causa che regola le relazioni tra gli eventi incorporei, e, poiché l'effetto eredita dalla causa ideale un potere generativo, ne vuole l'incarnazione, ne desidera l'iscrizione sulla propria carne. Ma come potrebbe ciò avvenire se l'evento incorporeo non si stesse già preparando nel profondo dei corpi, nel regime delle concatenazioni causali? In virtù di ciò il saggio attende l'evento, lo anticipa (*pròairesis*), comprende che esso esiste da sempre ed è sempre da venire, in attesa di incarnarsi, sprigionando al contempo il suo splendore ineffettuale, ossia dando luogo a una contro-effettuazione: nel tiro con l'arco è preso di mira il bersaglio, ma esso è anche ciò a cui non si mira. L'evento, nel suo darsi attuale, non è che una selezione di un più vasto potenziale virtuale, la cui verità eterna il saggio comprende. L'etica stoico-orientale è al crocevia di questo doppio movimento di effettuazione e contro-effettuazione, di causalità fisica e raddoppiamento di quest'ultima, in una doppia declinazione dell'*amor fati*. Il presente cosmico viene racchiuso nell'eternità dell'istante: nel tiro con l'arco, il tiratore è anche il bersaglio. Il modello del saggio è l'attore, o meglio il mimo, che contro-effettua l'evento, sottraendolo alla mescolanza causale, riassumendo nell'intensità dell'istante il presente vivente:

Il saggio stoico "s'identifica" con la quasi-causa: s'insedia alla superficie, sulla linea retta che attraversa quest'ultima, nel punto aleatorio che traccia o percorre tale linea: egli è quindi come l'arciere. [...] Il rapporto con l'arciere è più vicino allo Zen: il tiratore dell'arco deve raggiungere un punto in cui ciò che è preso di mira è anche ciò che non è preso di mira, cioè il tiratore stesso, e in cui la freccia fila sulla sua linea dritta creando il proprio obiettivo, in cui la superficie del bersaglio è sia la retta sia il punto, il tiratore è sia il tiro, sia il tirato. Tale è la volontà stoico-orientale come *pròairesis*. Il saggio attende l'evento. Cioè: *comprende l'evento puro* nella sua verità eterna, indipendentemente dalla sua effettuazione spazio-temporale, come a un tempo eternamente futuro e sempre già passato secondo la linea dell'Aiôn. Ma anche e nello stesso tempo, in una sola volta, egli *vuole l'incarnazione*, l'effettuazione dell'evento puro incorporeo in uno stato di cose e nel proprio corpo, nella propria carne: identificatosi con la sua quasi-causa, il saggio vuole "corporizzarne" l'effetto incorporeo, poiché l'effetto eredita dalla causa⁵¹.

Si è parlato di praticare la "forma per la forma". Non è eludibile il riferimento all'etica samuraica e alla pratica del suicidio rituale, che mi piace affrontare a partire dalla nozione di snobismo problematizzata da Alexandre Kojève. Lo snobismo, come insegna Kojève affrontando la cultura nipponica, è una forma di resistenza simbolica, un esempio di "forma per la forma": nello snobismo

⁵¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 131.

Kojève intravede l'espressione postmoderna della resistenza all'animalizzazione consumistica. Se le "consumazioni" appartengono indubbiamente alle profondità dei corpi, essendo la "cosa prima della parola", le pratiche "détaché" della tradizione culturale del Sol levante, inclusa l'estrema ritualizzazione della morte nel suicidio samuraico (*seppuku*), si situano sul versante simbolico della superficie⁵². L'estetica/etica giapponese rientra dunque, come individuato da Deleuze, tra le arti della superficie, cui pertiene un senso (e un non senso) peculiare, cui soggiace la sintesi disgiuntiva e l'ontologia dei simulacri.

