

Simone Furlani

L'arte del *kintsugi*: frammento e totalità nell'estetica giapponese

1. Verso un'estetica del *kintsugi*

L'arte del *kintsugi* o *kintsukuroi*, ovvero l'arte di riparare con metalli preziosi porcellane spezzate o frantumate, è fondata su una concezione del frammento radicalmente diversa dal modo in cui il frammento è stato inteso nell'estetica occidentale. In primo luogo, il frangersi dell'oggetto artistico non è visto come l'attimo di una sua definitiva e irreparabile perdita, della perdita della sua compiutezza e unità, ma come un momento o un passaggio, sia pur traumatico, che diventa parte costitutiva della sua storia. In secondo luogo, e di conseguenza, il frammento o i frammenti risultanti diventano il materiale e l'occasione per continuare l'opera di creazione o produzione artistica, e per ridare forma all'opera distrutta, la cui vita non è affatto interrotta. Di più: la rottura indica che l'opera d'arte compiuta e integra non era altro che il prodotto di un equilibrio relativo: apparentemente stabile e durevole, organica e unitaria, l'opera d'arte o, meglio, l'oggetto artistico è fragile e costitutivamente passeggero, solo momentaneamente finito, da sempre esposto al tempo e alla caducità di un divenire inaggrabile. A questo punto, allora, l'evento traumatico andrà inteso come una delle tante modalità delle metamorfosi di ogni ente, compresi gli oggetti d'arte: il divenire prevede mutamenti gradualmente e lentissimi, tanto quanto il salto netto della rottura. In terzo luogo, ma soprattutto, l'opera di riparazione diventa momento di riflessione non solo sullo statuto estetico del manufatto infranto, ma anche sull'orizzonte ontologico entro il quale esso assume significato. In un contesto estetico e filosofico dominato dal divenire, l'artista e il fruitore comprendono che l'opera d'arte non è qualcosa di sostanziale, non si staglia come un'unità organica che esprime un significato se non oggettivo, riconoscibile e condivisibile da tutti, non rappresenta la realizzazione di forme assolute, ma è l'oggettivazione o la reificazione, momentanea e sempre relativa, di una totalità informe, ovvero del divenire. Autore e fruitore, peraltro, comprendono che anch'essi, verosimilmente, ne fanno parte, fanno parte di un divenire che condiziona e, anzi, informa il loro agire.¹

¹ In rete, accanto a numerose immagini di oggetti riparati mediante l'arte del *kintsugi*, si trovano molti materiali che riassumono schematicamente l'origine, il significato e i tratti

2. Sul frammento: oltre il romanticismo, al di là dell'arte

L'arte del *kintsugi* e i suoi presupposti sono pressoché irriducibili alle diverse pratiche artistiche e alle diverse prospettive estetiche occidentali, e collocarsi all'interno dell'orizzonte artistico e filosofico del *kintsugi*, significa mettere necessariamente in discussione tutte le categorie dell'estetica occidentale (opera d'arte, forma, armonia, bello, simbolico e allegorico, autore e fruitore, ecc.). Naturalmente, trattandosi della riparazione di un manufatto frantumato, in primo luogo questa pratica artistica interroga la categoria di frammento e il suo significato: è proprio a partire da questa nozione che l'arte del *kintsugi* marca una differenza radicale rispetto alla nostra estetica. Infatti, in Occidente, e soprattutto in epoca moderna, il frammento è sempre stato inteso come simbolo, indice o allegoria del suo opposto, della totalità. Nella tradizione occidentale, il frammento non è mai solo e semplicemente sé stesso, ma attesta *ex negativo* la totalità di cui è parte. In altri termini, i termini della dialettica finito-infinito: il frammento è luogo privilegiato di manifestazione dell'infinito nella misura in cui quest'ultimo è ineffabile, ovvero inesprimibile nelle modalità e nelle forme del finito.

