



ARTICOLO

Intercultura, pluralismo ed estetica

di Marcello Ghilardi

In un'epoca in cui il termine “cultura” rischia di perdere il suo valore o per ignoranza o per un abuso indiscriminato, l'esercizio che mira a una sua definizione – necessariamente imperfetta, transitoria, da indagare in continuazione – diviene sempre più complesso, richiede sempre più attenzione e cautela. Mentre fino ai primi del Novecento la filosofia, l'antropologia e la sociologia potevano presumere di possedere una nozione relativamente stabile e condivisa di “cultura”, la riflessione successiva ha messo in luce come un simile concetto sia un vero e proprio terreno di scontro, anche ideologico – o per lo meno un campo relazionale in cui ne va non soltanto della prospettiva teorica di chi lo indaga, ma anche della conservazione dei poteri e dei rapporti di forze in gioco. Oggi la cultura è studiata e compresa come infinita interazione di segni e significati, di gesti di parola e di scrittura; ciascuno di questi gesti deve essere pensato non secondo un'ipotetica autonomia, ma nell'interazione dinamica con ciò che lo circonda e lo interseca. Bisogna sottolineare il fatto che è stata soprattutto l'antropologia ad elaborare visioni nuove e a raffinare la nozione di cultura, ampliandola rispetto alle antiche concezioni che la piegavano nel senso della formazione individuale oppure liberandola da alcune ipoteche positiviste che la intendevano secondo un modello “stratigrafico”, secondo il quale la cultura si deposita sopra la natura biologica dell'uomo, divenendo ausilio e completamento della sua essenza. In realtà “la cultura non è un aiuto; è la base della stessa sopravvivenza biologica dell'uomo” (Remotti 2001: 21). La stretta dipendenza tra variabilità biologica e culturale dell'essere umano, da un lato, e la pretesa di affermare l'esistenza di una ragione unica e assoluta, dall'altro, sboccano in un vicolo cieco: il lavoro di etnologi e antropologi nel corso dell'ultimo secolo ha messo in crisi la convinzione che vi sia una ragione umana in grado di funzionare in maniera del tutto indipendente dalle forme concrete in cui essa si manifesta e opera. Nessuno schema razionale umano, per quanto condiviso, è in grado di fondare e legittimare il proprio primato, se non a partire dall'interno di quelle stesse categorie che andrebbero vagliate, analizzate e fondate. Tuttavia occorre ricordare che “la cultura non è tutto: essa si confronta anche

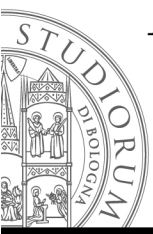


con ciò che non è cultura. Se la cultura è un tessuto, possiamo ben immaginare che esso non copra tutta la realtà cui in qualche modo si riferisce” (Remotti 2001: 291). Nessuna forma di esperienza umana, di azione, pensiero, emozione o sentimento può pretendere di esaurire l'intero spettro delle esperienze e delle visioni del mondo dell'uomo, così come nessuna lingua può pretendere di esaurire le possibilità di espressione del mondo, e nessun significato può presumere di fissare definitivamente l'evento della significazione da cui esso ha origine.

“Sconfessato nella sua pretesa di universalità, il pensiero razionale finisce per configurarsi come il pensiero di una cultura, come una possibilità che va considerata tra le altre. Nello sconfinamento verso la ragione, il concetto antropologico di cultura, se per un verso priva questa forma di pensiero della sua pretesa di universalità e di unicità, per l'altro le prospetta la possibilità di confrontarsi e di dialogare con altre forme di pensiero altrettanto culturali” (Remotti 2011: 43).

Un'attenzione così acuta nei confronti della determinazione culturale della ragione può essere resa più comprensibile, ed assume una fisionomia più coerente, se la si legge anche come reazione alle pretese che la pratica filosofica occidentale ha coltivato nel corso della sua storia – pur con le dovute distinzioni – di offrire un modello di razionalità assoluto, chiaro e strutturato, indipendente dai contesti storici, linguistici, sociali in cui esso veniva elaborato. Nella sua monumentale opera sulla filosofia dell'interculturalità, Georg Stenger ha parlato di una “svolta interculturale” (Stenger 2006: 38) che si sta delineando negli ultimi anni: secondo il filosofo tedesco la filosofia si considera fin dall'antichità la grande “conquista della civiltà occidentale, dalla quale discendono tanto la cultura scientifica e l'autocomprensione dell'uomo in quanto soggetto dotato di ragione, quanto i concetti di volontà e libertà personali” (Stenger 2006: 13; traduzione di chi scrive). Le forme di vita e di pensiero esterne alla tradizione europea, per quanto degne e interessanti, non sono mai state considerate portatrici di istanze propriamente filosofiche, e sono state oggetto di studi di carattere etnologico, antropologico, letterario e religioso, senza provocare né inquietare la speculazione filosofica, tranne rari casi.

