

«Une espèce de sanctuaire»: Paul Claudel e l'incontro col Giappone ne *L'oiseau noir dans le Soleil Levant*

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Università degli Studi di Padova, Italia

giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com

Ricevuto: 12/10/2022,

Accettato: 23/12/2022,

Pubblicato: 30/12/2022

«Une espèce de sanctuaire»: Paul Claudel and the meeting with Japan in *L'oiseau noir dans Soleil Levant*

ABSTRACT: *This article wants to investigate the relationship between Paul Claudel and Japan as if it is sketched into his collection of prose L'oiseau noir dans le Soleil Levant (1929), product of his six years long experience into the country as diplomatic. It is highlighted the surprising agreement perceived by Claudel between his own Christian thinking and the mystical behavior of Japanese society, reconnecting to the central role of Nature. At the same time it's underlined the distance that remains beyond any will of intercultural comprehension, and that it is specially evident in La maison d'Antonin Raymond à Tokyo, where it is said that to make a Japanese house comfortable, although it has many merits, it is necessary to remove numerous «inconvénients».*

KEYWORDS: Claudel, Japan, religion, nature, intercultural relationships

RIASSUNTO: *L'articolo intende indagare il rapporto di Paul Claudel con il Giappone per come si configura nei testi della sua raccolta di prose L'oiseau noir dans le Soleil Levant (1929), frutto della sua esperienza di sei anni nel paese come diplomatico. Vi si mette in luce la sorprendente consonanza avvertita da Claudel tra il suo pensiero cristiano e l'atteggiamento diffusamente mistico della società giapponese, ricollegandosi alla centralità del rapporto con la natura. Allo stesso tempo si sottolineano le distanze che permangono oltre ogni volontà di comprensione interculturale, evidenti ne La maison d'Antonin Raymond à Tokyo, dove si dice che per rendere abitabile una casa giapponese, nonostante tutti i suoi pregi, è necessario prima estirparne i numerosi «inconvénients».*

PAROLE-CHIAVE: Claudel, Giappone, religione, natura, relazioni interculturali

Il rapporto che Paul Claudel intrattiene con la realtà giapponese è di carattere strettamente personale e lavorativo ancor prima che estetico-letterario. Claudel «fu un uomo da mare aperto, più abituato a percorrere l'Asia e le Americhe rispetto all'Europa, la quale s'inscrive nella sua carriera come una sorta d'intermezzo» (Wasserman 2008, 11). Egli, diplomatico, ebbe dunque «un esteso coinvolgimento con l'Est, non solo attraverso i propri interessi artistici personali, ma attraverso anche la propria esperienza professionale» (Genova 2016, 104): trascorse complessivamente una decina di anni in Asia come ambasciatore per conto del governo francese, prima in Cina dal 1895 al 1900; poi dal 1922 al 1928 in un Giappone a lungo vagheggiato, «che il ministero gli rifiuta[va]» e che egli già una volta aveva «deciso di regalar[si] come turista e di passarci quattro settimane in peregrinazioni solitarie» (Wasserman 2008, 25) nel 1898.

Del complessivo lavoro intellettuale da lui condotto sul paese nipponico ci resta soprattutto un'opera monografica: *L'oiseau noir dans le Soleil Levant* (1929) che completa in realtà «una specie di “dittico”» (di Paco Triglia 1996, 7) orientale con la *Connaissance de l'Est* (1900), l'opera risultante dalla precedente esperienza cinese. Il volume ha una struttura frammentata – di vero e proprio “journal” composto «dalle varie esperienze di questi anni, tradotte in impressioni, conferenze, descrizioni, apparse via via in riviste letterarie e poi raccolte insieme» (*Ivi*, 6-7), oltre che da testi ancora inediti apposta per la raccolta. Tale elemento, peraltro comune anche alla stessa *Connaissance*, non è certo un caso raro all'interno della scrittura saggistica, ma comunque un elemento da tenere in qualche conto se si confida effettivamente in una vocazione al frammento dell'estetica giapponese, effetto diretto del suo prediligere la notazione del particolare alle astrazioni complessive¹.

¹ Vedi: R. Barthes, *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003; it. *La preparazione del romanzo*, Milano, Mimesis, 2010; e M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.