È esattamente per questa presunta facoltà di esprimere l'inesprimibile che il frammento diventa strumento (e categoria) per eccellenza dell'arte romantica. Il finito, l'inorganico, il parziale, il terreno, la morte, la rovina vengono intesi come momenti di una dialettica più ampia rispetto all'alternarsi naturale o empirico di morte e vita, ovvero vengono letti

fondamentali di quest'arte, soprattutto su un piano introduttivo, giornalistico, tecnico-applicativo (manuali) o, addirittura, commerciale (nelle linee di vendita più note è possibile acquistare dei "kit" per riparazioni *kintsugi*). In ambito anglosassone, europeo e, in genere, occidentale, non sono molti i saggi scientifici che cercano di comprendere, in modo sistematico, le modalità e le implicazioni di questa pratica. Un ottimo punto di riferimento sono i saggi contenuti in C. Bartlett et al., *Flickwerk. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*, catalogo della mostra (28 giugno – 10 agosto 2008 Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca NY e 9 settembre – 12 ottobre 2008, Museum für Lackkunst, Münster), Museum für Lackkunst, Münster 2008; gli esemplari contenuti in questo catalogo, tra l'altro, coprono quasi per intero gli oggetti e le tecniche del *kintsugi*. Tra i manuali o i saggi che si concentrano sugli aspetti tecnici, alludendo soltanto al quadro filosofico di questa forma d'arte, cfr. S. Drescher, *kintsugi Technik – kintsugi Technique*, Korest, Käbschütztal 2014² e C. Lorenzetti, *Kintsugi, l'arte di riparare con l'oro*, lulu.com 2017. Interessanti riferimenti al *kintsugi* si trovano anche all'interno di studi di archeologia che si interrogano non solo sul significato dei frammenti, ma anche su oggetti riparati rinvenuti in diversi ambiti geografici e in diversi momenti storici; cfr. ad esempio, K. Albert, *Ceramic rivet repair. History, technology, and conservation approaches*, in "Studies in Conservation", 59/1, pp. 1-8. Segnaliamo, inoltre, un uso metaforico del *kintsugi* e una sua conseguente trasposizione in una pubblicitaria, spesso lontana da qualsiasi ambito scientifico, sulla cura delle "ferite dell'anima", come ad esempio in T. Navarro, *Kintsukuroi. L'arte giapponese di curare le ferite dell'anima*, Giunti, Firenze-Milano 2018.

come momento dialettico per la comprensione di una totalità e di un'unità nascoste, di un significato che di per sé è ineffabile, ma che si incarna simbolicamente nella natura e nella realtà. Il frammento riassume in sé ed esprime nel modo migliore questa dialettica negativa che tiene assieme finito e infinito, molti e uno, parti e totalità. Il frammento assume ed esibisce un'unità formale e una consistenza estetica al limite della perfezione proprio perché incompiuto, proprio perché incarna la differenza e la frizione tra unità e totalità. Gli esempi sono noti, persino scontati: si pensi ai paesaggi di rovine e ruderi di Friedrich oppure, in letteratura, all'*Enrico von Ofterdingen* di Novalis o al *Faust* di Goethe, altro esempio di quella concezione di frammento che troverà la sua teorizzazione più coerente con i fratelli Schlegel².

In questa prospettiva, il frammento è sempre concepito come opera d'arte che rimanda al di là di sé stessa, ovvero alla totalità cui allude negandola, incarnandone l'opposto. Non è un caso che, sullo sfondo di questa prospettiva estetica, emerga un riferimento decisivo per la modernità (diretto, insistito e determinante per la stessa auto-comprensione) alla classicità greca. Il frammento testimonia l'impossibilità, in epoca moderna, di un'arte e di un pensiero in immediata continuità e armonia con la totalità del cosmo e con il suo fondamento. L'opera d'arte nasce da una frattura irrecuperabile e l'arte più sublime è quella che restituisce in sé questo scarto. Tuttavia, e proprio per questo, il frammento testimonia, *in absentia*, una totalità che diventa ideale, e la cui irraggiungibilità viene tradotta dall'artista nei termini più o meno utopici di un rinnovamento (estetico, politico, sociale, ecc.) possibile e necessario. L'armonia e l'organicità della vita e dell'arte dell'antichità classica, proprio perché impossibili e improponibili, diventano l'ideale che fonda, muove e orienta l'arte e la vita dell'uomo moderno³.