All'interno della tradizione speculativa europea sono state le correnti dell'ermeneutica, del post-strutturalismo, del decostruzionismo a mettere in crisi, a partire dagli anni Sessanta, nozioni



classiche come soggetto, modernità, razionalità. Le grandi e tragiche cesure storiche che hanno segnato il Novecento – dai genocidi e gli stermini di massa all'esplosione delle bombe atomiche – hanno contribuito a mettere in crisi un'idea di ragione e di sviluppo improntata su un modello monoculturale; e altri fattori congiunti hanno contribuito allo sviluppo di una sensibilità interculturale all'interno del discorso filosofico, nell'arco degli ultimi decenni: l'evolversi degli studi storici e gli studi post-coloniali; la rottura di alcuni paradigmi metafisici e teologici; i fenomeni migratori; la globalizzazione dei mercati e della finanza, con dirette conseguenze sulla società e sulla politica internazionale. I movimenti della globalizzazione hanno prodotto effetti particolarmente evidenti, perché hanno investito nell'arco di pochi decenni tutte le sfere della vita umana. La velocizzazione dei mezzi di trasporto, la diffusione dei sistemi di comunicazione, i flussi di merci, capitali e persone, infine gli stessi *social network* non potevano lasciare immutati il pensiero e le dinamiche di confronto tra idee e modelli culturali. Eppure proprio in un tempo in cui tali scambi e dinamiche parrebbero spingere in direzione di una mutua fecondazione di pensieri, si nota come la difficoltà dell'incontro e del dialogo con l'altro, la disponibilità all'incontro, siano messi in crisi. Se prima della globalizzazione era inibita la spinta al confronto paritetico e leale, durante la globalizzazione tale confronto non pare affatto migliorato o facilitato. Il nazionalismo razzista e colonialista di fine Ottocento pare essersi mutato, in questi anni, in un nazionalismo reattivo e reazionario, feticcio di chi crede di opporsi all'omologazione globalizzante restando cieco e sordo nei confronti della pluralità dell'umano.

Le tensioni, gli scontri, le ideologie totalitarie emergono infatti quando non si riconosce, a causa di ignoranza o di malizia, l'intrinseca e necessaria relazionalità di ogni identità, sia individuale che collettiva. Il culto di un'identità culturale monolitica e autonoma non solo riposa su presupposti storicamente falsi, ma è sempre foriero d'incomprensioni, conflitti e violenze. Accentuare l'interconnessione delle realtà culturali non significa disconoscerne o mistificarne le peculiarità e le differenze, bensì riconoscere tali peculiarità nella trama che le collega e le fa crescere insieme in una concreta dinamica di scambi, fusioni e ibridazioni. Per questo occorre

“sfatare e sciogliere quel radicato e diffuso pregiudizio secondo il quale, quanto più a fondo si va alla ricerca delle proprie radici, tanto più si individuerrebbe la loro purezza identitaria. Al



contrario: quanto più si approfondisce, sia in senso spaziale che in senso storico, la ricerca delle identità, tanto più si fa fitto l'intreccio che le costituisce e le alimenta; proprio come, tanto più a fondo si scava il terreno di un bosco, tanto più inestricabile si fa l'intrico delle radici dei singoli alberi" (Pasqualotto 2011: 103).

L'intercultura non è un super-sistema che raccoglie sotto di sé le specificità delle singole culture, dissolvendole; né una semplice giustapposizione o collezione di saperi particolari che mappano l'insieme delle proposte etiche e teoretiche prodotte dal genere umano. L'intento e la pratica specifici dell'intercultura possono piuttosto essere descritti come un movimento di "discesa" da un luogo alto di osservazione neutra e distaccata verso il suolo sconnesso, variegato delle differenze e degli intrecci. Lo sguardo interculturale non solo è capace di adottare una visione sintetica, ma sa anche abbandonare la visione panoramica che mantiene a distanza i propri oggetti. Lo sguardo si trasforma così in una circolazione dell'osservatore nel paesaggio, in una possibilità di "respirazione" e di vita. Parole come *intercultura* e *interculturalità* alludono a questo movimento, a questa metamorfosi dello sguardo. Cercano di passare dall'ambito di una prospettiva, che per quanto ampia è sempre limitata, a un orizzonte in grado di accogliere la pluralità degli scambi e la reciprocità infinita del dono del riconoscimento:

"Una visione interculturale non può darsi nella forma della *prospettiva* perché questa, per quanto ampia, è necessariamente sempre limitata e chiusa, perché incentrata su un unico punto di fuga. Pertanto, essa deve proporsi nella forma dell'*orizzonte* aperto, ossia come una linea immaginaria infinita che circonda uno spazio in cui possono venire accolte senza discriminazione sia le *forme* sia le *prospettive* culturali particolari" (Pasqualotto 2011: 60).