La “unità” giapponese, o l'importanza di chi osserva

Il testo che apre *L'Oiseau noir*, intitolato *Un regard sur l'âme japonaise* (*Uno sguardo sul carattere giapponese*), risale al luglio 1923: si tratta di una conferenza sul tema tenuta dal poeta agli studenti di Nikko.

Prima di entrare nel merito dell'argomento il relatore Claudel, ben consapevole della persistente distanza interposta fra sé e l'oggetto cui si accosta, indugia prima su un concetto generale pertinente al modo di esaminare dall'esterno o dall'interno i costumi di un popolo. «Il est presque aussi difficile de parler de son pays que de soi-même» (Claudel 1929, 1118) commenta motivando il suo rifiuto a farlo: il motivo è che l'autoctono, l'«indigène» si trova per Claudel in posizione di netto svantaggio nella descrizione di sé medesimo rispetto a un osservatore esterno: poiché entro i gesti più abituali e intrinseci che compie egli «agi[t] sans savoir ce qu'ils font, non point par del motifs raisonnables et distincts dont il serai[t] prê[t] à rendre compte aussitôt, mais par habitude, par reponse instinctive et improvisée à la sollicitation des circonstances, devoirs, besoins» (*Ivi*, 1119). Colui che vive, colui che occupa il ruolo attivo dell'attore, è dunque spesso il meno indicato a interpretarli: «quand on nous invite, par une question directe ou par une fausse interprétation, à rendre compte de tel ou tel de nos actes, nous éprouvons le même genre de désarroi ou de scandale que si l'on demandait de justifier notre œil ou notre nez. *C'est comme ça parce que c'est comme ça*, et nous ne nous faisons pas idée de l'impression pittoresque et originale qui nous produisons sur les étrangers» (*Ibidem*, corsivo nostro). A occupare in questo senso la posizione privilegiata sarebbe allora, discretamente a sorpresa, proprio il forestiero, l'elemento estraneo «ven[u] exprès pour nous regarder» (*Ivi*, 1118) riguardo allo scarto inevitabile fra la visione che costui ne ricava e quella autoctona, Claudel ammette che «certes il est facile d'accuser [sa] naïveté ou [sa] malice, mais il-est bien sûr que ce soit toujours [lui] qui ai[t] tort et que seuls nous soyons à nous-mêmes des témoins irréfragables?» (*Ivi*, 1119) A prescindere dall'ottimismo probabilmente eccessivo che a essa è sotteso, prendiamo quest'altra affermazione, corollario delle precedenti: «ceux-ci seuls distinguent ce que tel geste, telle manière d'être, telle attitude de l'esprit, qui nous paraissent quelque chose de tout à fait inévitable et normal, ont au contraire de caractéristique» (*Ibidem*). Ciò che emerge come chiaro dato di fatto è che in ogni caso il

viaggiatore “distingue”, possiede cioè l’arbitrio di porre l’accento del proprio sguardo su un aspetto o su un altro di ciò che vede, prescindendo interamente dalle opinioni che ne hanno a riguardo i locali, in una libertà incontrastata. Ciò su cui si può obiettare è che tale arbitrio sia guidato da un puro spirito neutrale di conoscenza, assolvendo così a una funzione rivelatrice di stampo quasi religioso: l’occhio infallibile che indovina a prima vista le pieghe e le piaghe dell’animo cui si accosta, esso stesso inconsapevole di soffrirne. Ben più probabile è che l’arbitrio dell’esploratore, come peraltro quello di qualsiasi essere umano che si interroga a vario titolo sul mondo, segua nel suo posarsi le direttive imposte dalla sua stessa conformazione intellettuale, vale a dire dai suoi interessi, dai suoi desideri e dalle sue paure. L’occhio di ciascuno verrà sempre attirato dalle frange del reale che più direttamente pertengono alle sue esperienze e alle sue ricerche. È un concetto che si può facilmente riverberare su tutte le rappresentazioni interculturali: esse si concentrano sempre su determinati aspetti che saltano all’occhio dell’osservatore come punti in rilievo, come graffiti fosforescenti nel buio del resto. È una tale base antropologico-cognitiva a fondare la lunga retorica del meraviglioso e dello strano inaugurata fin dalla gremità con Eschilo ed Erodoto², e che coinvolge in primo luogo la posizione dei punti di vista.