5. Il cinema degli *emakimono*

Concludiamo la nostra esplorazione dando uno sguardo all'intersezione tra cinema giapponese e pensiero deleuziano alla luce delle categorie estetiche fin qui emerse. Si intende portare l'attenzione sul nesso tra pensiero della superficie, tradizione artistica degli *emakimono* e cinema (d'animazione e dal vero) giapponese. In *Sylvie and Bruno*, fiaba carrolliana meno nota, è celebrato, secondo Deleuze, il trionfo della superficie – in particolare, si tratta di più superfici interconnesse:

In *Alice* le cose avvengono in profondità e in altezza [...]. Nello *Specchio* c'è invece una sorprendente conquista delle superfici [...]. *Silvia e Bruno* è un'altra cosa ancora (forse prefigurata da Humpty Dumpty nello *Specchio*): due superfici coesistono, con due storie contigue – e si direbbe che queste due superfici si arrotolino in modo che si passi da una storia all'altra, mentre scompaiono da un lato per riapparire dall'altro, come se il giuoco degli scacchi fosse diventato sferico⁵³.

Alla superficie opera la sintesi disgiuntiva, e una canzone può fungere da elemento paradossale che mette in comunicazione, facendole divergere, le diverse versioni della storia. Da un punto di vista spaziale, il dipanarsi della storia prende la forma di un rotolo, e in un simile artificio stilistico troviamo, *in nuce*, una forma di montaggio cinematografico; del resto, le modalità di *story telling* cui Deleuze accosta il meccanismo narrativo di *Sylvie and Bruno* possono considerarsi "filmiche" o "fumettistiche" *ante litteram*: ci riferiamo all'*emakimono*, rotoli illustrati congegnati in modo da comporre una struttura narrativa orizzontale, diffusi in Giappone tra l'XI e il XVI secolo⁵⁴. Negli *emakimono* Deleuze intrave-

⁵² Vedi la nota sul Giappone introdotta nella seconda edizione della rilevantissima introduzione ad Hegel del pensatore franco-russo: cfr. A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, a cura di G. F. Frigo e R. Quenau, Adelphi, Milano, 1996, pp. 543-544, n. 1

⁵³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 293.

⁵⁴ Molte delle produzioni stilisticamente riconducibili allo *yamato-e* sono effettivamente *emakimono* (rotolo orizzontale da srotolare a mano per la misura di un braccio alla volta, da destra a sinistra secondo il verso di scrittura giapponese) o *kakemono* (rotolo verticale, destinato ad essere appeso per decorazione d'interni). Tra i più celebri esempi si annoverano i *Genji monogatari emaki*, illustrazioni del romanzo dell'XI secolo di Murasaki Shikibu *Genji monogatari* (tr. it. di M. T. Orsi, *La storia di Genji*, Einaudi, Torino, 2012). Per una trattazione estesa degli *emakimono* si veda D. Sickel, *Emakimono: The Art of the Japanese Painted Hand-Scroll*, Jonathan Cape, London, 1959.

de la stessa tessitura della superficie, intreccio di struttura narrativa e divenire della storia. Il divenire è un *emakimono* svolto lungo la linea dell'Aïon:

Il terzo grande romanzo di Carroll, *Sylvie and Bruno*, segna un ulteriore progresso. Si direbbe che l'antica profondità si sia appianata, sia diventata una superficie accanto all'altra. Coesistono quindi due superfici, in cui s'inscrivono due storie contigue, una maggiore e una minore; una in maggiore e una in minore. Non una storia nell'altra, ma una accanto all'altra. *Sylvie and Bruno* è verosimilmente il primo libro che racconta due storie insieme; non una all'interno dell'altra, ma due storie contigue, con una continua combinazione di passaggi dall'una all'altra, grazie a un frammento di frase comune a entrambe, o alle strofe di una stupenda canzone che distribuiscono gli avvenimenti di ciascuna storia dai quali sono al contempo determinate: la canzone del giardiniere pazzo. Carroll domanda: è la canzone che determina gli avvenimenti o gli avvenimenti la canzone? Con *Sylvie and Bruno*, Carroll compone un libro a rotolo, alla maniera dei quadri a rotolo giapponesi. (Nel quadro a rotolo, Eisenstein vedeva il vero precursore del montaggio cinematografico e lo descriveva così: "Il nastro del rotolo si arrotola formando un rettangolo! Non è più il supporto che si arrotola su se stesso; è quel che vi è rappresentato che si arrotola sulla superficie"). Le storie simultanee di Sylvie e di Bruno formano l'ultimo termine della trilogia di Carroll, capolavoro al pari degli altri due⁵⁵.

