

GIAPPONE AVANGUARDIA DEL FUTURO

[Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Gênes , 26 avr.-31 mai 1985. Milan, Electa, 1985.]

Shunga: sei testi per sei lettere

Louis Marin

S.
Shunga: "immagini di primavera"; *Ukiyo-é*: "immagini del mondo che passa", due nomi dati alle stampe erotiche giapponesi. Uno dice l'energia della natura al suo risveglio, la montata della linfa nelle gemme, i giovani germogli, l'erba tenera, la bellezza dei fiori; l'altro dice l'effimero e l'illusorio, lo scorrere facile delle apparenze e, sempre più avanti, lungo i secoli, e nelle parole, il segreto piacere del monaco, il travestimento della prostituta, la bambola indecente, il tempio-lupanare... Percorsi multipli: sfogliando i libri, guardando le immagini, srotolando i rotoli, si afferra uno strano legame, una curiosa declinazione, dell'energia maschia del sesso eretto, turgido colosso solitario, nella sinuosità delle linee che, divenuto d'un tratto sovrano, senza pentimento né pudore, circo-scrive i corpi e i visi, le vesti fluttuanti con le loro pieghe, che hanno la grazia delle erbe, le natiche, i seni, le cosce... Nei giochi in cui si esala un sospiro ci vuole una sorta di centro, il fallo. Non so se l'erotismo è una nozione giapponese. In ogni caso, non posso che posare su queste immagini uno sguardo occidentale. L'unica precauzione da prendere quanto alla verità di questo discorso è di sapere che lo è; per nulla innocente dunque, ma frequentato a partire dalle profondità del corpo alla punta dell'occhio, da tutti i valori impliciti e i principi presupposti di ciò che chiamiamo una civiltà, dagli immaginari multipli e simbolici che ogni sguardo necessariamente trasferisce sulle cose e, in particolare, sulla cosa più universale e più culturale che ci sia: la cosa d'amore. È in questa differenza che l'immagine dovrebbe rappresentarsi come erotismo. Un'immagine che è il luogo delle ostentazioni intime del corpo, attraversata da un desiderio nascente. Quali effetti, dunque, interessano il mio sguardo per gli *Shunga*? E quali il mio corpo? Ma l'oriente, come origine del desiderio, dove nasce in queste immagini? *Shunga*, *Ukiyo-é*.

H.
Hallali, *harakiri*, *hot*, *humour*, *humus* (culturale)... la regola del gioco che mi sono imposta, sull'esempio di alcune opere giapponesi, di illustrare gli *Shunga* attraverso sei testi successivi, cominciando dalle sei lettere che compongono questa parola, incontra in italiano – ma non in francese – una difficoltà imprevista per la lettera "h": ho indicato, sopra, le parole che potrebbero eventualmente aprire, positivamente o negativamente, una direzione di senso nelle stampe erotiche che guardo. Ma, a ben rifletterci, l'estraneità di questi termini, riuniti sotto il segno della stessa iniziale, ha, per un occhio emozionato e divertito, una barbarie sconcertante quanto al francese che scrivo e all'italiano di cui mi prefiguro la traduzione. Non terrò dunque della lettera "h" che la pura espirazione d'un soffio, quello della "h" detta aspirata, per cui la voce si estenua nel silenzio soffocato da un grido, percorso da una carezza, sgualcito da una stoffa di seta. In favore di questa "h" irriducibile ai giochi del linguaggio, ecco che "ascolto" gli *Shunga* "guardandoli", piacere più raffinato ancora di quello dei contatti e dei profumi. Un mirabile dipinto di Shuncô (1726-1793) riprodotto a pagina 33 in *Shunga* di Charles Grosbois, edito presso Nagel, riassumerebbe questo sospiro, questo scivolamento carezzevole e questo fruscio; le bocche degli amanti, minuscoli petali di fiori, sono appena accostate... la donna, con la testa rovesciata all'indietro e con gli occhi chiusi, è attraversata da una linearità serpentina che dal ventre giunge alla spalla, all'ovale del viso, al collo e alla mano che stringe il braccio del suo compagno: lunga e perfetta espirazione della voce, dal gemito del godimento al sospiro della soddisfazione. I kimono blu, verdi e rossi, avviluppati e sviluppati intorno ai corpi, si sfiorano e si sgualciscono nella misura del gesto e del suo ritmo, la cui frenesia silenziosa è soltanto marcata dall'accordo delle pieghe e delle curve imperiose e infran-