La cultura giapponese si presentava dunque a Claudel innanzitutto come non-occidentale, ovvero come “esotica” e inaudita. A livello generale è «discutibile se sia in ogni caso possibile di liberare sé stessi dalla propria iniziale formazione culturale anche quando, come Claudel, uno dimostri marcata curiosità culturale» (Genova 2016, 105); anche quando, cioè, «il viaggiatore importa [...] fra i suoi bagagli la curiosità, i sogni, anche l’inquietudine, di un Occidente improvvisamente preso dal dubbio in quanto alla propria padronanza del mondo e vocazione civilizzatrice» (Beillevaire 2001, XVIII): ma non si tratta soltanto di una questione di sopraffazione politica, quanto di una discrepanza più profondamente interiore che le buone intenzioni non bastano a colmare.

² Nei *Persiani* (472 a. C.) di Eschilo, l’esercito asiatico è visto come «una massa umana di replicanti, tutti uguali senza individualità. Mentre i soldati greci sono individui, eccome [...] questa differenza profonda tra “loro” e “noi”.» (Rampini 2020, 22). Vedi anche: F. Hartog, *Le Miroir d’Hérodote. Essai sur la représentation de l’autre*, Paris, Gallimard, 1980, it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Peculiare però, nel senso della declinazione claudeliana di tale apprendimento, pare almeno il suo tentativo di procedere per accumulazione piuttosto che per eliminazione, nel tentativo cioè di tenere tutto legato assieme, l'antico e il nuovo, il conosciuto e l'appreso. La visione giapponese della vita non mette in discussione il suo originale cristianesimo, ma lo rafforza e arricchisce di nuove sfumature coincidenti; riguardo la vicenda di un uomo giapponese del quale afferma di star leggendo le memorie Claudel scrive: «il n'y a rien de plus chrétien que ce sentiment sublime et je suis heureux de penser qu'il n'y a aussi rien de plus spécialement et de plus profondément japonais» (Claudel 1929, 1131). L'intento di assimilazione non è accidentale, bensì sostanza nella teologia di Claudel per come ne scrive Georges Poulet: in lui «nascere e conoscere non significa soltanto spingere in tutte le direzioni la propria forza irradiante, ma anche sentir convergere da ogni parte su di sé l'universo» (Poulet 1961, 444). La predisposizione già simil-giapponese verso l'interrelazione reciproca di tutte le cose porta a conglobare in sé due volte la filosofia di vita nipponica: quale oggetto di comprensione situato entro l'"universo" e sottoposto pertanto alla prassi del «famoso *connaître*» (*Ibidem*) claudeliano; e quale soggetto coincidente, affratellato, che con gli intenti di tale prassi coincide.

Nel mostrare poi il modo in cui «l'indigène reprend avantage» tentando di «comprendre les raisons de l'effet parfois si bizarre et si déconcertant qu'il produit» (*Ivi*, 1119), Claudel sposta subito l'accento della ricerca etnologica sul *linguaggio*, inteso come «ce greffe suprême de qui relève toute notre procédure, toute notre coutume intellectuelle, c'est notre langue» (*Ivi*, 1120), elemento costitutivo dell'identità francese. Il linguaggio diventa terreno di scontro a livello formale, dei modi di articolazione possibili concessi in partenza al pensiero: «la langue française est le produit en même temps que le document, le plus parfait de notre tradition nationale» (*Ibidem*); non dunque un elemento neutro, assegnato in una data forma e nella quale ancora lo si usa, bensì un vero e proprio «produit» forgiato, emanato dalle necessità stesse di un popolo, con il quale, volente o nolente, combaciante o dissociato, qualsiasi suo parlante deve fare i conti. Sulla stessa linea, più esplicitamente, la definizione barthesiana di "lingua paterna" come «celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en "nature"» (Barthes 1970, 11). In

quest'ottica, diventano importanti i tratti costitutivi dell'osservatore non meno che quelli dell'osservato, per delimitare preliminarmente i confini del campo da gioco: «tout ce que je viens de vous dire n'a pour but [...] que de vous faire comprendre *avec quels yeux* il [un de ces Français] pouvait vous regarder» (Claudel 1929, 1122, corsivo nostro) ovvero da quali aspetti indigeni un francese può restare affascinato.

