



Lettere dal Giappone

Francesco Lizzani*

Sendai, 14.04.03

Ciao!

LETTERA CIRCOLARE n° 4

Sapete cos'è un OLOGRAMMA? Informatevi bene prima di proseguire, perché non ho lo spazio per spiegarlo. Secondo quell'affascinante branca delle "scienze della mente" che prende il nome di NEUROPSICOLOGIA, pare che il cervello funzioni su basi ologrammatiche. Quando siamo stanchi e vediamo una sedia, alcuni milioni di connessioni sinaptiche tra gli assoni e i dendriti dei neuroni stabiliscono tra le diverse regioni dell'encefalo (amigdala, talamo, ipotalamo, corteccia associativa, glia, cervelletto, ecc.) una serie di mappe neurali ologrammatiche che, attraverso una complessa stratigrafia modulare, producono il riconoscimento dell'oggetto "SEDIA" e l'azione del sedersi. Ogni mappa rappresenta una sorta di microcosmo che rispecchia la totalità dell'atto intenzionale, ma sotto un particolare aspetto; l'atto si costruisce in modo modulare, come intersezione di una pluralità di mappe; un po' come un fiocco di neve o un cristallo riproducono all'infinito, su scala macroscopica, la struttura chimica del complesso molecolare microscopico.

Non so se spetti ai giapponesi il merito di aver inventato il

* Insegnante e autore di documentari storico-artistici.

micro-super-market-ventiquattrore, una sorta di spaccio di articoli di prima necessità perennemente aperto, reperibile ogni tre-quattro isolati; ma è certo che esso funziona su basi ologrammatiche. Comprare un litro d'acqua o un chilo di riso, fare una fotocopia, procurarsi carta e francobolli, un cappello di "pile" o un ombrello, un nastro di scotch o un fumetto da leggere, sono esigenze che possono presentarsi a qualsiasi ora del giorno e della notte, e qui è possibile soddisfarle tutte insieme andando all'angolo della strada; mentre in Italia sarebbe impossibile financo durante il pomeriggio di un giorno feriale. Il tabaccaio apre alle quattro, l'alimentari alle cinque – e il giovedì pomeriggio è chiuso – la fotocopia bisogna farla entro le 18,30 perché la copisteria fa orario continuato, e se piove, e non ho l'ombrello, devo sperare nel passaggio di un ambulante magrebino. Il super-mini-nippo-market-24 ore riproduce invece, come un ologramma, il magazzino a otto piani; semplicemente su scala ridotta. È ovvio che non potrete trovarci il pignone di ricambio di una bicicletta, ma se vi salta il picchio di assaporare un bicchiere di rosso bordolese dopo aver cucinato l'arrosto alle 10 di sera, state certi che il vostro atto intenzionale non andrà deluso.

Il paradigma ologrammatico – è questa la più clamorosa scoperta della settimana – vige poi anche all'interno dello stesso super-mega-store a otto piani. Il primo coltello da verdure che ho comprato l'ho pagato 1200 yen (10 euro). Poi ho scoperto che, all'interno dello stesso magazzino, c'è un reparto "100 yen", ove è possibile trovare tutto a quel prezzo. Un coltello uguale, ma col manico di plastica, piatti, tazze, carta argentata, buste, lettere, colla, mollette, stampelle, tutto a 100 yen il pezzo. Perciò se state comprando un computer e vi ricordate improvvisamente che avete finito i sacchi della spazzatura, non dovrete scendere sei piani per andare al casalinghi, ma basterà spostarvi di pochi metri, e risparmierete pure. All'inizio, poi, credevo che i "100 yen" fossero dislocati soltanto ad un determinato piano del magazzino. Invece ce ne sono praticamente a tutti i piani. Ma non basta: scoprirete presto che quello al piano immediatamente sottostante è ancora più economico; è un "77 yen": le stesse cose a – (meno) 23 yen. Un nuovo ologramma, cioè non una fotocopia, ma una copia su scala diversa dello stesso reparto, in concorrenza con quello che avete lasciato al piano di sopra (perché "77"? Non so, ma notate la simmetria speculare tra i due sette, un vero

e proprio ologramma numerico). Così, se l'intenzione di procurarvi i sacchi della spazzatura è andata in fumo mentre pagavate il computer, e ora siete carichi di pacchi, non dovrete risalire, ma troverete quello che cercate a un prezzo inferiore allo stesso piano. Un sistema di scatole cinesi, una trasposizione, sul piano fisico-tridimensionale, della scrittura ideografica (un microcosmo che si espande, e non una serie lineare che si allunga, come la scrittura alfabetica).

L'applicazione più sconvolgente della logica ologrammatica allo spazio fisico è però quella della topografia urbana. Qui le strade (a parte quattro o cinque principali) non hanno nome, e non esiste il numero civico. Se chiedete un indirizzo a un passante, egli comincerà a gesticolare con i movimenti perpendicolari di un vigile urbano e gli scatti ortogonali di un attore di Kurosawa: segmenti tracciati su una lavagna invisibile. Non capirete nulla, e sarete costretti a sottoporgli una mappa della città; allora egli (dopo un calcolo misterioso) tratterà il segno della meta sul rettangolo che, in pianta, rappresenta l'edificio (un punto particolare del rettangolo! Come fa a saperlo?). Se non avete la cartina, vi farà lui stesso un disegno con il percorso. Ho scoperto così che ogni nome di un indirizzo rappresenta un'area concentrica sempre più ridotta, una proiezione sul piano delle scatole cinesi. L'ultimo nome del nostro indirizzo, ad esempio, rappresenta la casa, quello precedente il blocco di isolati, poi la zona della città, ecc. Un cristallo, un ologramma.

Francesco e Laura vobis gratias agunt

“Se quella terra chiusa a doppio chiavistello che è il Giappone diventerà mai, un giorno, ospitale, sarà soltanto alla baleniera che andrà il merito, perché già essa ne è sulla soglia”.

Moby Dick, cap. xxiv

LETTERA ENCICLICA n° 7 – SULLA MELA GIAPPONESE – (“QUID TANDEM INGRATISSIME MUNDE...”)

Ahi, Mondo ingrato, perché non hai trovato ancora un poeta che innalzi a te, deh!, *mela*, un “*monumentum aere perennius*”? (“più duraturo del bronzo”, Orazio, Ode asiatica).