Questa concezione simbolico-allegorica del frammento diventa un punto di riferimento, più o meno consaputo, per l'arte e l'estetica contemporanea. Tra gli esempi più noti ricordiamo la pratica poetica di Baudelaire oppure, naturalmente, il "Torso di Apollo" di Rilke. Sul piano

² Sullo scarto tra unità formale dell'opera d'arte e totalità come struttura del frammento e come presupposto dell'arte e dell'estetica contemporanea cfr. C. Meckel, *Über das Fragmentarische*, Steiner, Wiesbaden 1978 in particolare pp. 6-11. Gli stessi margini teorici e storici (a partire da Goethe e attraversando la letteratura dell'Ottocento e del Novecento) sono i margini entro i quali si muove D. Burdorf, *Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur*, Wallstein, Göttingen 2020. Per una rassegna completa e una ricostruzione analitica dell'estetica del frammento a partire dal romanticismo cfr. E. Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, Fink, München 1991 e J. Fetscher, *Fragment*, in K. Barck et al. (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, vol. II, pp. 551-588.

³ Cfr. E. Ostermann, *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in "Athenäum. Jahrbuch für Romantik", 1/1991, pp. 189-205.

teoretico, è Benjamin che mostra come la struttura (di matrice barocca e romantica) dell'allegoria continui a informare le esperienze avanguardistiche del primo Novecento⁴. E, d'altra parte, questo *imprinting* romantico non è forse ancora vivo e determinante ai nostri giorni? Non sono ancora attive, nell'interpretazione dell'arte contemporanea, categorie romantiche quali "frammento" e "frammentazione", "ineffabilità" e "incomunicabilità", "arte" e "artista", "sublime" e "genio"? Non è l'arte contemporanea una sorta di continua allegoria del moderno (e del modernismo) e, pertanto, poiché il frammento del frammento e l'allegoria dell'allegoria ricadono in sé stessi, non è l'arte contemporanea ancora essenzialmente moderna? Alla fine, prendere in considerazione l'arte del *kintsugi* e applicare un approccio interculturale, vuol dire portare alla luce un modo radicalmente diverso di intendere l'arte e il suo significato all'interno della società odierna. D'altra parte, gli esempi di opere d'arte contemporanea che si rifanno al frammento, alla rovina, all'incompleto, al resto, ecc. sono talmente frequenti, numerosi, insistiti, che non sapremmo nemmeno a chi rimandare⁵.

3. Impermanenza: la totalità come divenire

I frammenti che il *kintsugi* riunisce riparando l'oggetto artistico rotto assumono un significato radicalmente diverso e per lo più irriducibile a questa concettualità dell'estetica occidentale. La premessa che va immediatamente esplicitata riguarda lo sfondo filosofico (sostanzialmente buddhista) all'interno del quale nasce e si colloca l'arte del *kintsugi*. Si tratta di uno sfondo che riconosce l'impermanenza delle cose (*anicca*, giapp. *mujō*) e che guarda alla realtà nei termini di un ineshausto e inesauribile divenire. Le cose (ma anche il soggetto che ne fa esperienza) non sono permanenti, non hanno in sé una sostanza che rappresenti il loro fondamento ontologico. Nonostante appaiano come qualcosa di stabile, le cose, gli oggetti, gli enti sono oggettivazioni di un flusso inarrestabile, ovvero sono configurazioni momentanee, collocate nel tempo e destinate a una durata sempre e comunque relativa. A maggior ragione, i prodotti dell'arte. Nella prospettiva dell'assoluta impermanenza affermata dalla cultura buddhista, non ha propriamente senso parlare di 'opera d'arte'

⁴ Naturalmente seguiamo qui l'interpretazione della prospettiva di Benjamin offerta in G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1957, in part. pp. 45 ss.