In Giappone, il «pays [...] est [...] un domaine héréditaire dont le sens est moins la commodité pratique de ses détenteurs que la composition autour d'eux d'un spectacle solennel et instructif. *Tout au Japon [...] obéit au même style*. Pour trouver la tradition japonaise, il n'est pas nécessaire, comme pour les gens de France, de pénétrer jusqu'à ce for intime où se forment les idées [...] il n'y a qu'à ouvrir les oreilles et les yeux à ce concert autour de nous irrésistible» (*Ibidem*, corsivo nostro). Tutto parte da questa *unità* di fondo, la quale rende la ricerca antropologica libera di iniziarsi da un qualsiasi punto, essendo tutti in fondo uniti e rispondenti alla stessa intelaiatura, non essendovene alcuno più indicato degli altri cui demandare tutto il peso dell'indagine – facendo assomigliare in ciò il funzionamento semiotico del Giappone ancor più a quello di un testo, se all'interno di quest'ultimo, con Leo Spitzer, assumiamo che: «le parti dell'opera, anche quando notomizzate sino al più minuto dettaglio, rimandano al senso dell'opera complessiva» (Colussi 2016, 117). E, ancora, non è un caso che data unitarietà venga sottolineata in uno scritto occidentale: è nucleo caldo, pressoché costitutivo della coscienza continentale questa sensazione di strappo, di lacerazione rispetto a un'unità perduta – secondo Barthes lo stesso teatro europeo riflette «moins l'illusion de réalité que l'illusion de totalité» (Barthes 1970, 77) – che porta a notarla per contrasto in tutti gli esempi altrui. C'è dunque, volendo, molto di occidentalista in questa sottolineatura: di un atteggiamento che pertiene innanzitutto alla auto-costruzione di un'immagine del sé, e poi all'attribuzione delle caratteristiche contrarie, “per reazione”, a chi da quella costruzione risulta escluso. Tadao Takemoto rappresenta ancora il confronto interculturale come l'interrogazione rivolta da un essere umano a uno specchio di vetro inanimato: «Colui che interroga, l'Occidente, civiltà dell'individuo. L'interrogato, l'Asia, appena risvegliata dal non-me. Nell'immagine che lo specchio rinvia dei “conquistatori”, che si cercano in lui, sembra mancare la loro ombra: come quella di Faust quando si riflette nello specchio di Mefistofele» (Takemoto 2014). È chiaro però che

in un discorso simbolico, in un discorso di segni, non possa ammettersi una sproporzione tanto netta come quella che riguarderebbe una *realtà* occidentale e una *costruzione* orientalista: ma che il piano del discorso pretenda che entrambi siano sistemi concettuali, e l'Occidente sia una (auto) costruzione non meno che l'Oriente. Ciò è già chiaro in nuce a Barthes quando scrive che «l'Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des “réalités”» (Barthes 1970, 7); e quanto all'Oriente invita a non cercarvi «*autres symboles*», sottintendendo cioè come già acquisita l'esistenza primaria di un «*système symbolique [...] nôtre*» (Ivi, 7-8), continentale. Vanno in questa direzione teorie moderne come quella del sociologo George Herbert Mead quando sostiene che «gli individui non pre-esistono alla società [...] Essere immersi in sistemi di relazioni sociali [...] non rappresenta un rischio per la [...] libertà personale, bensì, al contrario, la *condizione* del suo esercizio» (Sciortino 2008, 108). Appoggiando tale visione l'Occidente, così come ogni altro popolo dal proprio punto di osservazione, avrebbe costruito i propri mali non meno che i propri rimedi: il proprio sé non meno che l'altro da sé.