E dire che gli umani imparano a contare numerando le mele; ed è grazie alla mela di Biancaneve che apprendono per la prima volta cos'è un racconto, e quali larve possa suscitare nei loro acerbi intelletti. E se l'erudito Bettelheim ha dimostrato le antiche radici cosmogoniche di questa favola – sì che tra la mela e l'Universo già il mito sembra stabilire una antica alleanza –, non fu forse grazie a una mela che Newton celebrò i loro eterni sponsali? Ahi Isacco, il tuo biblico nome mi ricorda quale ruolo abbia giocato questo sapido pomo, – se si deve prestare fede non forse alla Bibbia, ma almeno ai tanti pittori che l'hanno illustrata – nella storia della nostra perdizione, punto d'inizio della Storia Umana! E dovremmo ancora scomodare un Guglielmo Tell, dopo tutto questo, per convincerci di quanto l'umana famiglia, nel bene e nel male, sia debitrice verso questo adamitico frutto? Eppure la mela ancora continua a colpire! Ed è stato grazie a lei – è giunto il momento di darne il malinconico annuncio – che qualche giorno fa mi sono reso conto che la teoria dell'ologramma non era più in grado da sola di sostenere l'urto della realtà giapponese, e che incombeva una rivoluzione epistemologica dagli esiti ancora drammaticamente incerti, o comunque tali da interrompere temporaneamente questa corrispondenza. Ma forse che l'uomo di scienza si lascia andare a femminili capricci da innamorata tradita, quando prende atto che la realtà non si lascia incatenare nelle sue faticose speculazioni? Quando, all'inizio del secolo scorso – credo proprio nel 1900 – Bertrand Russell scrisse a Gottlob Frege per comunicargli il suo celebre paradosso logico (esiste l'insieme di tutti gli insiemi che non contengono se

stessi?), il grande filosofo e matematico tedesco gli rispose ringraziandolo per aver demolito in un sol colpo il suo sudato lavoro di una vita sui fondamenti della matematica, ed aver fatto giustizia dei troppi equivoci accumulati sulla strada del proprio realismo logico platonizzante. Del resto lo stesso Frege aveva ricevuto un esempio di questo cavalleresco contegno nientedimeno che da Edmund Husserl, allorché questi, dopo aver letto la sua *“Logisch – mathematische Untersuchung über der Begriff der Zahl”*, si sentì in dovere di scrivere una pubblica abiura di tutte le sue precedenti teorie intuizionistiche sui fondamenti dell’aritmetica, e Dio sa quanto abbia fruttato al sapere la botta subita, se fu grazie a questo trauma che Husserl si mise sulla rotta inesplorata che doveva condurlo a partorire le *“Logische Untersuchungen”*. E non accadde la stessa cosa al medesimo Russell, allorché questi già onusto d’onore e di gloria per i suoi *“Principia mathematicae”*, dopo aver conosciuto a Cambridge il giovane Wittgenstein, dichiarò che tutto il suo precedente lavoro era stato vanificato dall’atomismo logico del portento austriaco? Ci volle il genio di Gödel, con il suo eponimo teorema, per restituire retroattivamente a Russell, a metà degli anni ’30, (allorché questi aveva ormai per sempre abbandonato la filosofia della matematica) l’imperituro posto d’onore che la logica matematica riserverà in eterno al padre nobile della Sinistra britannica.

Vi sono però esempi meno drammatici di cannibalismo scientifico, che potrebbero definirsi casi di autoantropofagia. Una teoria scientifica viene inglobata, sì da esserne assorbita come un suo caso particolare, in una seconda teoria più comprensiva partorita dallo stesso autore, com’è il caso delle due teorie della relatività di Einstein. Così, senza contare che non si potrà mai imputare al genio per antonomasia alcun parricidio scientifico – poiché la meccanica galileo-newtoniana non viene affatto abolita dalla prima Teoria della relatività, ma ne viene solo assorbita come suo caso-limite (quello che vige nel nostro universo di umani) -, con la seconda Teoria, quella appunto definita “generale”, non viene parimenti affatto abolita la prima – d’allora in poi “ristretta” – Teoria della relatività, ma semplicemente inglobata in quella “generale” come suo caso particolare; nel mentre che, due secoli dopo la mela di Newton, veniva finalmente trovata la risposta adeguata all’enigma della “forza di gravità”, i cui connotati magici non sfuggivano nemmeno al suo creatore.

È in questa seconda serie filogenetica che può collocarsi la mia esperienza, nel momento in cui vi annuncio che, per far fronte ai problemi posti dalle mele giapponesi alla mia teoria dell'ologramma, ho dovuto elaborare una seconda teoria dell'ologramma che non abolisce la prima, ma la ingloba in un più solido edificio teorico, costruito con materiali presi in prestito non solo dalla fisica delle fibre ottiche e dalla neuropsicologia, ma anche dal più vasto dominio della cibernetica, dell'Intelligenza Artificiale, della psicoanalisi freudiana e lacaniana, nonché dalla grammatica giapponese: la Teoria dell'ologramma retroattivo (T.O.R.).

Non sospettavo ancora nulla allorché ho cominciato a notare, nei reparti di verdura dei supermercati, ma anche sui banchi dei mercati e nei negozi di verdura, una particolare maniera di esporre la merce, fondata su un allineamento ossessivamente ordinato, geometrico ed estetizzante al tempo stesso, degli ortaggi e soprattutto della frutta, perfettamente rispondente al paradigma ologrammatico. L'occhio che resta impigliato in questi scenari, infatti, viene come ipnotizzato da un effetto di moltiplicazione a nido d'ape, in cui il singolo fenotipo – poniamo una mela – sembra perdere il suo significato annullandosi nella serialità illimitata del suo genotipo, come se tra individuo e specie non potesse trovarsi altra relazione che la coincidenza. Siamo nel campo dell'ologramma. Ogni mela è uguale, identica all'altra accanto a lei, intorno a lei. Invano vi accanirete a snidare una qualunque differenza significativa nel colore e soprattutto nella dimensione, invano vi sforzate di giustificare il vostro acquisto in base a qualunque criterio selettivo su cui fondare la rassicurante presunzione di aver speso al meglio i vostri soldi – quella presunzione che nei nostri mercati espone la frutta ad una manipolazione infinita. Qui, al contrario, affidatevi al piacere della lotteria, una lotteria però in cui non ci sono perdenti o vincenti, perché il caso gioca su una relazione biunivoca fissa 1:1. Posto in termini ottici, immaginate uno schermo televisivo che trasmetta un segnale uniforme e monocromo: che differenza ci sarebbe tra un punto, un altro e la totalità? Se le cose del mondo funzionassero come sui banchi di frutta giapponesi, Aristotele non avrebbe posto nel quinto capitolo delle "Categorie" il problema capitale da cui la filosofia non è mai più riuscita a disincagliarsi con una risposta plausibile, quello della "sostanza prima" (*tòde tì*), ovvero dell'"individuo". Vivremmo in un mondo perfetto, composto solo dalla "sostanza seconda", ovvero dal

“genere” e dalla “specie”. Non ci sarebbero “le mele”, ma “la mela”, “la patata”, e la differenza si porrebbe solo tra queste due specie, nel genere dei “vegetali”.