⁵ Per quanto riguarda l'arte del *kintsugi* cfr. soprattutto M. Fujimura, *Art and Faith. A Theology of Making*, Yale University Press, London 2020, pp. 41-60, soprattutto laddove si sostiene che "l'esempio del *kintsugi* cattura e amplifica" la "promessa" della "nuova creazione" da parte dell'assoluto (ivi, p. 42).

e, in ogni caso, l'opera d'arte deve restituire in sé il senso di precarietà e di transitorietà della vita, non una totalità che non esiste se non come informe divenire. È proprio per questo che, soprattutto nell'estetica giapponese, la bellezza (l'arte, l'estetica, ecc.) si è legata inscindibilmente a questo senso di fugacità e di fuggevolezza.

In questo contesto, il rapporto tra frammento e totalità assume significati radicalmente diversi rispetto a quelli assunti in ambito occidentale. Se la totalità è intesa come divenire, e l'opera d'arte come una sua reificazione, non solo ogni opera d'arte è costitutivamente finita, parziale, limitata, ma non ha alcun senso intendere l'arte all'interno di una dialettica (negativa, simbolica o allegorica), capace di esprimere valori assoluti o riconoscibili socialmente in modo oggettivo che in verità non esistono. Tuttavia, restiamo all'arte del *kintsugi* e a come il frammento viene inteso al suo interno. Nel contesto dell'impermanenza, riparare non significa riportare il manufatto a una forma, più o meno aperta, che ne ristabilisce la sacralità, l'aura o, più semplicemente, il valore estetico riconosciuto. Infatti, la rottura non è un evento traumatico che segna l'irrecuperabile perdita della forma, esteticamente decisiva, del manufatto artistico. Al contrario, la rottura è semplicemente una delle modalità del divenire. Tendenzialmente, nelle diverse declinazioni dell'estetica occidentale, concepiamo il divenire nei termini della metamorfosi, del cambiamento, della crescita o dell'usura di qualcosa di identitario, cioè di qualcosa che comunque rimane sé stesso (e identificabile in quanto tale) pur mutando alcuni suoi caratteri, alcune qualità, alcuni aspetti. Nel caso dell'opera d'arte, la intendiamo come un manufatto formalmente compiuto, al limite perfetto. Intendiamo l'opera d'arte come qualcosa il cui ideale è di sottrarsi, fin dove possibile, al divenire. Al limite, la sua evoluzione va controllata e rallentata. Di conseguenza, concepiamo la rottura come un evento che segna una fine e un nuovo inizio, come un passaggio che azzerava uno stato e ne inaugura un altro. In altre parole, concepiamo la rottura esclusivamente nei termini di una discontinuità. Al contrario, in una prospettiva che solleva il divenire, l'impermanenza, a presupposto ed esito della realtà (e anche dell'arte), continuità e discontinuità sono inscindibili. Non può darsi una discontinuità assoluta. Anche un evento traumatico come la rottura rientra all'interno di un processo di mutamento e di evoluzione.

Questa inscindibilità di continuità e discontinuità, di essere e divenire, di vecchio e nuovo, innanzitutto giustifica la riparazione. La rottura non mette fine alla vita dell'oggetto o dell'opera d'arte. La riparazione è un momento, una tappa, una nuova fase della vita dell'oggetto. Di più: la riparazione assume un significato che esclude l'idea di restauro così come viene intesa nella cultura e nelle scienze della conservazione dei beni culturali in Occidente. Infatti, il restauro implica un punto al quale risalire, uno stato dell'opera d'arte formalmente compiuto e definitivo,