Il tema dei dipinti a rotolo torna in maniera leggermente differente nella prospettiva de *L'anti-Edipo* (1972). A quel punto sembra che la tensione tra profondità e superfici liberi un corpo sferico o quasi-sferico, il Corpo senza organi (CsO) dove si dà il passaggio delle figure da una scena all'altra o da una storia all'altra: «L'*Anti-Edipe* non ha più altezza o profondità, né superficie. Lì tutto succede, si fa, le intensità, le molteplicità, gli eventi, su una specie di corpo sferico o di dipinto a rotolo: *Corpo senza organi*»⁵⁶. Ancora, l'analogia degli *emaki* si ripropone ne *L'immagine-movimento* (1983), ossia *Cinéma 1*. Riguardo ai nodi della creazione dello spazio cinematografico e dell'esperienza intensiva dei personaggi, Deleuze fa riferimento in particolare al cinema di Mizoguchi Kenji (1898-1956) e al suo utilizzo del piano-sequenza. La costruzione dello spazio passa in Mizoguchi attraverso veri e propri *emakimono* cinematografici o *scroll-shots* (*plans-rouleaux* o "piani-rotolo"). Attraverso il piano-sequenza e la carrellata vengono connessi spazi eterogeni, che sono mantenuti eterogenei. Ciò che si dà è l'esperienza intensiva dell'universo delle differenze:

Il piano-sequenza così come è stato analizzato da Noël Burch, nella funzione particolare che assume in Mizoguchi, vero e proprio "piano-rotolo" che srotola i pezzi successivi di spazio ai quali tuttavia sono legati dei vettori di direzione diversa (i più begli esempi secondo Burch si trovano in *Gion no shimai* e in *Zangiku monogatari*). [...] Mizoguchi è pervenuto alle linee di universo, alle fibre di universo, e non ha mai smesso di tracciarne in tutti i suoi film, dando così alla piccola forma un'ampiezza ineguagliabile.

⁵⁵ G. Deleuze, *Critica e Clinica*, tr. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano, 1997, p. 38

⁵⁶ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 294.

La linea non è quella che riunisce in un tutto, ma quella che connette o raccorda gli eterogenei, mantenendoli come eterogenei⁵⁷.

Non si tratta qui di affermare semplicemente una sorta di filiazione tra *emakimono* e arte cinematografica, che può essere più facilmente “giustificata” pensando al cinema d’animazione. Non è un caso che il celebre studio giapponese di animazione Ghibli abbia animato di recente lo stesso *Chōjū jinbutsu giga*⁵⁸. Si tratta a tutti gli effetti con gli *emaki* di storie animate, di narrazioni dipanate orizzontalmente:

Possono essere considerati in qualche modo antesignani del *moving panorama*: oltre alla fruizione privata erano spesso accompagnati dal commento dei cantastorie itineranti che, reggendoli con entrambe le mani, gradualmente li srotolavano e riavvolgevano, così da lasciare scorrere le immagini. Nei rotoli era solitamente indicata in basso anche la velocità consigliabile per lo svolgimento. Uno dei più antichi esempi di narrazione animata, considerato anche il precursore dei *manga* (i fumetti giapponesi), è rappresentato dai quattro rotoli monocromi che compongono il *Chōjū jinbutsu giga* (*Caricature di animali e persone*, spesso abbreviato in *Chōjūgiga*, letteralmente “uccelli e bestie ritratti come esseri umani in un disegno divertente”), attribuito da alcuni studiosi al monaco Toba Sōjō. [...] Negli *emakimono* le immagini erano disposte secondo una precisa cronologia, quindi osservate da destra a sinistra. Nel tempo, tra le singole scene venne aggiunta una separazione immaginaria necessaria per facilitarne la comprensione, spesso costituita da linee di testo, e in tal mondo lo scorrimento avveniva secondo una scansione simile a quella degli attuali fotogrammi⁵⁹.