All’inizio, ingenuamente, supponevo che questo ologramma ortofrutticolo, che sembra ripetersi identico anche tra i diversi banchi – sicché avrete l’impressione di rivedere sempre lo stesso banco, perché sembra che la posizione reciproca delle sfere colorate (arance, mele, pompelmi, meloni, ma anche cavoli, scarole ecc., tutti allineati su mensole in modo che ciascun elemento risulti interamente visibile, come se solo questa integrale visibilità, che va a scapito dell’economia dello spazio, potesse assicurare al pezzo la sua certezza ontologica, al contrario che da noi, dove le mele sono in una cassa, e pur vedendone solo il primo strato, non dubitiamo che sotto di esso troveremo altre mele) si riproduca di volta in volta nello stesso ordine –, dipendesse unicamente da quella categoria a priori della spazialità giapponese della cui scoperta vado forse troppo orgoglioso. Ma già a questo punto, memore del primato che Kant assegna all’intuizione pura del tempo su quella dello spazio nell’*Estetica Trascendentale della Critica della Ragion pura* – per cui il tempo è anche la condizione della numerabilità dello spazio, e quest’ultimo dunque è una sorta di tempo fossilizzato –, ho cominciato a chiedermi quale concezione del tempo presiedesse a una simile concezione dello spazio. È stato grazie a una mela che l’ho capito. Avendo letto nel reparto frutta il prezzo delle mele, troppo belle e perfette per non nascondere, come quella di Biancaneve, una qualche insidia, e avendo perciò deciso di prenderne una sola per sperimentarne il sapore, ho cercato a lungo invano la bilancia dove pesarla, sul falso presupposto che il prezzo si riferisse al chilo. Mi sono infine rassegnato ad imbarcarla solitaria nel cestello della spesa tra gli altri rifornimenti, immaginando che mi sarebbe stata pesata alla cassa. Ma ecco la sorpresa: la mela veniva “passata” alla cassa come un qualunque altro elemento già prezato, e il prezzo letto nell’espositore si andava a cumulare per intero nel conto, essendo riferito al singolo pezzo!

Ora è tutto chiaro: ogni mela ha lo stesso prezzo, ed è questa la ragione per cui, in subordine, ha la stessa grandezza. Che una cosa del genere possa accadere in un supermercato giapponese, dopo le precedenti dissertazioni sulla materia, potrà non stupirvi. Ma resterete altrettanto indifferenti nell’apprendere che

anche al mercato accade la stessa cosa? E che insomma voi non comprate un chilo di mele – perché finalmente vi sarete resi conto che non si vede in giro alcuna bilancia – ma tre mele, due banane, quattro kiwi, perfino otto fragole o ciliegie, confezionate come cioccolatini.

Forse ora avrete intuito la ragione di introdurre la variabile del tempo nel paradigma ologrammatico. Infatti è del tutto evidente che per ottenere un simile esito FINALE nella distribuzione al dettaglio del prodotto, non è pensabile che si producano caterve di mele per buttarne almeno la metà non corrispondenti alla misura standard ricercata, posto che la mela è ancora un essere vivente e non un profilato di alluminio. Occorre postulare giocoforza – la legge dell'economia lo impone – la tanto necessaria quanto incredibile ipotesi che l'intero ciclo di produzione della mela sia sapientemente pilotato per ottenere QUELLA mela ologrammatica, identica a tutte le altre. Che con la chimica e la transgenetica si possano ottenere questi risultati è possibile immaginarlo. Ma quello che ci interessa è l'aspetto teorico del problema, e qui veniamo alla questione della temporalità retroattiva.

Lacan ha chiamato – prendendo in prestito questa espressione dalla topologia dei nodi – “punto di capitone” quell'attimo in cui, alla fine dell'enunciato, nella catena significante si struttura retroattivamente il senso dell'articolazione fonica. È un punto critico in cui tutto il processo precedente si condensa e acquista il significato a partire da una massa quantitativa rimasta inerte fino al momento precedente. Basta lo scarto differenziale della sillaba finale dell'enunciato per modificare l'intero senso – fino a quel punto solo presuntivo, nella mente di chi ascolta – di una frase. Il “senso” è strutturalmente retroattivo, come pure il tempo, perché il tempo stesso altro non è che “senso”. Se Lacan applica questa idea al linguaggio non è solo perché per lui l'inconscio è il “discorso dell'Altro” e l'alterità è la dimensione simbolica del linguaggio – in cui siamo già catturati, come umani, addirittura prima di nascere, quando abbiamo già ricevuto un nome, che poi durerà oltre la nostra morte – ma anche perché l'idea della retroattività significante altro non è che la pietra angolare su cui Freud costruisce la sua teoria del trauma: la NACHTRÄGLICHKEIT in base alla quale, a partire dall'“uomo dei lupi”, non è lo spettacolo della “scena primaria” o del “fantasma originario” (il coito dei genitori) che produce, nel bambino di tre anni, il

futuro delirio paranoide, ma la traccia mnestica riattualizzata – che solo allora acquista significanza traumatica – della stessa scena diversi anni dopo, durante un tentativo di seduzione percepito e scotomizzato. Se però ciò non bastasse a convincervi dell'importanza del concetto di retroattività del tempo e del senso nella dimensione del simbolico – cioè dell'umano – considerate il fatto che più di sessant'anni di ricerche e di polemiche condotte dai protagonisti dell'Intelligenza Artificiale (gli eroi del M.I.T., Massachusset Institut of Technology) sulla questione delle macchine pensanti sono approdate almeno ad una definizione unanimemente condivisa del concetto di intelligenza in generale, considerata come la capacità di modificare RETROATTIVAMENTE un comportamento sulla base di un "feed-back". In questo senso, se intelligenza è la capacità di "correggere un errore", anche uno scaldabagno – grazie al suo termostato – è un essere intelligente, e lo è anche perché lavora su una soglia, un punto critico, un "punto di capitone", attraverso discontinuità traumatiche (qualcuno si è spinto fino a sostenere che anche lo scaldabagno sia dotato di un'"anima", e questa ipotesi, sostenuta dai più conseguenti "funzionalisti", potrebbe anche rivelarsi – dopo una complessa argomentazione che non è qui possibile articolare – meno balzana di quello che non sembri a prima vista, e soprattutto incredibilmente affine allo spirito scintoista, che porta molti giapponesi ad attribuire un'anima alle loro macchine). Se dunque l'intelligenza consiste molto più nella capacità di "ristrutturare" il passato anziché predire il futuro – infatti anche un topo, opportunamente stimolato, è in grado di elaborare previsioni –, ma non siete comunque disposti a farvene convincere dalla sola intelligenza degli scaldabagni, perdetevi pure ogni cautela affidandovi agli esempi offerti da quei sommi ingegni che ho voluto riferire in apertura di questa lettera. E tuttavia, l'idea di arrivare a condizionare retroattivamente l'intero ciclo biologico di un vegetale a partire dal gesto inconsulto della cassiera del supermercato che ne sanziona il definitivo passaggio di proprietà nel modo più rapido ed efficiente possibile, oltre ai presupposti di quella logica cibernetica che ci sovrasta e ci apparenta agli angeli e ai frigoriferi, richiede ancora qualcos'altro per non essere attribuita ad un'intelligenza diabolica: ed è la struttura logica che governa la grammatica – cioè il pensiero – giapponese. Prendete questa frase, che estrapolo dal mio libro scolastico:

林さんは会社の人と京都の支社に行きます。

Hayashi san wa kaisha no hito to kyoto no shisha ni ikimasu.