che si cerca di ristabilire. Fin dalla produzione dell'opera d'arte, invece, lo sfondo buddhista introietta nell'oggetto o nell'opera un'imperfezione e un'incompletezza, un 'vuoto' che ne esprime l'appartenenza al mondo del divenire e che ne esprime la motilità. L'opera d'arte non incarna un significato assoluto, non rimanda alla totalità, non trascende il piano del proprio esistere, ma afferma la sua parzialità e la sua inevitabile finitezza. Riparare l'oggetto artistico dopo la rottura, significa mettere in luce quell'incompletezza e provvisorietà che da sempre solcano – letteralmente – la struttura, apparentemente compatta, dell'oggetto. I segni della riparazione evidenziano, portano in superficie – ancora, letteralmente, portano sulla superficie – rendono visibile quell'invisibile che già prima, prima della rottura, il manufatto informava secondo i principi della transitorietà della vita, doveva esibire. L'arte del *kintsugi* non è restauro e, in senso stretto, nemmeno riparazione: l'ideale del primo è di ricostituire una condizione di compiutezza della quale l'artigiano del *kintsugi* diffida, mentre l'ideale della seconda, della riparazione, è che la riparazione scompaia, non si veda, che la superficie venga ricostituita fino a rendere indivisibile il segno del ricongiungersi delle parti andate in frantumi. L'arte del *kintsugi*, al contrario, rende visibile ed esalta, non senza una disperata ironia, che l'opera d'arte non c'è mai stata e che il suo essere tale, il suo essere opera d'arte, era solo apparente.

4. Il vuoto e il segno vuoto

Il concetto di "vuoto", appena citato, è determinante per comprendere la filosofia, non solo l'estetica del *kintsugi*. Guardando al rapporto di quest'arte con la cerimonia del tè (al di là della storia-leggenda della sua nascita relativa allo shogūn Ashikaga Yoshimasa), è effettivamente rilevante comprendere lo spirito della scultura buddhista nella produzione delle ciotole per il tè. L'antica tecnica *raku*, ad esempio, produce un oggetto costellato di irregolarità, di piccoli avvallamenti, di pori, ovvero di una serie di vuoti che, peraltro, in qualsiasi laboratorio occidentale sarebbero ragione di immediato scarto. Nella tradizione zen, al contrario, questi vuoti sono segni di eccellenza, perché riproducono la struttura della realtà e dell'esistenza, entrambe intessute di vuoti. La ciotola, così come ogni momento della cerimonia del tè, è scandita da vuoti che interagiscono dialetticamente con i pieni. In ogni suo momento (foggiatura, essiccamento, cottura e riduzione), la tecnica *raku* tende a rendere visibili e tangibili i processi che il vuoto è in grado di causare rendendoli irriducibili a un disegno preordinato e a un progetto prestabilito. In breve: la ciotola raccoglie ed esibisce in sé i segni dell'impermanenza. Realtà ed esperienza, intessute di vuoti, si apprendono nella ciotola.

Il *kintsugi*, riparando con l'oro liquido le crepe causate dalla rottura, non fa altro che mettere in luce quelle fenditure (o quei vuoti) che costituiscono la materia, ogni oggetto esistente e ogni manufatto. La rottura è un momento della vita di un manufatto e le incollature dei cocci prodotti dalla sua rottura non esibiscono altro che alcune delle infinite venature o vuoti che rendono imperfetta, 'porosa', mobile, instabile e impermanente la materia. La riparazione del manufatto rotto è l'occasione per meditare sulla struttura relativa e in continuo divenire dell'esistenza e della realtà, una struttura che informa ogni ente e ogni elemento. Come visto, anche la materia presenta una natura in divenire, una natura determinata dall'alternarsi del pieno e del vuoto. Tuttavia, è necessario fare attenzione. La riparazione non mette in luce un insieme di venature che rappresentano l'essenza o la natura dell'oggetto. Nel buddhismo, ogni ente è privo di struttura e di natura autonoma, secondo la nozione-principio di *anattā* (giapp. *muga*). Pertanto, anche le nervature che la riparazione evidenzia non sono altro che oggettivazione, il diventare visibile di segni mobili e vuoti, ovvero di una determinazione "discontinua" e "funzionale", scrive ancora Barthes, che consente una denotazione e una comunicazione aperte, "mobili", precedenti la stabilizzazione di qualsiasi codice, un sistema di segni aperto e mobile tanto quanto il suo sfondo ontologico, il divenire⁶.