L'esercizio dell'intercultura è quindi il tentativo di superare ogni forma di monologo e di chiusura identitaria. Si offre come un diverso stile di pensiero e anche come un'occasione di ripensamento delle cosiddette "scienze dell'uomo" – dall'antropologia alla pedagogia, dalla psicologia alla sociologia, dall'etnologia alla storia delle religioni – sulla base di un principio di uguaglianza dei punti di partenza, cioè escludendo ogni pretesa egemonica da parte di una cultura sulle altre. Se le



identità – formali, psicologiche e culturali – vengono pensate come intrinsecamente relazionali, allora è possibile compiere un primo, decisivo passo in direzione del riconoscimento reciproco, della cooperazione e dell'uscita dal colonialismo culturale. L'identità-relazione è la grande scommessa di un pensiero interculturale, fatta giocare contro l'idea di un'identità-radice. Mentre quest'ultima crea barriere e steccati impenetrabili sulla scorta di miti "immunitari" di chiusura nei confronti dell'Altro, vantando il possesso esclusivo di verità, prerogative, territori, benefici, la prima resta connessa alla continua trasformazione dei processi vitali, senza chiudersi all'interno di zone protette ma accettando di circolare e di intrecciarsi con l'alterità. Non si tratta di smantellare ogni legame con la propria origine, con la propria terra, con il senso di "radicamento" in un territorio, ma di comprendere come questa origine e questo radicamento siano a loro volta il risultato di interazioni, di evoluzioni e di meticciati, di pratiche di interdipendenza e di modificazioni. Pensare l'identità come relazione non significa sradicare l'individuo e consegnarlo a un movimento caotico, come una zattera nel mare in burrasca. Significa ripensare il concetto e l'esperienza del radicamento, dell'attaccamento e del legame, perché "non potremo cambiare niente nella situazione dei popoli del mondo se non cambieremo [...] l'idea che l'identità debba essere una radice unica, fissa e intollerante" (Glissant 2004: 50). Glissant suggerisce di accogliere la nozione di Deleuze e Guattari di *rizoma*, che come la metafora della *radice* mantiene un rapporto di analogia con la botanica, ma sovverte la supposta unicità e indipendenza della mono-radice con l'idea di uno sviluppo non lineare, estensivo e imprevedibile. A questa idea si aggiunge il richiamo alla natura errante (in ogni senso) dell'essere umano: a differenza dei vegetali, radicati al suolo, gli esseri umani errano, si spostano, cambiano luoghi, situazioni e modi di vivere. La pretesa di consegnare l'essere umano a un'essenza del tutto ignara della plasticità e della ricchezza delle culture, il volerlo pensare come astratto, separato dalla lingua e dai costumi in cui di volta in volta s'incarna, appare come una sottile ma decisa violenza fatta nei suoi confronti. È la violenza dell'identità che ignora o vuole sottomettere la differenza che sempre la travaglia e la abita internamente.

La questione del rapporto tra identità e alterità si prolunga in quella del pluralismo delle culture. Ha davvero senso parlare di una "cultura umana", in senso generale e senza distinzioni di sorta? Quanto può dirsi "universale" un sistema di pensiero, una visione del mondo, per quanto essa possa



espandersi a livello globale? La tradizione occidentale, sfruttando l'operatività della nozione di "universale", l'ha promossa al punto da dare per scontata la sua presenza in ogni contesto e ad ogni latitudine. Tuttavia, molte delle culture del mondo non si sono poste il problema di un'universalità assiologica o morale, sulla cui base discriminare il valore delle culture "altre". L'Europa sembra invece aver promosso una grande attenzione sull'universalità, forse proprio a partire dalla tensione interna che ne ha sempre animato le vicende, nel confronto spesso serrato fra correnti di pensiero, confessioni religiose, ideologie, strategie politiche. Il pensiero europeo ha promosso una tensione per l'universale a partire dalla dimensione "agonistica" che l'ha da sempre animato (cfr. Jullien 2011: 39-108). La cultura giapponese, per esempio, ha invece puntato prevalentemente sui suoi caratteri di singolarità irriducibile per organizzare la percezione di sé – soprattutto per definirsi rispetto al mondo occidentale a partire dalla seconda metà del XIX secolo (cfr. Nishida 2006; Heisig, Kasulis, Maraldo 2011). E la cultura cinese, pur nelle sue varianti, ha considerato per secoli la propria assoluta centralità ed eccezionalità come qualcosa di ovvio, ritenendo inutile o poco fruttuosa un'opera di conquista e proselitismo, per far valere le proprie istituzioni al di fuori dei propri confini (cfr. Cheng 2000: 5-15).