Il signor Hayashi sta andando alla filiale di Kyoto con un collega della ditta.

La traduzione che vi ho dato corrisponde alla sintassi italiana, ma non traduce la sequenza originale delle parole nel sintagma giapponese. Ecco la traduzione lineare (come nei traduttori greci e latini):

(>direzione dell'esecuzione dell'enunciato; se poi leggete dalla fine all'inizio i conti tornano!)

Hayashi signore > ditta di > persona con > Kyoto di > filiale a > sta andando.

Hayashi san(wa) > kaisha no > hito to > Kyoto no > shisha ni > ikimasu.

Come vedete il pensiero procede in senso esattamente opposto al nostro modo di ragionare, quale si esprime nelle lingue indoeuropee. Noi articoliamo il pensiero secondo un ordine gerarchico strettamente LOGICO, imperniato sulla triade SOGGETTO + VERBO + COMPLEMENTI: ciò che è più importante viene prima, il resto dopo. Nel giapponese – ci spiegano sommariamente tutte le grammatiche – avviene esattamente il contrario: ciò che è secondario precede ciò che è principale, e viene messo in rilievo quello che è meno importante. Ma questa spiegazione è viziata dal pregiudizio logicista che astrae dalla dimensione temporale dell'effettiva esecuzione dell'enunciato, nella catena fonica. In realtà il giapponese è molto più rispondente alla reale articolazione della comprensione nell'ascolto, che procede per sintesi retroattive, per salti di qualità che si condensano in punti critici terminali, come ci hanno chiarito la linguistica, la cibernetica, la psicoanalisi e forse anche le mele giapponesi. Sarei tentato di aprire qui una farraginoso digressione sul concetto di ENTROPIA, concetto chiave della fisica moderna a partire da Boltzmann fino a Prigogine, con i riflessi che ha avuto nella "Teoria dell'informazione" di Shannon, nel suo teorema della NEGHENTROPIA. Tanto per ricordare che l'ordine naturale delle cose – a partire dalla durata dell'universo – procede attraverso una linea evolutiva di tipo entropico-dissipativo: a

dimostrazione del fatto che ciò che è importante, in realtà, sta sempre alla fine, e mai all'inizio, quantunque la fine coincida con la morte per dissipazione.

Per quanto mi riguarda, credo che con ciò la mia speculazione sulle mele abbia raggiunto lo stadio entropico e spero che, contestualmente, la mia T.O.R. abbia ceduto tutta la sua neghentropyia e risplenda ora nelle vostre menti nella sua disgelata, adamantina chiarezza. Nel frattempo avrò certo dissipato qualche energia che avrei con maggiore profitto potuto devolvere allo studio e all'esercizio del giapponese, se non fosse che proprio tale incombenza costituisce il principale alimento di queste pagine, figlie non troppo illegittime (dopo il breve saggio di traduzione che vi ho offerto sono certo che lo capirete) di un umanissimo istinto di fuga. Concedetemi però ancora una postilla sul tema delle mele, prima di seppellire l'argomento; alla quale vorrei dare la forma di una domanda: che sapore hanno, secondo voi, le mele giapponesi? Dalla risposta che vorrete dare a questo test capirò se mi sono fatto capire. E la cosa potrebbe finire qui, se il tema della grammatica giapponese, nel suo aspetto teorico, non aprisse la strada ad una nuova provvidenziale possibilità di fuga dagli ancora inevasi compiti di grammatica applicata; strada che m'impone di indossare ora la veste, tanto più nobile quanto più onerosa, dello storico: compito grave, perché, come ci ha insegnato il divo Marco Tullio Cicerone, la Storia è l'OPUS ORATORIUM MAXIMUM (De Or.).

Com'è noto il Giappone è rimasto una fortezza inviolata fino al 1868, inizio dell'epoca Meiji. L'idea che ne avevano gli occidentali fino a metà dell'800 si enuncia in modo eloquente nella citazione di Melville posta ad esergo di questa lettera (e che sarà fornita, in calce, di uno scolio autobiografico quant'altri mai pleutorico, che vorrei risparmiare ai meno intimi). Il fatto che ancora oggi entrare in questo paese comporti un ginepraio di pratiche; che sia proibito trovare lavoro qui DOPO essere entrati; che un gaijin (uno straniero) non potrà mai sperare di integrarsi al punto da diventare un "nihonjin" (un giapponese); ovvero che esistano (oltre ai caratteri cinesi) ben due alfabeti sillabici, uno dei quali, il KATAKANA, strettamente riservato a tradurre le parole straniere, di cui tuttora la lingua giapponese continua ad arricchirsi (sicché per scrivere "radio", "taxi", "computer", ecc. potremo usare solo il KATAKANA, e mai l'HIRAGANA, il sillabario "giapponese", oggi

destinato alle parole giapponesi, ma nato secoli fa come derivazione corsiva dei caratteri cinesi riservato alle sole donne); tutto questo la dice lunga sulla forza d'inerzia che i braudeliani "tempi lunghi" della storia esercitano sulla mentalità di un popolo. Come è possibile infatti che il popolo che ha conquistato il mondo con l'elettronica, la meccanica, l'ottica e financo il fiorelliano KARAOKE, continui ad osservare l'usanza di scalzarsi perfino quando entra in un modernissimo ufficio pubblico (dove lasceremo le calzature nell'apposita grande scarpiera posta all'ingresso, in cambio di un paio di pantofole)? È una domanda a cui solo con l'ausilio del grande storico francese potremmo rispondere. Ma ora, con la T.O.R., disponiamo di un ulteriore, formidabile strumento ermeneutico. Infatti:

1) Il passaggio esterno-interno attraverso la soglia che li separa e che ci priva di un fondamentale attributo "civile" (le scarpe), si può interpretare altresì come un "punto di capitone" che esercita la sua forza traumatica retroattiva fino a riattualizzare, in un contesto addirittura post-industriale, costumi antropologici radicati in una preistoria micro e melanesiana di capanne sul mare, senza che ciò comporti apparenti contraddizioni.

2) La struttura temporale dell'enunciato giapponese, il cui significato resta "aperto" (indeterminato) fino all'ultimo istante, se da una parte può essere interpretato (come fa il Prof. Tanaka) come l'indice di una "indecisione", di una "ambiguità" che resiste fino alla fine, per la stessa ragione sembra rivelare (come sempre il Tanaka mi autorizza a sostenere) una apertura al "possibile", all'"eventuale" molto spiccata, intendo dire una sorta di naturale vocazione pragmatica (intesa come capacità di adattamento-assimilazione non condizionata da pregiudizi logico-ideologici) che sembra anche aggirare il principio di non-contraddizione.