104. Utamaro, Hokkoku goshiki zumi



te: in eco alle sete delle stoffe così sontuosamente esposte, le dita dei piedi femminili curvate e contratte lasciano intendere quello che la pittura non mostra, il culmine del godimento. Si potrà seguire così, nell'opera di Shuncô, la melodia muta delle bocche chiuse e semiaperte, con il loro contrappunto di sguardi tesi o abbagliati, e il gioco ardente o esausto delle stoffe, della linea delle loro pieghe e degli à-plats dei loro colori. Ma succede anche, nelle stampe di Kiyonobu (1664-1729), per esempio, che l'eccitazione complessa e lucida, a livello visivo, degli atteggiamenti e dei gesti metta in contrasto l'espressività dei corpi e dei sessi con una strana impassibilità dei visi. Qui più che altrove, forse, si sentirebbe il silenzio dei sospiri e dei soffi, dei quali la lettera "h" sarebbe come il pittogramma occidentale, silenzio animato dove il disordine degli ardori del corpo, la violenza oscena delle posizioni si placano in quella solenne cerimonia della carne che il rituale del godimento organizzerebbe.

U.

Utamaro (Kitawoga), nato nel 1753, morto nel 1806, è soprattutto conosciuto come pittore delle case verdi, case di appuntamento o Yoshiwara... I Goncourt possedevano uno dei più begli album erotici di Utamaro, *Il canto del guanciaie* (*Utamakura*)... Non so se si può includere quest'opera di Utamaro negli *Shunga*. Certamente no. Ma giusto a proposito di una lettera della parola *Shunga* desidererei guardare qualcuna delle sue stampe erotiche: la lettera "u", monogramma "occidentale" di due gambe allargate e alzate che trovano la loro congiunzione nella rotondità profonda di una curva, lettera che non ha la durezza angolosa di una "v", dove il sesso femminile si ridurrebbe a un punto, la sommità d'un angolo acuto; "u" dove *cyokumon*, *aka-gai*, *suribachi*, *urokagata*, *kawaraki* (porta reale, guscio, mortaio, forma di scaglia, terrecotte) si aprono e si incurvano con-

tinuamente in una concavità che non ha altra fine che le gambe che la chiudono. Scopro così in una stampa policroma dell'antica collezione Vever di Parigi (riprodotta nel bel libro di Michel Beurdeley, *Il canto del guanciaie*, Club du Livre, Paris, p. 142) le trasformazioni erotiche, le variazioni amorose della "u" - che converrebbe allora pronunciare nell'aspirazione di un soffio - "u" multipla che si declinerebbe nelle sontuose varietà di un corpo. Un corpo a tre mani, tre gambe, due natiche e una testa, corpo fantastico in bilico, abbandonato in una stretta immobile, in un avvolgimento chiuso su se stesso. Al centro, un po' a sinistra della stampa, un fallo eretto penetra la "u" di un sesso aperto tra le "u" delle natiche offerte; ma il sopra femminile e il sotto maschile continuamente si invertono fino alla tenera "u" del viso reclinato della cortigiana, le cui braccia sembrano racchiudere il proprio corpo. Poche linee leggere e imperiose gettano un velo perfettamente trasparente su questo corpo che si accoppia con se stesso. Gli spilloni della nera chioma fissano la testa nello spazio piano della superficie. Quest'altra stampa propone la perfezione erotica: patchwork di stoffe a motivi geometrici, a pois, a greche, a fiori, colti nel riquadro rigoroso di una balconata, due visi che si eclissano vicendevolmente allo sguardo dello spettatore, una mano carezza la curva di una guancia, un'altra si posa su quella di una spalla, un ventaglio e il lungo lampo bianco di una coscia denudata, di due natiche. Un altro trionfo della "u": la giovane donna dal seno nudo della collezione Huguette Berés: "u" del capezzolo, "u" della ciocca ribelle sulla nuca, "u" dell'abito aperto sul seno e, in contrappunto, la "u" del viso apatico.

N.