Anche quando siamo animati dalle migliori intenzioni "pluraliste", però, una surrettizia forma di "razzismo" culturale può inficiare i nostri discorsi. Perfino un importante testo come *Razza e storia*, che Claude Lévi-Strauss pubblicò nel 1952 rimarcando la fallacia di ogni idea razzista e affermando l'importanza della pluralità delle culture, non è esente da rischi. Il grande antropologo adduce diverse argomentazioni in favore del rispetto della pluralità culturale – è la ricchezza degli "scarti differenziali" che può fecondare lo sviluppo dell'umanità. Per Lévi-Strauss "nulla, allo stato attuale della scienza, permette di affermare la superiorità o l'inferiorità intellettuale di una razza rispetto a un'altra" (Lévi-Strauss 2002: 5). Ma allora è già implicitamente deciso che sia la scienza (occidentale), cioè una particolare pratica d'indagine e di attribuzione di significato alla realtà, a dover sancire se le culture possano o non possano essere dichiarate di pari valore. In altre parole: la mentalità occidentale, nel momento in cui vuole legittimare la differenza e la pluralità, lo fa in nome di una prospettiva, quella della scienza moderna, che ritiene assoluta e incontrovertibile. Questo sembra allora un pregiudizio di fondo dell'Occidente: ritenere che le culture si possano spiegare a partire da parametri oggettivi come la Storia, la geografia, la società, la natura o la psiche; e su



queste basi si finisce per ritenere “(anche senza dirlo o magari credendo ingenuamente di *non* dirlo) che quella dell’uomo bianco ed europeo [sia] la cultura della verità. Tutte le altre culture non hanno questo privilegio (a meno che non si decidano a pensare e a operare come noi)” (Sini 2002: 71).

Eppure, se con la scusa di preservare l’alterità di altre tradizioni si evitasse di pensarle – con il fine nobilissimo di non volerle ridurre ai propri schemi – non ci si muoverebbe di un passo verso la comprensione e il rispetto reciproci. È attraverso l’apertura e il *dia-* del dialogo, attraverso la differenza che dall’altro irrompe nel medesimo e nella *trans-duzione* di categorie differenti, nel valore euristico degli scarti differenziali tra i vari sistemi di pensiero che una cultura o una visione del mondo può scoprire ciò che le appartiene di originale, e per converso ciò che invece non ha mai pensato né potuto pensare. La filosofia aspira all’universale e non può esimersi dall’intenzione del vero. Essa non accetta di fermarsi sulla soglia di postulati indiscussi, ma deve riconoscere il transitare inarrestabile della verità in tutte le figure che, cercando di coglierla, ne costituiscono le occasioni di espressione.

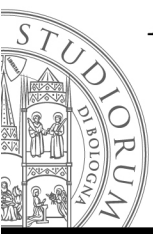
Ecco perché, pur volendo lasciare spazio all’altro e al suo ascolto si può rimanere intrappolati in una concezione monoculturale e monolinguistica del mondo e della vita – le lingue che si parlano non determinano in modo assoluto lo sguardo che i parlanti portano sul mondo, tuttavia il pensiero sfrutta necessariamente le risorse di ogni lingua e con esse plasma determinate immagini di mondo (cfr. Sapir 1963; Whorf 1956; Derrida 2004). Non ci si apre alla differenza che l’altro produce in noi stessi, se non ci si lascia attraversare anche dalla pluralità delle lingue. La dimensione umana del linguaggio non è del tutto riducibile alle singole lingue storiche e particolari nelle quali si esprime il pensiero umano, ma non è nemmeno indipendente da esse. Ogni monolinguisma conduce a forme più o meno surrettizie di colonialismo, fosse anche “soltanto” un colonialismo delle idee o dei concetti. Non esistono parole che di per sé possiedono un valore o una natura immediatamente trans-culturali; si possono e si devono utilizzare parole, concetti e categorie elaborandone di volta in volta il senso in un’ottica interculturale. Ciò significa considerare le parole non soltanto come segni, ma soprattutto come *simboli*, come esperienze di passaggio e di trasformazione. Nessuno può vantare il monopolio o il possesso assoluto su un simbolo, perché ciascun simbolo richiede a chi lo incontra un coinvolgimento nuovo e personale, mai esauribile in una definizione valida una volta per tutte. I simboli si offrono sempre come soglia, e trasformano chi decide di attraversarli; essi