D'altra parte: dopo la catastrofe della Seconda Guerra Mondiale i giapponesi avrebbero potuto trincerarsi in un rancore distruttivo per tutto ciò che è occidentale; invece, al contrario, non hanno esitato ad assimilare il meglio della "americanizzazione", con un pragmatismo pari soltanto al loro professato tradizionalismo. Il che, come insegna Fosco Maraini nel più bel libro che sia stato mai scritto sul Giappone – "Ore giapponesi" – non significa affatto che i Giapponesi si siano "americanizzati" o "occidentalizzati": si sono solo "modernizzati", grazie a una serie di peculiarità uniche nel contesto asiatico che Maraini individua

in modo magistrale nell'introduzione all'ultima edizione dell'opera. Essi hanno riconosciuto, nel vincitore che aveva loro concesso di mantenere la figura dell'imperatore – anche se privo del suo attributo di “figlio del cielo” (TENNO, in qualità di discendente della dea del sole, AMATERASU) –, non un conquistatore animato da spirito di vendetta o di dominio, ma lo specchio dei propri errori. Donde questa capacità di guardare e imparare dagli altri rimanendo se stessi? Il Tanaka ne attribuisce il merito al pluralismo religioso, alla coesistenza pacifica di religioni costitutivamente “plurali”, a partire dallo SHINTO (“Via degli dei”), una sorta di politeismo animista privo di una dogmatica, di un'etica prescrittiva, di un clero gerarchico (idem Maraini, sostanzialmente). Gli unici che hanno tentato in Giappone di imporre una visione “religiosa” anche con l'uso della forza – intesa soprattutto come intrigo e maneggio politico – sono stati, come al solito, i cristiani, cattolici nella fattispecie, che al seguito del portoghese Francesco Saverio hanno introdotto in Giappone, nel 1543, la croce e il moschetto. Ma mentre l'arma da fuoco è stata prontamente adottata e imitata con eccellenti risultati, non altrettanto bene è andata al Cristianesimo, causa di una rivolta feudale in seguito alla quale questa religione è stata praticamente bandita dal paese, che del resto non era il Messico di Cortès o il Perù di Pizarro. Ora, si fa presto a considerare lo *shintoisimo* una religione da caratteri “primitivi” e arcaici, ma intanto a Tokyo ci si serve da soli all'edicola, lasciando l'obolo in un cartello esposto alla luce del cielo, mentre da noi, dopo secoli di morale cristiana una simile comodissima usanza sarebbe inconcepibile. Anche la quasi totale assenza di fenomeni criminali costituisce un fenomeno singolare in un paese che rappresenta la seconda potenza industriale del mondo. Certo, dietro tutto questo non c'è semplicemente “l'anima bella”, ma anche il suo classico risvolto di conformismo sociale, che indubbiamente aleggia in modo evidente in tanti aspetti della vita quotidiana che si possono subito percepire: dalle lunghe file indiane che si formano alle principali fermate dell'autobus, ai giovani che vanno a scuola in divisa fino a diciotto anni, agli assurdi ritmi di lavoro che corrispondono – a quanto pare – più alla facciata del matrimonio mistico che lega il giapponese alla propria ditta che a effettivi criteri di produttività (per cui si sta in ufficio anche se non è necessario, come in caserma); tutti aspetti di un potente vincolo sociale che assorbe in sé, fino a

cancellarla, l'unità individuale. Ma che piacere non avere mai dietro a te uno che cerca di fregarti il posto quando ti metti in fila!

POSTILLA (a proposito di Moby Dick)

Sia detto per chi ha ancora tempo da ammazzare: ci sono libri capaci di tener fede, massicci e silenziosi, per intere decadi, all'appuntamento promesso e sempre rimandato delle nostre buone volontà di lettura; finché essi stessi, mossi da fatali congiunture, scelgono il momento opportuno per bussare alla porta, essendosi aperto, nell'ordito della nostra esistenza, l'invaso adatto ad ospitarne la linfa perenne. In premio, le penali di mora fino a quel tempo versate a cauzione della promessa tradita, si convertono di colpo in interessi a credito, maturati sul laborioso sentiero di vita vissuta che ci ha innalzati, nel frattempo, a una cima da cui può spaziare più libera la vista su quei grandiosi panorami dello Spirito che meritano il titolo di CLASSICI. Così il capolavoro che ci è stato regalato da ragazzi e che non avremmo mai potuto capire allora, e che per fortuna non siamo mai riusciti a leggere, può ora affondare le sue avidi radici nel terreno concimato dall'esperienza, e aprire al cielo la sua chioma ferace. È per aver intuito l'arrivo di un tale ospite che, partendo per l'ignoto Giappone, l'ho accolto in valigia nella pregiata veste delle "Edizioni Frassinelli", memore delle mai valicate prime cento pagine del libro che il mio proteiforme genitore mi regalò quando avevo quindici anni (1974), e che ha conservato fino ad oggi, a quarant'anni dalla stampa e trenta dall'acquisto, e pur con le cicatrici dei traslochi subiti, lo splendore delle sue nobili origini. Perché ho aperto la porta? Forse perché in quelle prime cento pagine, che tante volte mi sono sembrate così pesanti da snervare i migliori voti di lettura, si narra di un'altra partenza, la partenza di una nave per un viaggio che sarebbe dovuto durare tre anni, più o meno come il nostro. E come gli àuguri etruschi o romani, auspicando il movimento degli uccelli nel Tempio celeste, divinavano oscuri moniti sul loro presente, così, dal giorno in cui sono finalmente salpato a bordo del vascello impazzito di Achab, anche a me pare di cogliere occulte risposdenze tra gli eventi che leggo e quelli che vivo; almeno da quando, vagando in stato larvale tra le quinte di questo porto nei primi giorni del nostro sbarco, alla ricerca di un patrio KAPUCHINO atto a suggellare intorno

alle tre del pomeriggio i miei estenuati risvegli meridiani, mi sono imbattuto per la prima volta nelle insegne epònime dello STARBUK'S KOFFEE, un elegante BAARU che dispensa anche qui la preziosa bevanda italica (a 3 euro + tasse) tentando di risvegliare nei suoi distratti avventori, chissà perché, il ricordo del generoso deuteragonista che cerca invano di resistere alla cieca follia del capitano del "Pequod": troppo eloquente coincidenza per non confermarmi nell'idea che ho qui sopra enunciato. Ma come interpretare un simile *omen*? Come l'oscuro presagio di un esito affine tra il nostro viaggio e quello senza ritorno dei cetonauti di Melville? O come un ulteriore incoraggiamento alla lettura del poema americano, senz'altri sottintesi fuorché il classico adagio, che la vita è un romanzo? A sostegno di questa più benevola ipotesi si presta in effetti il racconto stesso, che l'autore ha voluto affidare alla voce narrante di Ismaele, unico superstite – novello Giona – dell'epopea oceanica. Ma anche quel racconto di Borges in cui si immagina un personaggio che consacra la sua vita alla riscrittura senza fine del Don Chisciotte. Perché se la vita è un romanzo, il fatto che sia già stato scritto, bisogna aggiungere, può essere addirittura un vantaggio. A ciascuno il suo.