Narciso è forse estraneo quanto il nudo all'eroticismo degli *Shunga* o degli *Ukiyo-é*, voglio dire lo sguardo amoroso per se stessi come per un altro, la cui distanza si riduce alla tra-





sparenza dello specchio e alla irrefutabile evidenza del riflesso. In alcune stampe erotiche giapponesi, Narciso è diventato *voyeur*. Harunobu (1725-1770) e Koryusai, suo discepolo, Sunsho fondatore della scuola di Katsukawa (1726-1792), Bunche (attivo dal 1765 al 1780), introducono, dietro una porta, al di là di una finestra aperta, un terzo (bambino, serva, ragazzo, amico) che contempla le schermaglie amorose della coppia. Immagino per un istante che il terzo – per nulla incomodo – sia nella stampa il delegato dello spettatore che io sono. Ma quale necessità di questo secondo sguardo indiscreto dal momento che lo spettatore vede già “tutto”? Tanto più che succede così nel *Bambino curioso* di Suzuki Harunobu, che “io” vedo più di quel che “lui” non veda. È forse per questo che Narciso, divenuto *voyeur*, ridiventa Narciso e che in fin dei conti, è proprio il mio sguardo erotizzato che io vedo in questo scambio a tre poli, dove gli amanti mi rivelano il luogo segreto dell’atto amoroso e il *voyeur* il nascondiglio dove questo si attua: variante del mostrato-nascosto, del rivelato-celato, di questo movimento *sur place* intensivo, dove l’erotismo vince la posta del suo godimento. Qui ancora, l’intervallo, la sospensione ritmica esercita i suoi effetti, non nella scena voyeuristica che è rappresentata, né tanto meno, come prima, nel suo modo; ma fra il *voyeur* che io sono, soddisfatto da ciò che vede e allo stesso tempo insoddisfatto dal fatto stesso di vedere quello che vede e l’altro, il mio doppio, il “mio” altro che mi rassomiglia come un fratello, frustrato di non vedere e al tempo stesso abbandonato al godimento della sua insoddisfazione.

G.

Gratia è il nome latino che Ficino dà all’incorporeità dei corpi, nel suo commento al *Convito* di Platone (*Dell’amore*). Perché la Bellezza divina scenda su di loro, in loro, spiega, devono essere pronti a riceverla. Tre sono le

condizioni: l'ordine, la forma e l'apparenza. È da sottolineare – ed è questo l'essenziale del suo argomento – che né ordine, né forma, né apparenza appartengono al “corpo” nella sua materialità, per la semplice ragione che l'ordine è essenzialmente un intervallo, la forma un limite, e l'apparenza una relazione. Propriamente parlando, essi non sono “nulla”. E allo stesso tempo, è questo “nulla” che costituisce lo spazio della bellezza, “l'apparir bello” dei corpi, la “grazia” della loro corporeità. Penso a questo testo di Ficino che, verso il 1640-1650, Poussin citerà nelle *Osservazioni sulla pittura*, cui Bellori fa riferimento al termine della *Vita* che a lui dedica; penso a questo testo di Ficino e mi ricordo le esitazioni della traduzione occidentale del termine giapponese *mu*, “nulla” ma anche “relazione” e, quindi, per una sorta di contaminazione semantica, è allo stesso tempo il *ma* e il *mi*, lo spazio e l'io che si trovano compenetrati; uno spazio che non è un contenitore dei corpi, che non è nemmeno lo sfondo passivo e neutro sul quale si accampano le loro figure, ma la diffusione dinamica che li unisce e al tempo stesso li separa, a partire dalla quale e attraverso la quale trovano una loro consistenza corporea come se la “relazione”, anteriore ontologicamente ai termini che congiunge o disgiunge, li facesse apparire, li producesse allo sguardo; un “io” che non parte dalla sua sufficienza solitaria per dedurre, poi, da ciò che trova in se stesso, il proprio corpo, gli altri corpi, gli esseri e il mondo esteriore, ma che, ancora una volta sarebbe la concrezione seconda, come corpo, della pura e complessa relazione con l'altro, con gli altri; un *mit-sein* primitivo, a partire dal quale i “corpi” o i diversi “io” troverebbero la loro molteplice sostanza. Guardando *Shunga* e *Ukiyo-é*, e la grazia spesso brutale dei corpi accoppiati nella stretta amorosa di cui nulla è celato al mio sguardo, mi scopro a pensare che l'erotismo manifestato dall'immagine consista meno in questa esibizione