5. Arte e divenire: opera, autore e fruitore

Semplificando un po', si può dire che le tecniche di *kintsugi*, in senso lato, possono essere raggruppate in tre specie fondamentali⁷. In primo luogo, il *kintsugi*, come detto e nello specifico, è l'arte di riparare oggetti danneggiati con metalli preziosi, ovvero con una lacca mischiata a polvere d'argento o d'oro. L'aggiunta di polvere di materiale prezioso è dovuta alla necessità non solo di ricucire le fratture, ma anche di integrare o sostituire frammenti che non possono essere recuperati. Per lo più, il metallo prezioso sostituisce piccoli frammenti andati completamente distrutti. Il *tomotsugi*, in secondo luogo, è la tecnica di riparare oggetti danneggiati usando solo della lacca: le rotture tra i frammenti sono nette, i frammenti possono essere riusati e ricomposti e, pertanto, la ricomposizione non rende necessario alcun inserimento di materiale aggiuntivo. Lo *yobitsugi*, al contrario, ripara l'oggetto danneggiato usando

⁶ Cfr. R. Barthes, *L'impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984, pp. 32 e ss e R. Barthes, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, pp. 306 e ss.

⁷ Seguo qui le distinzioni poste in C. Iten, *Ceramics Mended with Lacquer – Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*, in C. Bartlett et al., *Flickwerk. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics*, cit., pp. 22-23.

e inserendo frammenti di un altro oggetto, perché non sono riutilizzabili ampi frammenti dell'oggetto danneggiato, e anche perché l'artista vuole, intenzionalmente, sostituire i frammenti originali, magari con frammenti di un altro materiale.

È estremamente interessante e molto significativo sotto il profilo estetico, il caso particolare di riparazioni che includono frammenti di altri oggetti (un piattino riparato inserendo sezioni di un altro o di altri piattini). Questa operazione, che al senso estetico occidentale appare una mostruosità, è non solo legittima, ma anche opportuna se si pensa che l'alternanza di vuoto e pieno che struttura ogni ente, caratterizza anche il rapporto con la totalità del reale. Il vuoto 'mediano' immanente a ogni ente, definisce anche il suo rapporto con gli altri enti e con la totalità. Ne viene una concezione del rapporto parte-tutto di assoluta e reciproca immanenza che, per quanto riguarda l'arte del *kintsugi*, consente e, anzi, vede come un'occasione, se non fortunata senz'altro giustificata, la sostituzione di un frammento, inutilizzabile o disperso, con il frammento di un altro manufatto spezzato. Questa interscambiabilità di frammenti di oggetti diversi rende ancora più evidente la relatività, la temporalità e l'incompletezza dell'opera d'arte. Questa interscambiabilità, fondata, ripetiamo, sulla reciproca compenetrazione di parte e tutto, di frammento e totalità, rende definitivamente visibile come il frammento sia stato svincolato e sottratto a qualsiasi dialettica, anche e soprattutto a quella dialettica negativa incarnata da un'arte di natura allegorica.

Come si vede, all'interno della prospettiva riconosciuta dall'arte del *kintsugi*, emerge un'idea di oggetto, manufatto o opera d'arte, in funzione della quale muta radicalmente il significato sia dell'attività e delle facoltà dell'autore sia delle capacità del fruitore. Ogni ente è un'oggettivazione o una reificazione del divenire, una sua configurazione momentanea e incompleta, divenire che rappresenta la realtà prima e ultima cui ricondurre ogni ente. E, come visto, anche l'opera d'arte è un'oggettivazione e, nonostante l'apparenza, è in continua evoluzione. Sul versante della produzione dell'opera d'arte (in questo caso della sua riparazione), questa sua esposizione al tempo presenta una determinata serie di implicazioni. Non abbiamo qui lo spazio per esaminarle in modo analitico, ma possiamo indicarne i punti-limite, le implicazioni più estreme che ci sembrano contenere tutte le altre, a partire dal rapporto congenito di questa tecnica con l'evento della rottura di un oggetto.