L'idea di una “unità” culturale giapponese impatta anche sull'arte: se in Occidente viverla con la medesima attitudine con cui si vive la vita è, seguendo Ortega y Gasset, un errore da non commettere, un comportamento «incompatibile» (Ortega y Gasset 1925, 18) con la verità estetica, ciò avviene perché lì è la vita ad estendere sull'arte le sue prerogative, sopravanzandola. L'analogia mistura riscontrata in territorio giapponese pertiene invece all'ordine opposto: qui è l'arte a riverberarsi, a estendersi sul modo di concepire la vita. Passiamo così da un'arte vitalistica, in cui tutto viene riportato alle opinioni, alla doxa che si impiega normalmente nel sistema di vita borghese; a una vita artistica in cui viene naturale impiegare gli stessi parametri nei due campi per via di una comune e ininterrotta attenzione rivolta alla verità – formula che tra l'altro non è di esclusiva pertinenza giapponese, o comunque è stata tentata nel suo senso più alto da vari esponenti della cultura europea: titoli paradigmatici ne sono la raccolta poetica *Vita di un uomo* (1969) di Giuseppe Ungaretti, e antologie critiche quali *Letteratura come vita* (1994) di Carlo Bo e *Lire et vivre (I libri e la vita)*, 2018) di Tzvetan Todorov, per non dire della nota formula proustiana secondo cui «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (Proust 1927, 2284). Tutti tentativi di ricucire una frattura percepita come

già avvenuta, quella che Francois Jullien ha definito, valorizzandola, “de-coincidenza”³; riappropriarsi, con il solo enunciarela, di una unità che non è più avvertita intorno a sé come scontata ma che va invece rivendicata, e a cui si ritorna soltanto *dopo* averne attraversato con contezza l’opposto.

La natura

In Giappone questa vocazione totalizzante alla comunione d’intenti fra i due àmbiti – vita e arte, cui si aggiunge a completamento il terzo inscindibile polo della religione – si riverbera innanzitutto nel rapporto che i giapponesi intrattengono con la natura e nel loro senso di collettività sociale: aspetti che pertengono entrambi all’unione, alla “colla” che tiene unite fra loro le varie parti della comunità: è ancora massa contro individuo. Il secondo aspetto è già presente nel passo citato in precedenza, quando Claudel parla di una proprietà «héréditaire», sottolineando naturalmente il rapporto metaforico di una parentela che sembra intrattenersi fra le susseguenti generazioni, ma anche un senso ciclico di ripetizione che questa parentela veicola e che pertiene alla già menzionata immutabilità del paesaggio, alla forza delle tradizioni, che si ripetono e amplificano di padre in figlio, in un’unica tessitura continua. Rispetto al “concerto irresistibile” che il Giappone propaga per così dire dal centro stesso della terra di cui è composto, «la tâche de chaque génération à son tour est d’accorder ses instruments et sa voix» (Claudel 1929, 1122). Non c’è forse bisogno di soffermarsi ancora sul carattere normativo, inderogabile, perentorio del termine «tâche», che del resto nessuno all’interno dell’atmosfera giapponese pare avvertire (in quel momento) esigenza di contestare.⁴

Si noti anche che il territorio è uno «spectacle»: non ci si riesce a scrollare di dosso l’idea anche inconscia, subliminale, di “finzione”: tanto più che non si tratta di uno spettacolo solamente in quanto al risultato finale, ma si menziona anche un processo attivo di «composition», di arte consapevolmente impiegata dai giapponesi, come attori, per costruire la

³ Vedi F. Jullien, *De-Coïncidence. D’où viennent l’art et l’existence*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2017.

⁴ Non così in Occidente. Scrive ad esempio Thoreau che «una generazione abbandona le imprese delle generazioni precedenti come si abbandonano le navi spinte a secco dalla tempesta». (Thoreau 1854, 78).