consistono in quell'attraversamento e in quella metamorfosi. La pluralità di attraversamenti e di approcci che i simboli consentono e incoraggiano fa emergere i contesti da cui ciascun individuo inizia il proprio movimento di ricerca e conoscenza. Scoprendo altri simboli o incontrando nuovi modi di intenderli e di viverli, si esce dal proprio "mito": si assume cioè una distanza consapevole da quell'orizzonte impensato, che non viene tematizzato ma che contiene e struttura le nostre riflessioni ed auto-rappresentazioni. È così che possiamo riscoprirle con occhi nuovi. E ciò vuol dire che per mantenere un senso umano la verità non può venire scissa dalla relazione con i soggetti e con la loro pluralità, con le loro differenze e identità singole, dinamiche e a loro volta relazionali. Nessuna figura, nessun soggetto può esaurire la verità, possederla al pari di un oggetto o "assolutizzarla", cioè scioglierla dalla relazione viva con tutte le figure – le parole, le immagini, le esperienze, gli incontri, le vite – che di volta in volta la esprimono. Il pluralismo dunque non è un metodo, un'ideologia o un sistema: è piuttosto

"quell'atteggiamento fondamentale dell'umano che è criticamente consapevole sia dell'irriducibilità fattuale (e quindi dell'incompatibilità) di diversi sistemi che tentano di rendere comprensibile la realtà, sia della non-necessità del tentativo di ridurla a un singolo centro di comprensibilità, non-necessità che rende così superflua ogni decisione assoluta in favore di un particolare sistema con validità universale" (Panikkar 2009: 57).

Nella società contemporanea, animata dalle tensioni culturali che si sono qui brevemente accennate, l'"estetico" sembra rivestire un'importanza determinante – talvolta si potrebbe dire perfino inquietante – nella società contemporanea. Esso sembra uno dei caratteri antropologici costitutivi del presente, sul quale lo stesso capitalismo si costruisce e si sviluppa. Sul terreno dell'estetica, oggi, si combattono decisive battaglie legate a questioni identitarie – dall'uso del *burqa* allo sfoggio di simboli e immagini che producono forme di (auto)riconoscimento e di costruzione identitaria, dalla moda al *look* delle generazioni che si avvicendano e si vogliono differenziare tra loro. Sempre sul terreno dell'estetica si consumano forme di capitalismo dell'immaginario che mirano alla commercializzazione e allo sfruttamento "monetario" della capacità immaginativa degli esseri umani (Carmagnola 2006). La riflessione sull'estetica permette



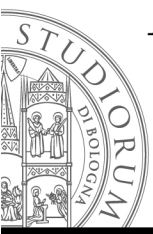
inoltre un'esposizione del sentire umano alla sfera della cognizione e della produzione di senso – o di *sensi* – la quale riporta a sua volta all'idea di una natura fondativa del sentimento estetico espressa da Schiller, da Kant e, seppur in modi diversi, da Nietzsche. L'*estetico* non è da identificarsi con la disciplina "accademica" dell'estetica, anche se questa lo può e lo deve ricomprendere e studiare. Porre a tema di studio e d'interrogazione l'estetico significa anche elaborare le dimensioni in cui si offre e i problemi che suscita, perché non resti confinato a un puro emotivismo o a una percezione non elaborata, ma si disponga invece come base per un'autocomprensione dell'umano. L'estetica è dunque decisiva anche in ciò che concerne l'ambito di una vita "politica", di una vita nella *polis*. Essa si dispone infatti come una delle modalità privilegiate per pensare la coesistenza degli esseri umani, ovvero come possibile terreno di incontro per differenti forme di filosofia politica, dal momento che estetico è anche il rapporto tra le soggettività che abitano il nostro spazio sociale. La questione non si limita al solo spazio antropico, ma anche all'ambiente in senso lato, ciò che circonda e abbraccia la vita della comunità umana. "Estetico", in questo senso, deve essere allora pure l'approccio ad un pensiero ecologico che non sia semplicemente militante ma anche *problematizzante*.