Più precisamente si vuole qui evidenziare l’esemplarità dei “piani-rotolo”: gli *emaki* sono esempi calzanti dell’arte delle superfici, presentandosi come concatenazioni di serie, storie, fotogrammi o sequenze eterogenee e disparate, lasciate sussistere nella loro differenza eppure convogliate nella sintesi di una storia ingarbugliata, in un *monogatari* che dipana l’universo intensivo delle differenze. Il dipinto a rotolo, dalla versione in carta a quella in celluloide, è dunque una sorta di manifestazione estetica del “chaosmos” deleziano e un dispiegamento del puro divenire; ciò è ben comprensibile a partire dalla concezione deleziana del cinema, ma ancor più “irrobustito” in virtù di quanto detto finora a proposito del rapporto tra superfici e profondità. È nel panorama della cinematografia giapponese che Deleuze intravede la messa in scena di un altro aspetto del

⁵⁷ G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano, 1984, pp. 222-223. Per un’applicazione peculiare delle categorie filosofiche de *L’immagine-movimento* al cinema giapponese, incentrata in particolare sul rapporto tra la catastrofe atomica e la filmografia nipponica postbellica, si segnala D. Deamer, *Deleuze, Japanese Cinema and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury, New York-London, 2014. Su Deleuze e il cinema, si vedano almeno R. Bogue, *Deleuze on Cinema*, Routledge, London, 2003; G. Flaxman (a cura di), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

⁵⁸ Cfr. *Studio Ghibli Animates Legendary Chōjū Giga Scroll for Ad*, <<http://www.animenewsnetwork.com/news/2016-03-15/studio-ghibli-animates-legendary-choju-giga-scrolls-for-ad/.99820>> (visto il 18 aprile 2016).

⁵⁹ M. R. Novielli, *Animerama. Storia del cinema d’animazione giapponese*, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 17-18.

divenire: ne *L'immagine-tempo*, ossia *Cinéma 2*, Deleuze individua nelle pellicole di Ozu Yasujirō (1903-1963) la raffigurazione del tempo allo stato puro, della forma immutabile del mutevole:

Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, non cambia, non passa. È il tempo, il tempo in persona, “un frammento di tempo allo stato puro”: un’immagine-tempo diretta, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento. [...] La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia, non potrebbe cambiare che in un altro tempo, all’infinito. Nel momento in cui l’immagine cinematografica si confronta nel modo più ravvicinato con la fotografia, se ne distingue anche nel modo più radicale. Le nature morte di Ozu durano, hanno una durata, i dieci secondi del vaso: questa durata del vaso è precisamente la rappresentazione di ciò che permane attraverso la successione di stati mutevoli. Anche una bicicletta può durare, ovvero può rappresentare la forma immutabile di ciò che si muove, a condizione di permanere, di rimanere immobile, appoggiata contro il muro (*Ukigusa monogatari*). La bicicletta, il vaso, le nature morte sono immagini pure e dirette del tempo. [...] Il tempo è il pieno, cioè la forma inalterabile riempita dal cambiamento⁶⁰.