vita. Anche nella connotazione del secondo aspetto, quello naturale, l'ambiguità dell'intersezione viene rinnovata, così che «toute la nature est un temple déjà prêt et disposé pour le culte» (Claudel 1929, 1125): si tratta ancora di una giuntura quasi incidentale ma riconoscibile che pertiene alla separazione confusa fra natura e arte, e artificialità; di nuovo più avanti si dirà che «son [del giapponese] pays est une espèce de sanctuaire tout édifié» (Ivi, 1131), cui cioè non resti da poter aggiungere nulla che non gli sia superfluo; e nella prosa *Meiji*, Claudel scriverà, in proposito della tomba dell'imperatore a Kyoto: «le monument est quelque chose de bleu. C'est de la terre. Il n'a pas été construit, il a été emprunté à la substance même de la terre» (Ivi, 1197). La natura *non* viene forzata, non viene massicciamente artefatta come in Occidente – lì dove l'uomo è stato l'operosa «fourmi» (Hugo 1866, 38) di cui scrive Victor Hugo ne *Les Travailleurs de la mer (I lavoratori del mare)*; ma a questo non corrisponde solamente un ideale di semplicità. Pare che la natura stessa intenda supplire a questa assenza di manomissione, facendosi arte da sé: così che nell'arte giapponese intesa dagli occidentali c'è insieme qualcosa di semplicissimo e di vertiginoso: il non-fare come uno strumento per lasciare campo libero a forze arcane. Una comunione, un'intesa tanto profonde non sono solo mirabilie da cui imparare, ma anche poteri quasi sciamanici verso i quali provare soggezione. Soccorre in questo senso il Messico primitivo descritto in quel torno d'anni da D. H. Lawrence (*The Plumed Serpent: Il serpente piumato*, 1926): veicolo di «morte e distruzione e volontà demoniaca [...] sotto il candore splendente delle vette dei vulcani», attrazione che rispinge indietro «verso il buio delle origini» (Nardi 1969, 22). La natura non è soltanto il «mystère qui nous entoure» (Claudel 1929, 1123), bianco e neutrale; bensì essa dà la «sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution» (*Ibidem*), come un atto dovuto dall'inferiore al superiore. «Le Japonais, lui, ne perd jamais le sentiment du dangereux mystère qui l'entoure» (Ivi, 1136): pericoloso soprattutto per come si manifesta concretamente attraverso le note e frequenti scosse telluriche, quale il sisma del primo settembre 1923, nel quale crollò anche l'edificio dell'Ambasciata Francese a Tokyo, come descritto da Claudel in *A travers les villes en flammes (Attraverso le città in fiamme)*. La doppia ricorrenza pone l'accento su un tratto del rapporto che non è concettuale né filosofico, ma propriamente sensitivo, concernente il «sentire»; e ciò che si percepisce

è il senso di una potenza arcana, autosufficiente, che si trova nei confronti dell'uomo in uno stato di potestà manifesta, tanto da poter «exige[r]» da esso il culto, e da essere definita come «dangereu[se]», “irritabile”, che non esita più di tanto a scatenare l'arbitrio dei terremoti contro la forza dei quali la tecnica umana non risulta sufficiente.

Non pare comunque il caso di insistere troppo sull'inquietudine, specie in un caso come quello di Claudel, che col Giappone e i giapponesi intrattenne rapporti ai limiti dell'idillio ricambiato: basti citare in questo senso l'articolo di saluto che gli viene tributato sul *Japan Times* di Tokyo del 17 febbraio 1927 in occasione della sua definitiva partenza dall'isola, articolo che «quasi due anni dopo [...] Claudel ha riposto [...] fra le pagine del suo diario, forse con gioia profonda, ma senza un commento» (di Paco Triglia 1996, 6); e considerare poi quale «immortale ricordo» vi abbia lasciato in eredità secondo Michel Wassermann durante gli anni successivi, «al punto che gli studi claudeliani si configurano in Giappone come un dominio a parte all'interno degli studi francesi, un po' come presso di noi gli studi proustiani» (Wasserman 2008, 13). La visione complessiva di questa natura è in effetti positiva, solare, calmante; ed è la stessa che tanto aveva affascinato fin da principio gli artisti europei con la purezza e l'inclusività del suo sguardo rivolto in egual misura verso tutte le cose: ecco allora gli insetti della prosa *Mies (Briciole)*, in «singolare coincidenza» con la poetica del “padre” dell'haiku Matsuo Bashō, il quale nei suoi componimenti «realizza [...] una profonda “equanimità” nei confronti di ogni creatura: se è alla natura che bisogna tornare, se ogni parte di essa la racchiude tutta intera, non v'è nulla nella natura stessa che non possa esser degno di poesia» (D'Angelo 1990, 169)⁵.