Facendo convergere l'ambito dell'estetico anche su quello delle produzioni artistiche, una riflessione che ponga a tema l'estetica in chiave interculturale si dovrà confrontare non solo con le differenti pratiche dell'arte – prodotte o indotte da meccanismi di proiezione e identificazione, capitalismo e mercificazione, recupero e sanzione – ma anche con il tempo in cui tali pratiche si immettono e si intersecano. Estetica è dunque l'indagine sul contemporaneo, inteso come "un enorme laboratorio nel quale forme di vita e forme temporali inedite appaiono e scompaiono a velocità mai prima sperimentate dall'arte e, più in generale, dal genere umano" (Ferrari 2007: XVI). Per poter apprezzare i movimenti interni a un tale complesso laboratorio occorre sviluppare una capacità di osservazione e di percezione, di *aisthesis*; per questo motivo può risultare utile e stimolante, anche per chi non le studia in modo professionale o accademico, il confronto con esperienze artistiche che intrecciano linguaggi ed esperienze differenti, che raccolgono e sedimentano voci plurali, che ibridano sguardi, culture, forme della corporeità. Il teatro-danza giapponese che ha preso il nome di *butō* è uno di questi esempi possibili: a partire dal contatto con la cultura occidentale, i due "attori-coreografi" (ma il termine è improprio) Hijikata Tatsumi (1928-



1986) e Ōno Kazuo (1906-2010) hanno intrecciato percorsi della tradizione teatrale giapponese con motivi e dimensioni espressive della danza europea. Per mezzo di un lavoro indefesso sulla percezione e sul corpo, sperimentato come un campo di forze in risonanza con i processi biologici, sociali, ideologici, hanno cercato di ampliare la propria consapevolezza della relazione tra io e altro, tra identità e alterità.

L'addestramento del *butō* è rigoroso e prevede un tirocinio che non viene affatto lasciato alla contingenza del caso. Non prescinde mai da esercizi posturali e di respirazione; la meditazione, il lavoro sull'energia interna, lo studio del movimento scivolato dei piedi (*suriashi*) tipico del teatro *nō* e di alcune arti marziali sono la base che permette poi di costruire coreografie complesse, *kata* (forme, modelli gestuali) da rispettare, ripetere e assimilare, per poi liberarsene e aprirsi quindi alla possibilità dell'improvvisazione. Non esiste l'idea di un movimento finalizzato a uno scopo, perché è proprio il concetto di scopo che va abbandonato, per recuperare una gratuità del gesto che altrimenti verrebbe sempre asservita a qualcosa di estrinseco. Ogni movimento, quando viene raffinato da anni di pratica e di consapevolezza delle capacità espressive del corpo stesso, diviene gesto fine a se stesso, inscritto in una pura immanenza. La danza e i suoi gesti non rimandano ad altro da sé, non hanno un significato estrinseco ma sono senso essi stessi, e continuamente danno origine a percorsi corporei, emotivi, spirituali sempre unici e nuovi. Né assenza di libertà, né eliminazione di un caso che determina in modo imprevedibile e inaggrabile l'esito delle nostre scelte e dei nostri sforzi. Il gesto nel *butō* è proprio la sintesi, il punto di convergenza di un doppio processo. Da una parte opera la volontà del danzatore, che esegue dei movimenti e cerca di far emergere alcune emozioni portandole ad espressione in modo de-soggettivato; dall'altro c'è il corpo, mosso dalla volontà soltanto in parte, ma anche autonomo e soggetto a dinamiche non sempre controllabili. Il danzatore agisce con il corpo, insieme ad esso, ma non lo domina. Egli è corpo, ma il corpo si trova in una soglia, è soggetto e oggetto, si colloca tra il conscio e l'inconscio. Il corpo non è disponibile e neutro: imprime al movimento della danza un impulso e una vitalità che spesso sfuggono alla mente e alla volontà che vorrebbe realizzare il gesto sulla scorta di un'immagine precostituita. Il corpo sfugge al regime di un'immagine preesistente, scoprendosi esso stesso gesto puro, gesto vivo, creatore a sua volta d'immagini – le sequenze di danza, la mimica facciale, l'articolazione e la disintegrazione delle membra non sono il modello ideale pensato e



immaginato dalla volontà del danzatore, ma l'esito sempre nuovo e inaspettato di un corpo che *si fa* gesto. Lo stesso corpo tende a svuotarsi di ogni forma di protagonismo, d'invadenza, di esibizionismo, perché non è tanto il pieno che lo costituisce a realizzare il gesto e la danza, quanto il suo contrario, il vuoto che di quel pieno è complementare. Il vero gesto è compiuto dall'invisibile che circonda e lambisce il visibile, lo struttura e lo abita. A questo proposito il danzatore *butō* Akaji Maro conia l'espressione "*forgiatura in movimento (shinchū)*, che vuol dire prendere movimenti derivati da un certo stampo e fare una regia" (D'Orazi 2008: 135). Il *butō* è una disciplina che dà piena espressione a ciò che il corpo è nella sensibilità propria della cultura giapponese, pur con numerose e feconde contaminazioni con il mondo occidentale. Come non c'è una coreografia determinata ma una "*forgiatura*" dinamica, sempre soggetta a smottamenti o scissioni interne, micro-fratture o improvvisazioni che costituiscono il tessuto vivo del gesto, così il corpo non è mai inteso come stato o "*dato*", bensì come una continua trasformazione, una forgiatura dell'energia vitale (*ki*) che di continuo si rinnova, si contrae e si espande, scende e risale, producendo le figure nelle quali si articola il sé plurale di ogni essere umano.