Francesco

Sendai, 3 giugno 03

...spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche...
(Ossi di seppia)

Lettera circolare n°8: IKEBANA!

Occorre forse essere un entomologo per riconoscere nel movimento caleidoscopico di un formicaio l'imperio di un divino algoritmo? E dobbiamo altresì supporre che il giovane Montale, assorto in attonite contemplazioni nel meriggio canicolare di un calcinato tratturo delle Cinque Terre, abbia consultato un trattato di entomologia, o abbia studiato le equazioni degli "attrattori strani" che presiedono al "caos deterministico" di termitai e formicai, prima di dar vita a quella letteraria visione del "male di vivere" che ho citato in apertura? E se gli astronomi caldei, indiani e cinesi arrivarono, gli uni indipendentemente dagli altri, e partendo da zero, a elevare edifici di conoscenze tra loro del tutto simili, non è questa la prova del fatto che, come insegna Platone, conoscere non è altro che ricordare e vedere nient'altro che riconoscere? E non sta in ciò, ancora, la ragione del fatto che chiunque – fosse anche l'uomo più ignorante del mondo –, alzando gli occhi al cielo stellato, sarà in grado di intuire le divine armonie con una precisione istantanea che secoli e millenni di scienza astronomica non sono ancora riusciti a tradurre in una formula definitiva? Paragonatemi dunque all'umile schiavo del "Menone" che, abilmente interrogato da Socrate, giunse a dare dimostrazione del Teorema di Pitagora pur senza avere contezza di ciò che diceva e provava: perché la stessa cosa mi accadrà forse oggi se riuscirò a rendere in parole ciò che ho visto domenica scorsa, assistendo ad un saggio di IKEBANA.

Nulla sapevo di preciso di questa esotica disciplina, se non che, come recita la mia guida del Giappone, "esistono più di venti scuole nazionali di ikebana, ognuna con le sue regole particolari, ma tutte concordano nel ritenere che la composizione floreale deve rappresentare il TEN-CHI-JIN (cielo-terra-cosmo): i rami principali più alti rappresentano il cielo, quelli a destra l'uomo e quelli più bassi a sinistra la terra...". Ma se c'è una cosa che ho impa-

rato dalla mostra è che anche questa, pare, condivisa pietra angolare della disciplina è del tutto insufficiente a dar conto delle sue ineffabili armonie.

La mostra ha avuto luogo nella grande e moderna sala dell'auditorium di Sendai, e più che di una mostra si è trattato di un'esibizione. È giunto da Kyoto il più autorevole maestro della più antica scuola di ikebana del Giappone e, data la circostanza, la grande platea era gremita di pubblico, quasi esclusivamente femminile. Sul palco erano sistemati due grandi tavoli da lavoro, uno per gli assistenti (tre) e uno per il Maestro. Sul fondo, dietro i tavoli, erano visibili i materiali di lavoro: una selva di verzure d'ogni sorta, a fogliame verde, da cui attingere le più svariate specie di fronde: a foglie simmetriche o alternate, bilobate o trilobate, ovoidali o lanceolate, palmate o aghiformi; e accanto a questo piccolo bosco, un giardino di fiori pronto a immolare le sue variopinte corolle.

Dal momento in cui ha cominciato a operare, verso le dieci, il Maestro non ha più smesso di accompagnare il suo lavoro con una colonna sonora di parole incomprensibili al mio orecchio, ma che ha avuto l'effetto paradossale di offrire l'intero rituale a una husserliana intuizione eidetica, consegnandolo ad una superiore visione noematica di astratto rigore geometrico. Oh Santo Mistero! L'incudine su cui schiacci la vanità del logorroico intelletto è la stessa su cui affili le lame della muta intuizione! Se avessi saputo il giapponese, capendo di più, avrei capito meno! E tu, Ministro del rito, prostrandomi sotto il tuo enigmatico idioma, mi hai innalzato su un più eloquente leggio!

Proprio come una casa si costruisce dalle fondamenta, su cui vengono innalzati i pilastri portanti che poi in alto sosterranno il peso del tetto; così la composizione ikebana comincia con la scelta del vaso che dovrà contenere quel vivente edificio. E come nell'arte edificatoria convergono scienze e dottrine che solo momentaneamente tributano un omaggio feudale allo scettro dell'architetto, ma non perdono perciò la corona del proprio regno in Trivio e Quadrivio; non altrimenti la più antica regina delle arti umane – la ceramica – offre i suoi concavi ospizi, quale umile ancella, ai capricci del suo momentaneo Padrone: il voluttuoso Ikebana.

Che vi sia un rapporto tra i fiori e il vaso che li deve contenere, lo capisce anche uno sciocco. Ma l'infinita varietà di forme

generate da questo connubio è qualcosa che non può essere immaginata prima di averne avuta visione. E ciò vieppiù perché da noi, in Occidente, il vaso è sì un nobilissimo manufatto, ma per ragioni che sostanzialmente prescindono dalla sua funzione pratica, e attengono invece alla sua forma in sé, come oggetto d'arredo.

In questa veste, il vaso occidentale può anche svolgere funzione di supporto, ma lo sarà di un secondo manufatto sovrapposto al primo (e non separato e indipendente), com'è il caso della pittura vascolare greca, o dell'incisione a sbalzo nell'oreficeria medievale. Ecco perché i vasi occidentali, in definitiva, offrono una varietà tipicizzata di modelli in cui la variante individuale della forma non rappresenta certamente il primo titolo di pregio.

È su opposti principi che sembra fondarsi l'arte vasaria nipponica: qui è la funzione che, darwinianamente, crea l'organo, sottoponendo poi questo, ancora, a un'inesauribile generazione di varianti. Avremo così vasi perfino trapezoidali, sinusoidali, toroidali, cruciformi, paraboloidi, iperboloidi, tripodei, catafratti, eptaedri, endoflessi, introlapsi, utroversi, ambosecti, ecc., tali da sfidare le più ardite invenzioni topologiche dell'ultimo Lacan. E ciò per la banale ragione che i vasi sono fatti per metterci i fiori; e siccome questi si possono mettere nei vasi in un'infinita varietà di combinazioni, per una mera dinamica di retroazione (cui la nostra T.O.R. in una lettera precedente, ha già fornito adeguata delucidazione) tale varietà si gemina specularmente nel supporto che la sostiene.

Chiedersi poi se il processo sia orientato nella direzione opposta a quella proposta sarebbe come chiedersi se viene prima l'uovo o la gallina: è proprio questa complementarità e reciprocità tra vaso e fiori che costituisce l'infinito nesso generatore tra ikebana e produzione vascolare: i fiori generano i vasi allo stesso modo in cui i vasi generano i fiori, in una corsa che può avere come meta ideale il coniugio irripetibile tra un singolo vaso e una singola composizione, ove entrambi attingano, una sola volta e per sempre, il loro aristotelico sinolo; talché con lo sfiorire dell'elemento animato dovrebbe svanire insieme anche l'essenza del vaso, e la sua ulteriore utilità. Se così non può essere è solo perché proprio l'estrema individualità del vaso da ikebana, che ne fa davvero un pezzo unico, è incompatibile con qualunque produzione seriale, e lo rende un manufatto costosissimo: decine di

migliaia di yen (centinaia di euro) per un pezzo il cui pregio non sta tanto nel valore in sé del materiale (vetro o ceramica, più che porcellana) ma nell'originalità della forma, cioè dell'idea che lo anima.