Claudel si diffonde chiaramente riguardo a questo, citando l'esempio di un pino «près de choir soutenu par une espèce d'énorme béquille qu'on lui avait pieusement adaptée» (Claudel 1996, 1127): segno, da parte dei suoi «visiteurs», della «gratitude qu'ils lui ont de son existence» (*Ibidem*); e poi i «rongeurs [...] exterminés», addirittura i «vieux pinceaux hors d'usage» (*Ibidem*) scendendo fin nell'inanimato. L'exemplum sfocia nella

⁵ Sul medesimo tono, «nel numero 5 [della rivista «Le Japon artistique»] Samuel Bing celebra il senso artistico dei giapponesi. Egli scrive: “L'artista giapponese è persuaso che la natura racchiude gli elementi primordiali di tutte le cose e, secondo lui, non esiste nulla nella creazione, fosse pure un infimo filo d'erba, che non sia degno di trovare il proprio posto nelle concezioni elevate dell'arte.» (Hirota 2015).

massima morale: in Giappone «il n'y a aucune vie, si humble qu'elle soit, qui en disparaissant ne mérite une recommandation religieuse», in virtù di un «sentiment de révérence pieuse, de communion avec l'ensemble des créatures dans une bienveillance attendrie» (*Ivi*, 1127-28). È evidente in questo la continua sovrapposizione del mondo naturale, “creaturale”, con il sotto-testo religioso, la «attitude de révérence et de cérémonie» (*Ivi*, 1128) che anima non solo la visione giapponese ma anche e soprattutto quella cristiana di Claudel, un cristianesimo bulimico, allargato, che non teme di confrontarsi con ciò che porta un nome diverso dal suo, se è di convinzioni consonanti. «Le surnaturel au Japon n'est donc nullement autre chose que la nature» (*Ivi*, 1126), ovvero non ha niente di sovraggiunto in più, niente che sia necessario postulare di esterno a essa per goderne in modo più autentico: è quell'«acte de connaissance sans sujet connaissant et sans object connu» (Barthes 1970, 13) che è per Barthes la “contemplazione” pura dello zen giapponese. Una tale spiritualità si innesta in maniera consonante su ciò che già c'è; «n'en contredit pas les lois, il en souligne le mystère» (Claudel 1929, 1127). Di nuovo, in *La nature et la morale (La natura e la morale)* «le monde visible pour eux [gli antichi pittori giapponesi] était une perpétuelle allusion à la Sagesse [...] Allusion et non pas illusion» (*Ivi*, 1184): ciò che è immediatamente «visible» “sta per” qualche cos'altro, e tutto il paese viene preso, dai giapponesi stessi in primis, come una detonante allegoria.

La casa giapponese: «délicieux», ma...

Oltre al senso di collettività e alla comunione con la natura, la vita quotidiana giapponese è una costellazione di altri attributi fra loro differenziati ma che ruotano tutti attorno al medesimo nucleo: «le respect» e una «pureté [...] qu'on ne retrouve à ce degré chez aucun peuple» (*Ivi*, 1149). Essa si esercita rispetto a «*toutes* le modalités de sa vie pratique et journalière» (*Ivi*, 1129); e «tutte» significa qui soprattutto “nessuna esclusa”: dunque niente che all'interno del sistema-Giappone turbi l'unità costituita, che fuoriesca dal quadro di insieme.

Un oggetto della vita quotidiana analizzato come rivelatore è la casa. Il testo a essa dedicato, *La maison d'Antonin Raymond à Tokyo (La casa di Antonin Raymond a Tokyo)*, è inizialmente costruito sull'opposizione di

contrasti teorici («au contraire») in cui a tutto il negativo francoeuropeo corrisponde simmetricamente un contrappeso orientale.

Rien de plus triste que notre fenêtre rectangulaire qui a l'air moins faite pour respirer l'air et la lumière que pour les repousser [...] La maison japonaise, au contraire [...] s'ouvre sur toute la largeur de sa paroi à l'extérieur. Notre chambre parisienne [...] est une espèce de lieu géométrique, de trou conventionnel, éclairé par le rayon réfléchi d'un jour abstrait [...] la chambre japonaise, au contraire, est faite pour la réalité quotidienne du temps, du soleil et de la saison. (*Ivi*, 1201)

Tratto distintivo di questa abitazione è l'apertura, l'ariosità, il contatto con il resto: «il n'y a plus de cellule parce qu'il n'y a plus de cube, mais seulement un plateau approprié à notre besoin domestique, sous le regard de Dieu» (*Ivi*, 1202). Lo sguardo di Dio come declinazione personale di quella summenzionata “presenza”, senso del “mistero” che il giapponese si sente sempre intorno e di fronte al cui occhio vive, non più impedito da alcuna “prigione”.