Nella pratica del *butō* il vero gesto non va compiuto dall'attore o dalla volontà individuale, bensì deve essere veicolato dall'invisibile spazio che circonda il visibile e lo struttura. Il visibile è un *ki* più concentrato, l'impercettibile è lo stadio più rarefatto della stessa attualizzazione energetica. Quando gli attori-danzatori del *butō* indicano la centralità del rapporto tra corpo (*karada*) e spirito (*seishin*) già mostrano di aver integrato elementi propri della tradizione occidentale moderna (cfr. D'Orazi 2008: 133-144), laddove il pensiero e l'esperienza nipponici sono stati prevalentemente abitati da una concezione non dualistica, non "*cartesiana*"; al tempo stesso quegli stessi autori e artisti riattivano elementi propri della tradizione giapponese, quando inscrivono l'azione drammaturgica nella dinamica tripartita *jo-ha-kyū*: a una fase iniziale, che origina il movimento, segue una fase intermedia che segna uno sviluppo e un'accelerazione, e a questa segue infine la fase culminante, ancora più intensa, in cui l'azione trova il proprio compimento. Questa concezione estetica si applica sia alle arti del combattimento che alle diverse forme di teatro – *nō*, *jōruri* o *kabuki*. La scansione delle tre fasi si produce tanto nel singolo gesto, quanto nell'insieme di una composizione artistica, che si tratti di una coreografia o di un'azione teatrale. La capacità di cogliere il ritmo che struttura lo spazio-tempo in cui l'attore o il ballerino si muove è decisiva per veicolare



un dinamismo fluido e naturale, non soggetto a una strumentalità funzionale. La dinamica tripartita *jo-ha-kyu* s'inscrive in un processo trasformativo che determina una fluidificazione del movimento, una circolazione respiratoria nel corpo dell'attore (cfr. Ghilardi 2011: 187-190). Tradizione e innovazione si fondono così in una ricerca che attinge tanto da basi europee quanto da radici giapponesi: pensa in termini di "sostanza", di corpo e spirito, ma attiva risorse proprie dell'estetica e della poetica nipponiche; trae linfa vitale dalle esperienze delle avanguardie europee, e vivifica forme del teatro e della danza tradizionali giapponesi. La fecondità mutua delle risorse culturali produce anche una ri-articolazione del corpo, attraversato dalla molteplicità pulsionale, che in tal modo si può ritrovare, si sente di nuovo vivo.

La natura conflittuale dell'esperienza storica e sociale sembrano un'eredità della modernità che invade la cultura artistica e filosofica giapponese dai primi anni del Novecento, e che esplode nel modo più drammatico con la guerra e la bomba atomica. Già dagli anni Venti non ci può più essere, in Giappone, un riferimento esclusivo alle discipline tradizionali e ai loro *kata*, che rimangono modelli di educazione e di trasmissione di una cultura, ma devono altresì confrontarsi con categorie e formule artistiche nuove. Il *butō* sembra essere una manifestazione autentica ed efficace di un tale mutamento epocale, contribuendo alla costruzione di nuovi *kata*, di nuovi modelli che mantengono e al contempo rinnovano le forme tradizionali, senza prescindere dal confronto con rotture, separazioni, discontinuità. Nel rapporto fra iniziazione e tradizione, la discontinuità è proprio ciò che permette in un modo apparentemente paradossale il perpetuarsi della tradizione stessa. La trasmissione si prolunga di maestro in discepolo, da soggetto a soggetto, da una generazione a un'altra, grazie a un continuo movimento che si attua – proprio come nelle dinamiche interculturali – in un'interminabile dialettica di costruzione, assimilazione e rottura.



Bibliografia

CARMAGNOLA, FULVIO

2006 *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano.

CHENG, ANNE

2000 *Storia del pensiero cinese*, 2 voll. tr. it. Einaudi, Torino.

DERRIDA, JACQUES

2004 *Il monolinguisma dell'altro*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano.