A questa forma si aggiunge poi il colore. Mentre i vasi classici da ikebana, quelli usati nei secoli scorsi, erano di ceramica monocroma, scura, simile a quella di minor pregio delle nostre antichità mediterranee; o addirittura di colore "naturale", quando i vasi erano ricavati da vinchi intrecciati o sezioni di bambù; quelli attuali, del tutto coerenti con le esigenze di un arredo "moderno", e con le loro forme prevalentemente stilizzate e geometriche, presentano uno, due, a volte tre colori smaltati o satinati, anch'essi studiatamente attuali (pensate ai colori di certe cucine moderne, di quelle da 10/20.000 euro). Ciò la dice lunga sul naturale "opportunismo", sulla flessibilità dell'arte ikebana: non riproposizione devitalizzata di un repertorio tradizionale immutabile, ma pratica "aperta", intrinsecamente eraclitea, cangiante: una fenice che sembra esaurirsi nel suo farsi, per risorgere daccapo dalla scia vegetale delle sue effimere realizzazioni.

Non chiedetemi da quali principi e regole esse siano animate: non l'ho capito e non lo voglio sapere. Cercherò di descrivere quello che ho visto.

Scelto il vaso e postolo al centro del suo tavolo da lavoro, il Maestro, armato di cesoia, si dirige al bosco di piante verdi; recide un ramo (che può essere rappresentato anche da una sola lunga foglia, come il getto di una giovane palma) da una pianta, e torna al tavolo. Ora deve stabilire l'altezza di quel primo pilastro in rapporto alla misura del vaso. Traguarda il vaso col braccio teso in avanti, impugnando il ramo ora in orizzontale ora in verticale, in postura da kendo più che da giardiniere. Dopo un paio di queste prese di mira ortogonali, accorcia il ramo. Non di rado lo spunta ulteriormente alla base dopo un'altra valutazione a occhio, oscillando questa volta la testa come quella di un pittore in procinto di assestare la pennellata definitiva. A questo punto comincia un'operazione che dà la misura di quanto l'elemento naturale di cui si serve questa disciplina non sia nulla di più che una brutta materia nelle mani dell'artefice: la tonsura del ramo.

Rami che a me parevano bellissimi in sé, venivano impietosamente amputati del loro fogliame in modo tale che alla fine risultavano sempre più brutti di com'erano all'inizio: decurtati, impo-

veriti, violentati, spogliati del loro rigoglioso splendore iniziale secondo una logica che solo l'evoluzione successiva dell'opera era in grado di rivelare. Nulla di più innaturale di una natura così lavorata. Pensate ad esempio a un ramo con due opposte teorie di foglie a lisca di pesce, che viene privato di tutte le foglie di un solo lato, magari anche intervallando con dei vuoti le foglie superstiti del lato opposto. O alla lunga foglia gigante di una palmetta che viene troncata, a un certo punto, con un taglio squadrato come il confine di uno stato coloniale, che la priva della naturale conclusione armonica, affusolata, forgiata dalla Natura. Siamo agli antipodi del nostro occidentalissimo principio della "mimesi": non è la materia inerte, pietra o colore, che viene lavorata fino a riprodurre "la realtà", bensì, all'opposto, un pezzo di "realtà" – la realtà naturale di una pianta – che viene fatta a pezzi per essere ridotta a "materia": sintagma di quella frase dotata di senso che sarà solo l'opera finita in quanto "montaggio" di una natura artificiale. Opera dotata di "senso" ma non di "significato": perché alla fine non imiterà nulla, ma darà luogo, come il freudiano "discorso onirico", a una realtà, o meglio a un'iper-realtà di secondo grado, fatta di enti irreali, impossibili, come il mitologico "ircocervo" o l'ultralogico "attuale re di Francia" ideato da Bertrand Russell. Non Natura naturans, né Natura naturata, ma Natura denaturata: tale è l'opera ikebana giunta a compimento. Ma siamo ancora all'inizio.

Quel primo sveltante pilastro vegetale viene ora conficcato, in modo che possa restare diritto, in una sorta di zerbino chiodato che, steso su un letto di ghiaia, è nascosto all'interno del vaso. Abbiamo così il ramo più alto, il tetto dell'edificio: il secondo termine, dopo il vaso, che detta le proporzioni dell'opera, ordinandone lo sviluppo entro questi due limiti. D'ora in poi il Maestro ripeterà innumerevoli volte le operazioni già viste, sforbiando e innestando rami intorno al primo; finché, finalmente, si dirigerà al reparto dei fiori, dove, ah! comincerà uno strazio più feroce del primo.

Se avete pianto leggendo il IX libro dell'*Eneide*, quando Virgilio, narrando la morte prematura di Eurialo, paragona la vita recisa del giovane eroe al tenero stelo di un rosso papavero che cade in un campo di grano, travolto dalla cieca falce dell'agricoltore, allora smettete, per favore, di leggere questo racconto, perché non debba accadervi di rimetterci gli occhi.

Pensate all'alto e nobile càule di un giglio innocente troncato una, due, tre volte, privato delle sue verdi appendici ondulate, ridotto a un povero moncherino, indegna stampella del suo campanulato candido calice! Qual Baal o Arimane armò le tue ferrate palme, crudele ikebana?! Né questo scempio ti basta a saziarti! Io vidi, lo giuro, con questi occhi vidi ciò che restava di quel povero fiore venir condannato all'infame supplizio che il barbaro Turco comminava al più perverso omicida: l'impalamento. Il tenero caule trafitto e intubato da un filo metallico, mortifera anima inflitta a una guaina vivente! Lo scopo è il seguente: sottoporre il fiore alle più inaudite torsioni, come fosse un finto fiore di carta, di quelli che nascondono un fil di ferro nel gambo. Ed ecco lo stelo piegato ad angolo retto, a offrire l'imbuto allungato del fiore al vezzo di un prospetto frontale che lo riduce a un punto bianco alla base della composizione, ineffabile come una virgola, un apostrofo, un accento in un madrigale del Tasso. Già, perché spesso il fiore più bello tra quelli eletti dal Ministro del rito viene insediato in tale curiosa posizione all'interno della composizione, quasi fosse il portale di quella botanica basilica. Seguiranno altri fiori, ma mai in numero mediamente maggiore di quattro o cinque: e saranno sovrapposti a quel primo a far da lunetta, da loggia, da rosone alla facciata, e non di rado intubati e carpiati alla maniera dell'antesignano.