dei coiti, delle posizioni e dei gesti dei corpi, parzialmente o totalmente spogliati, che nello spazio-vuoto, che nella pura relazione, che nella copulazione rarefatta degli intervalli e delle distanze, che nell'universale eros produttore dei corpi su cui Ficino mi intratteneva a proposito dell'amore platonico e che determinava come un “*tractus linearum*”, tracciato di linee senza spessore, incorporee, che davano a vedere la grazia effimera dei corpi, e provare attraverso lo sguardo il piacere raffinato del “nulla” della loro apparizione. Il *tractus* imperioso della linea degli *Shunga* e degli *Ukiyo-é*, dove lo sguardo materiale non leggerà più di quanto la più chiara oscenità non rivelerebbe all'occhio estetico, all'estremo oriente dell'occhio, la misteriosa epifania del corpo del mondo come nulla, spazio, io, nell'estrema astrazione della pagina, nello spazio senza cesura della stampa: il fallo affondato nel sesso non sarebbe, quindi, che la piega ultima della carne del mondo, uno sguardo stupito, un occhio estatico.

A.

Abiti, abbigliamento, vesti ondegianti... Si è scritto, qua e là, nella dimensione del mio sapere modesto e della mia incompetenza storica e culturale, che l'arte giapponese aveva ignorato del tutto il nudo accademico maschile e femminile del Rinascimento, prodotti rinnovati della nudità greca e della sua statuarica, della sua statura eretta, *stasis*, riposo splendente del corpo umano esposto alla luce uniforme del sole mediterraneo. L'erotico, l'erotismo dell'erotico, per lo sguardo occidentale, nascerebbe dall'interruzione di questa “stasi” greca, o piuttosto dal suo velame, da un certo modo di presentare all'occhio il suo oblio, dal suo *letheia*, da un certo “aspetto” che prenderebbe la cancellatura, il ritrarsi del e nel nome greco della verità *a-letheia*, il non oblio dell'oblio dell'essere nella sua figura greca della statua in piedi. Modo singolare, specifico del velame del corpo:

non il pannello bagnato applicato sulla forma pura e che ne evidenzia lo splendore visibile, più che nascondere; né, al contrario, il pesante pannello medioevale, che annulla il corpo avvolgendolo nella maestà dei segni della trascendenza, per richiamare lo sguardo sulla purezza di un viso dove si riflette lo splendore della luce di Dio. Si tratterebbe piuttosto, nell'erotismo dell'erotico, del gioco dello scarto, del nascosto-mostrato, del mostrato-nascosto, della fessura della stoffa più dissimulante sopra il chiarore di una carne intravista; ma d'un chiarore che, a differenza – assoluta – del chiarore meteorico, lungi dall'abbagliare per l'istantaneità della sua luce, si imprimerebbe, si immobilizzerebbe in un tempo sospeso per affascinare lo sguardo fino alla sofferenza di non vedere di più, uno sguardo che intanto sa bene che il suo godimento specifico è più legato a questo particolare di carne che non è mostrato – come per caso – che alla misura di un tutto carnale definitivamente invisibile; o, ancora più precisamente, quando questo barlume di pelle fosse debordante in ciò che non si può né si deve vedere. L'erotismo – in questo sen-

so – degli *Shunga* si gioca anche qui, ma in uno strano spostamento: il movimento degli abiti e delle vesti è certo sempre presente; e anche quando lo spettatore assiste all'accoppiamento amoroso dei due corpi nudi, le stoffe sono mostrate nel disordine del loro abbandono. In verità, ciò che il sollevamento dei veli rivela, è, nella maniera più evidente, il fallo o un suo sostituto penetrante il sesso femminile, o affondato in esso, o nell'imminenza della sua introduzione: ci sarebbe, dunque, pura (o impura) oscenità se l'erotismo dell'erotico non si declinasse al mio sguardo nella misura in cui l'abito e le sue pieghe fluttuanti, nel preciso e soffice gioco delle sue linee sinuose come alghe o diritte come il filo di un coltello diventano corpo e carne iscritti sulla carta. Strano erotismo, poiché ciò che la stampa rappresenta è l'atto osceno, il prodigio meduseo del coito nella precisione anatomica dei suoi organi, ma la "presentazione" di questa rappresentazione, la sua maniera "estetica", il libero gioco della linea e del colore fanno dei corpi un abito e degli abiti un corpo.

Dedicato a Lucien Biton