Nello scarto tra Mizoguchi e Ozu si consuma la distanza tra sintesi digiuntiva e serie convergenti, tra l’immagine-azione e l’immagine-tempo, tra il notevole e l’ordinario. In Ozu sembra potersi riassumere la distinzione tra pieno e vuoto, che, secondo Deleuze, permea di sé il pensiero cinese e giapponese: mentre gli spazi vuoti assicurano l’identità tra mentale e fisico, tra soggetto e natura (lo *shizen*), presentando situazioni ottiche e sonore pure, la natura morta incarna il “tempo pieno”, il pensiero riempito dal sensibile, reso visibile e sonoro. Dunque la contemplazione risiede in questo gioco di pieno e vuoto, nell’aspetto sensibile del tempo, reso al meglio dalla composizione di bottiglia e faro in *Ukigusa monogatari* (“Storia di erbe fluttuanti”): paesaggio vuoto e natura morta piena⁶¹.

Sembra dunque possibile affermare che Deleuze abbia individuato non troppo velatamente in un intero sistema di segni, in una tradizione culturale interrogata nelle sue differenti manifestazioni storiche, caratteri di esemplarità ed eminenza in merito ad alcuni aspetti fondamentali della sua costellazione teorica: l’estetica dei simulacri, l’etica dell’evento, la sintesi disgiuntiva, la tensione tra profondità e superfici, tra pieno e vuoto. La densità teorica racchiusa in queste nozioni è la misura della pregnanza del nesso tra Deleuze e la cultura giapponese, dalle sue origini immerse nella tradizione cinese agli esiti post-moderni e globalizzati.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano, 1989, pp. 28-29.

⁶¹ Ivi, pp. 27-28.



Fabio D. Palumbo

Università di Messina

fabiodomenicopalumbo@gmail.com

– L'estetica del mondo fluttuante: il “giapponismo” di Deleuze

Citation standard:

PALUMBO, Fabio D. L'estetica del mondo fluttuante: il “giapponismo” di Deleuze. Laboratorio dell'ISPF. 2016, vol. XIII (20). DOI: 10.12862/Lab16PLF.

Online: 21.12.2016

ABSTRACT

The aesthetics of the floating world: Deleuze's "japonism". Gilles Deleuze's thought echoes beyond European or Western cultural domain; indeed, in Deleuze's work, there is place for a privileged relationship with Asia, Far East, and Japan in particular. The present study highlights the variety of Deleuzian references to Japanese cultural universe, within an essentially aesthetic and cultural framework. In the first instance, this study observes Deleuzian affinities with *japonisme* as a “cultural fashion”, with a specific focus upon the link between aesthetics of simulacra and Japanese prints of the *uki-yo-e* genre. Secondly, to be taken into account is the connection between the Deleuzian Ethics of the Event and Zen practice, with reference to the philosophers of the Kyōto School. A comparison between Deleuze's notion of surface, the artistic tradition of *emakimono* and Japanese cinema (both animated and live-action) is attempted in the conclusion.

KEYWORDS

G. Deleuze; Japan; *japonisme*; Zen; Japanese cinema

SOMMARIO

Il pensiero di Gilles Deleuze presenta risonanze che vanno al di là del panorama euro-occidentale; nella sua opera trova infatti spazio un rapporto privilegiato con l'Asia, con l'Estremo Oriente e col Giappone in particolare. Il presente studio mette in evidenza la varietà di rimandi all'universo culturale nipponico nella produzione deleuziana, in una chiave prettamente estetico-culturale. In primo luogo, vengono tratteggiate le affinità con la “moda culturale” del *japonisme*, nello specifico investigando il rapporto tra estetica dei simulacri e stampe giapponesi *ukiyo-e*. Di seguito, è analizzato l'incrocio tra etica dell'evento in Deleuze e pratica del vuoto nella tradizione Zen. Infine, si dà conto del nesso tra pensiero deleuziano della superficie, tradizione artistica degli *emakimono* e cinema (d'animazione e dal vero) giapponese.

PAROLE CHIAVE

G. Deleuze; Giappone; *japonisme*; Zen; cinema giapponese

Laboratorio dell'ISPF

ISSN 1824-9817

www.ispf-lab.cnr.it