Occorre però precisare che quella che ho chiamato facciata, o prospetto fondamentale della composizione, durante il montaggio dell'opera restava invisibile al pubblico, in quanto rivolta, come il pubblico, all'artefice, posto dietro il tavolo.

Questa pura necessità pratica, dettata dalla logica topografica dell'esibizione, implicava un ulteriore vantaggioso servizio alle esigenze dello spettacolo; in quanto, finito il manufatto durante l'arco complessivo di una mezz'ora durante la quale la curiosità del pubblico aveva avuto il tempo di lievitare silenziosamente, l'artefice poteva rivelare tutt'insieme la facciata nascosta dell'opera, rigirando di 180 gradi su se stesso il vaso con un unico lento e solenne movimento rotatorio.

Come quando il gelido Austro spezza le catene che lo serrano nei rigidi ergastoli della Pannonia, e percorre a ritroso il corso del Danubio imbiancando di spuma il suo dorso ceruleo; poi, simile a un leone infuriato che insegue la preda ferita su un'altra roccia, si avventa contro il muro delle Alpi – diga impotente alla sua for-

midabile rabbia – e , soffiando nell’organo delle sue valli ombrose, irrompe nelle pianure inermi della tiepida Esperia; fremono le selve argentate degli ulivi sui poggi, e gli olmi secolari, urlando al vento, inginocchiano fino al suolo le loro flessibili chiome: non altrimenti, giubilando con alte esclamazioni di sorpresa e consenso, la platea ondeggiante accoglie l’offerta dell’opera finalmente completa!

Questa scena si è ripetuta una quindicina di volte nell’arco dell’intera giornata (interrotta da un’ora di pausa per il pranzo). Il lavoro veniva quindi collocato da un assistente sul fronte del proscenio, dove ha lentamente preso corpo una fantasmagorica siepe.

Ora, proprio l’allineamento delle opere sul bordo del palco, all’altezza delle teste del pubblico, oltre a consentire, durante la pausa e alla fine della giornata, una visione ravvicinata e avvolgente dei lavori - che ha fatto capire come quella che ho chiamato “facciata”, o prospetto principale della composizione, non sia che il punto di avvio di una serie innumerevole di punti di vista su una composizione multiversa, capace di offrire, come una scultura, altrettanti diversi e sorprendenti prospetti laterali (sorprendenti proprio grazie a quei fiori intubati che, visti di lato, cominciano a sbucare dalla gabbia dei rami come gli sveltanti tibicini di un’orchestra barocca vista di sguincio); permetteva altresì allo spettatore di abbracciare in una sintetica visione d’insieme le diverse realizzazioni collocate l’una a fianco dell’altra, offrendo eziandio la possibilità di apprezzare ciò che nessuna descrizione, per quanto fedele, potrà mai suggerire in modo adeguato: la straordinaria diversità delle singole opere.

Se Platone avesse assistito alla mia età a questo saggio di ikebana, non avrebbe dovuto attendere la vecchiaia per scrivere il “Parmenide”: perché il mistero dell’Uno, che al tempo stesso “è” e “non è”, identico e diverso rispetto a se stesso, non è stato qui argomentato e dimostrato, ma semplicemente illustrato.

Una e medesima è l’opera che ho visto ripetersi quindici volte, sul proscenio del palco: un vaso con dei fiori. Ma qualunque teoria di elementi della stessa specie finisce, prima o poi, per provocare uno stucchevole senso di monotonia, quand’anche ciascun elemento sia diverso dall’altro. Chi potrebbe resistere più di mezz’ora in un bazar di tappeti turkmeni? E il più ardito spettacolo pirotecnico non provoca anche in voi, dopo qualche tempo,

un esplosivo senso di insofferenza? Cosa potrà trattenervi per più di qualche minuto davanti al più vario, ingegnoso, popoloso pre-sepe? E i sia pur splendidi capolavori della ceramica greca, imprigionati nell'immobile fissità della teca di un museo, non renderanno quasi subito i vostri sensi più piatti ed opachi di un vetro appannato? E qual n'è la ragione, se non il ritorno di un medesimo elemento di base – tessuto, scintille, pupazzo o vaso che sia – che la più fantasiosa serie di varianti individuali non riesce a redimere dalla sua greve identità con se stesso? Sicché, reduci dai suddetti spettacoli, si sarà più disposti ad accogliere la tesi di Parmenide che il non-essere non-è, e l'essere è uno e immobile come una sfera compatta? Se non avete ancora osato commettere il parricidio di Parmenide, cui lo stesso Platone si vide a malincuore costretto in tarda età, lasciatevi per ora convincere dalla mia testimonianza: potreste contemplare più di mille vasi di ikebana uno dopo l'altro, e non ne sarete ancora sazi. E non perché, banalmente, “ogni vaso è diverso dall'altro”: ciò equivarrebbe a dire che il non-essere “è” come differenza, e nulla di più: non sarebbe “non-essere” e torneremmo a Parmenide. Poiché quando, dopo aver contemplato una composizione, muovete lo sguardo a quella successiva, lo spettacolo che si offre alla vista è tale da annichilire il ricordo dell'immagine precedente: non state vedendo “un altro” esempio della medesima cosa; sarete piuttosto i muti testimoni di una creazione “ex nihilo”, del risorgere del mondo dalle sue ceneri; o, come al termine del Grande Anno del Timeo, assisterete - se preferite – allo schiudersi del grande uovo primordiale da cui uscì il cosmico Macranthropo descritto dai Veda. E piegherete il capo dinnanzi al mistero del Bello. Perché invano tenterete di darvi ragione di tali bellezze: ciò che vedete non ha infatti la naturale maestà della Natura, perché non è più Natura; né, d'altra parte, è una “rappresentazione” della Natura.

È armonia di linee, proporzioni, vuoti, pieni, pause, accelerazioni, cadute, impennate, fragori, silenzi, anticipi, ritardi, echi, riflessi, apparizioni, sparizioni, nodi, incastri, fughe, ritorni, indugi, promesse... E se anche vi dicessi, in conclusione, che l'opportunità dell'arte ikebana, il suo naturale anticonformismo, arriva al punto che un certo genere di composizioni che ho visto prendere corpo tra quelle quindici prevede l'impiego misto di materiali “naturali” e “artificiali” – filamenti metallici, sfere

colorate di materiale plastico, inserti di tessuti sintetici – fino al caso estremo di composizioni “ultramoderne”, con soli materiali artificiali, talvolta addirittura di reimpiego, come nella “pop art” (un paralume di carta, una spugna allungata per lavarsi la schiena...); con tutto ciò non sarà mai l’inesausta varietà delle sue creazioni, a mio parere, ciò che di volta in volta riattizzerà il vostro interesse davanti a un nuovo ikebana; ma qualcos’altro. Cosa?

... nescio, sed sentio.

ave et vale, Francesco

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Insostituibili per “capire” il Giappone:

Fosco Maraini *Ore giapponesi*, Corbaccio, 2000.

Roland Barthes, *L’Impero dei segni*, Einaudi.

Sulle reti neurali: *Il connessionismo*, Smolensky, 1992.