D'ORAZI, MARIA PIA

2008 *Il corpo eretico*, Casadei Libri, Padova.

FERRARI, FEDERICO

2007 *Introduzione*, in AA.VV., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano, pp. V-XVIII.

GHILARDI, MARCELLO

2011 *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine.

GLISSANT, ÉDOUARD

2004 *Poetica del diverso*, tr. it., Meltemi, Roma.

HEISIG, JAMES W. – KASULIS, THOMAS P. – MARALDO, JOHN C.

2011 *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, University of Hawaii Press, Honolulu.

JULLIEN, FRANÇOIS

2011 *L'invenzione dell'ideale e il destino dell'Europa*, tr. it., Medusa, Milano.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

2002 *Razza e storia. Razza e cultura*, tr. it., Einaudi, Torino.

NISHIDA, KITARŌ

2006 *Le forme culturali originarie di Oriente e Occidente considerate da un punto di vista metafisico*, tr. it. di Vianello G., in *Messaggeri del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 23-45.

PANIKKAR, RAIMON

2009 *Pluralismo e interculturalità*, Jaca Book, Milano.

PASQUALOTTO, GIANGIORGIO

2011 *Filosofia e globalizzazione*, Mimesis, Milano-Udine.



REMOTTI, FRANCESCO

2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari.

SAPIR, EDWARD

1963 *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

SINI, CARLO

2002 *La scrittura e il debito. Conflitto tra culture e antropologia*, Jaca Book, Milano.

STENGER, GEORG

2006 *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten – Eine phänomenologische Studie*, Karl Alber, Freiburg/München.

WHORF, BENJAMIN LEE

1956 *Language, Thought, and Reality*, MIT Press, Cambridge.

Abstract – IT

Attraverso un esercizio di pensiero interculturale, come tentativo di superare ogni forma di monologo e di chiusura identitaria per ripensare le cosiddette "scienze dell'uomo" – dall'antropologia alla pedagogia, dalla psicologia alla sociologia, dall'etnologia alla storia delle religioni – questo articolo cerca di proporre alcune possibili analisi relative all'"estetico". Questo ambito appare come uno dei caratteri antropologici costitutivi del presente, del mondo attuale, inteso come un complesso laboratorio nel quale forme di vita ed esperienze estetiche appaiono e scompaiono a velocità inedite. Il confronto con linguaggi dell'arte in cui si raccolgono voci differenti diviene un'occasione per elaborare un sapere antropologico e filosofico interculturale: in particolare, il teatro-danza giapponese che ha preso il nome di butō si presenta come un campo d'indagine privilegiato per osservare come si possano ibridare sguardi, culture e dimensioni del corpo plurali.

Abstract – EN

Through the practice of an intercultural thinking, intended as an effort to overcome every form of monologue and sectarianism, in order to rethink the so-called "human sciences" – from anthropology to pedagogy, psychology, sociology, ethnology at the history of religion – this paper proposes some possible analyses of the "aesthetic". This dimension appears as one of the anthropological characters of present time and world, understood as a complex laboratory where forms of life and aesthetic experiences appear and disappear at unprecedented speed. The study of with different languages of art, which bring together different voices, becomes an opportunity to develop an intercultural knowledge in philosophy and anthropology: in particular, the Japanese dance-drama butō looks like a privileged field of investigation, in order to see how looks, cultures and bodies can meet and hybridize in a plural way.



MARCELLO GHILARDI

Ricercatore in Estetica all'Università di Padova e membro del gruppo di ricerca "Orbis Tertius" dell'università di Milano-Bicocca. Tra le sue opere: *L'enigma e lo specchio* (Esedra, 2006); *Una logica del vedere* (Mimesis, 2009); *Arte e pensiero in Giappone* (Mimesis, 2011); *Il vuoto, le forme, l'altro* (Morcelliana 2014); *The Line of the Arch. Intercultural Issues between Aesthetics and Ethics* (Mimesis International, 2015) e il libro d'arte *In the Distance of Light* (Mimesis, 2014).

MARCELLO GHILARDI

Assistant Professor at the University of Padova, and member of the research group "Orbis Tertius" (University of Milano-Bicocca). Among his books: *L'enigma e lo specchio* (Esedra, 2006); *Una logica del vedere* (Mimesis, 2009); *Arte e pensiero in Giappone* (Mimesis, 2011); *Il vuoto, le forme, l'altro* (Morcelliana 2014); *The Line of the Arch. Intercultural Issues between Aesthetics and Ethics* (Mimesis International, 2015) and the artbook *In the Distance of Light* (Mimesis, 2014).