Il danneggiarsi o il rompersi di un oggetto è accidentale. Come detto, l'idea di procedere intenzionalmente alla rottura di un oggetto è insensata. L'intera tecnica del *kintsugi* prevede come presupposto ultimo il divenire. Infrangere volutamente significa uscire immediatamente e inevitabilmente da questo orizzonte ontologico, filosofico, culturale. Rispettare questa accidentalità, tuttavia, significa ammettere anche la possibilità che

non si verifichi mai l'occasione per l'artigiano del kintsugi di esercitare la sua arte. In linea di principio, nel corso della sua vita potrebbe verificarsi la situazione, improbabile, ma non impensabile, che nessun oggetto si danneggi e che egli non abbia modo di applicare la sua arte. Il divenire non ammette certezze sotto questo profilo. Di più. Sempre in linea di principio e sul piano del pensabile, sia pur piuttosto improbabile, l'artigiano del kintsugi potrebbe non avere l'occasione di formarsi. Se la sua tecnica si apprende mediante l'esercizio, e se ipotizziamo, come si deve fare, non accadesse alcun danneggiamento nell'arco della sua esistenza, l'artigiano del kintsugi non esisterebbe, non sarebbe mai esistito.

Naturalmente, è bene ribadire che questi punti-limite sono improbabili, investono l'ambito del pensabile, ma sono casi estremi decisivi per cogliere lo spirito di questa tecnica. A partire da questi margini, ad esempio, è possibile comprendere il nesso strettissimo che lega quest'arte alla riflessione filosofica e, in particolare, alla riflessione sul tempo. Da questo punto di vista, questa tecnica appare straordinariamente moderna, nella misura in cui l'arte impone un esercizio di meditazione e di ricerca che la eccede senza aprire la dimensione della trascendenza, del sovratemporale, ecc. In secondo luogo, è possibile capire fino in fondo il carattere non retorico, la semplicità, la schiettezza e persino la laconicità e la modestia di questi manufatti e, per estensione all'ambito di molti settori dell'estetica giapponese, di ogni forma d'arte. In terzo luogo e di conseguenza, sempre sotto il profilo della produzione, la figura dell'artista viene privata, ancora di più, di qualsiasi eccezionalità. L'orizzonte del divenire e dell'impermanenza comprende punti di vista che implicano, se non un superamento della differenza che individua l'artista distinguendolo dagli altri soggetti, un suo deciso ridimensionamento. Non a caso abbiamo usato con una certa insistenza il termine 'artigiano'.

Lo stesso si può e si deve dire sul piano della fruizione, e nemmeno sotto questo profilo abbiamo lo spazio per un'analisi articolata delle molte implicazioni e delle differenze rispetto alle estetiche d'occidente. Accanto a quanto già osservato, basterà ricordare su un piano generale che, nella misura in cui l'oggetto artistico eccede sé stesso, esso rinvia al tempo che inevitabilmente riduce ma che, allo stesso tempo, attesta. Per chi osserva o, meglio, per chi utilizza un piattino o una tazza riparati, la screziatura evidenziata dal metallo prezioso che ricorda il danneggiamento e la riparazione, mette in luce non una struttura noumenica che, finalmente, emerge, diventa visibile, appare. Il metallo prezioso rende visibile non l'articolazione essenziale, la realtà profonda, l'ossatura riposta di un oggetto e la sua appartenenza a un ordine metafisico. Rende visibile, piuttosto, la sua assenza. Se l'idea di un tale ordine è ingannevole, preziosa è l'occasione di una sua docile smentita, tanto quanto ogni evento che riconduce le cose alle cose, alla loro materia, al loro divenire, alla loro temporalità.

The Art of Kintsugi: Fragment and Totality in Japanese Aesthetics

The Japanese art of *kintsugi*, that is the art of repairing broken or shattered porcelain with precious metals, transforms the shattering of an object into an opportunity for artistic expression. This essay examines the philosophical implications of this technique and shows why the underlying aesthetics is almost incompatible with many of the assumptions of Western aesthetics. Notably, the Buddhist background of this technique does not associate the idea of fragment with any symbolic or allegorical meaning, forbidden by the ultimate horizon of the becoming of reality and, therefore, also of art. From here, other fundamental notions of aesthetics such as those of creation, work of art, expression, etc., also take on a radically different meaning in the aesthetics of *kintsugi* than in the West.

KEYWORDS: Fragment, Totality, Impermanence, Becoming, Reification