Eppure la casa di cui si parla con toni tanto entusiastici, non è davvero la casa giapponese, ma già un suo ibrido, una sorta di *mediazione* operata fra la tradizione locale e quella francese da parte dell'«ami» Antonin Raymond:

Notre ami Raymond, *tous ces inconvénients retranchés*, a essayé de conserver ce que la maison japonaise avait d'essentielle et de délicieux, moins une boîte qu'une vêtement, un appareil à vivre et à respirer, et qui tout en conservant la chaleur animal ne nous prove pas de l'exercice et du champ de non sens. (*Ivi*, 1201)

La casa orientale è fatta della stessa sostanza della natura, “tratta fuori” da essa; eppure ancora troppo scomoda per i gusti occidentali. È necessario affinarla, rielaborarla per renderla accettabile a un occidentale anche come luogo di vita e non più soltanto come opera d'arte. Una mediazione, un aggiustamento che sembra rivelarsi simbolicamente sempre necessario, ogni volta che da tutta la distanza dell'Europa ci si accosta al Giappone.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES, Roland. 1970. *L'empire des signes*. Genève: Skira.
- BARTHES, Roland. 2003. *La préparation du roman*. Paris: Seuil. It. 2010. *La preparazione del romanzo*, Milano: Mimesis.
- BEILLEVAIRE, Patrick. 2001. *Le voyage au Japon. Anthologie de textes français 1858-1908*. Paris: Laffont.
- CLAUDEL, Paul. (1929) 1965. *L'oiseau noir dans le Soleil Levant*. In Id., *Œuvres en prose*, 1114-203. Paris: Gallimard.
- COLUSSI, Davide. 2016. “La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach”. In S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, 107-37. Roma: Carocci.
- D'ANGELO, Paola. 1990. “Uno haijin di nome Paul Claudel”. *Il Giappone*, 30: 125-75.
- DI PACO TRIGLIA, Maria Antonietta. 1996. “Prefazione” a *L'uccello nero del Sol Levante*, 5-19. Rimini: Il Cerchio.
- GENOVA, Pamela Antonia. 2016. “Knowledge of the East? Paul Claudel and the Equivocal Nature of Intercultural Exchange. *L'Esprit Créateur* 56,3: 104-19.
- GHILARDI, Marcello. 2016. *L'estetica giapponese moderna*. Brescia: Morcelliana.
- HARTOG, François. 1980. *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard. It. 1992. *Lo specchio di Erodoto*. Milano: Il Saggiatore.
- HIROTAKA, Watanabe. 2015. “Aux racines du boom japonais — le japonisme”. <https://www.nippon.com/fr/column/g00284/> (consultato il 10/10/2022).
- HUGO, Victor. 1866 (1985). *Les Travailleurs de la mer*. In Id. *Œuvres complètes. Roman III*, 1-343. Paris: Laffont.
- NARDI, Piero. 1969. “Introduzione” a D. H. Lawrence. *Il serpente piumato*, 18-23. Milano: Mondadori.
- JULLIEN, François. 2017. *De-Coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1925. “La deshumanización del arte”. *Revista de Occidente*. It. 2016. *La disumanizzazione dell'arte*. Milano: SE.
- POULET, Georges. 1961. *Claudél*, in Id., *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Plon. It. 1971. *Claudél* in Id., *Le metamorfosi del cerchio*, 437-55. Milano: Rizzoli
- PROUST, Marcel. (1927) 1999. *Le Temps retrouvé*. In Id. *À la recherche du temps perdu*, 2129-401. Paris: Gallimard.

- RAMPINI, Federico. 2020. *Oriente e Occidente. Massa e individuo*. Torino: Einaudi.
- SCIORTINO, Giuseppe. 2008. “George Herbert Mead”. In G. Poggi, G. Sciortino, *Incontri con il pensiero sociologico*, 107-23. Bologna: Il Mulino.
- TAKEMOTO, Tadao. 2014. *L'âme japonais en miroir: Claudel, Malraux, Levi-Strausse, Einstein*. Paris: Entrelacs. (versione Kindle)
- THOREAU, Henry David. 1854. *Walden*. Boston: Ticknor and Fields. It. 1988. *Walden*. Milano: Rizzoli.
- WASSERMAN, Michel. 2008. *D'or et de neige. Paul Claudel et le Japon*. Paris: Gallimard.