

**Laura Ricca**

## **Il *ma* giapponese tra *Lebenswelt* e *Kunstwollen***

Per comprendere l'importanza dei concetti di spazio intermedio, intervallo, pausa e sospensione nella cultura e nell'estetica giapponese, e avviare una riflessione comparativa su tali categorie con riferimento all'estetica occidentale, occorre partire dall'analisi di una parola tanto "piccola" quanto densa di significati: *Ma*<sup>1</sup>. Il suo primo valore è quello preposizionale di "tra", pronunciato *aida*. Ma in nessun'altra lingua una così semplice particella si rivela capace di generare, in combinazione con altri caratteri, una serie di significati tanto radicati nella sensibilità e nella storia dell'arte di una civiltà. Piuttosto che proporre un arido elenco lessicografico di significati ed espressioni che derivano da questa particella, preferiamo partire dalla sua struttura figurativa, essa stessa suggestiva come una creazione artistica, e farci condurre da questa immagine nella direzione che ci interessa. Il carattere è composto di due elementi, uno interno, e uno esterno che lo include. Pittograficamente quest'ultimo rappresenta l'immagine di una porta: *mon* (門). Tale sinogramma raffigura la porta tradizionale della casa di villaggio contadina cinese, con i due battenti superiori chiusi. Ma potremmo anche pensare a una porta rituale arcaica, una specie di dolmen, o per meglio dire – nel caso dell'architettura sacra giapponese – a un *torii*, vera e propria soglia, punto di passaggio tra l'esterno e l'interno di un'area sacra:

Il famoso *torii* acquatico del tempio di Miyajima



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Itsukushima\\_Gate.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Itsukushima_Gate.jpg), autore: Jordy Meow

---

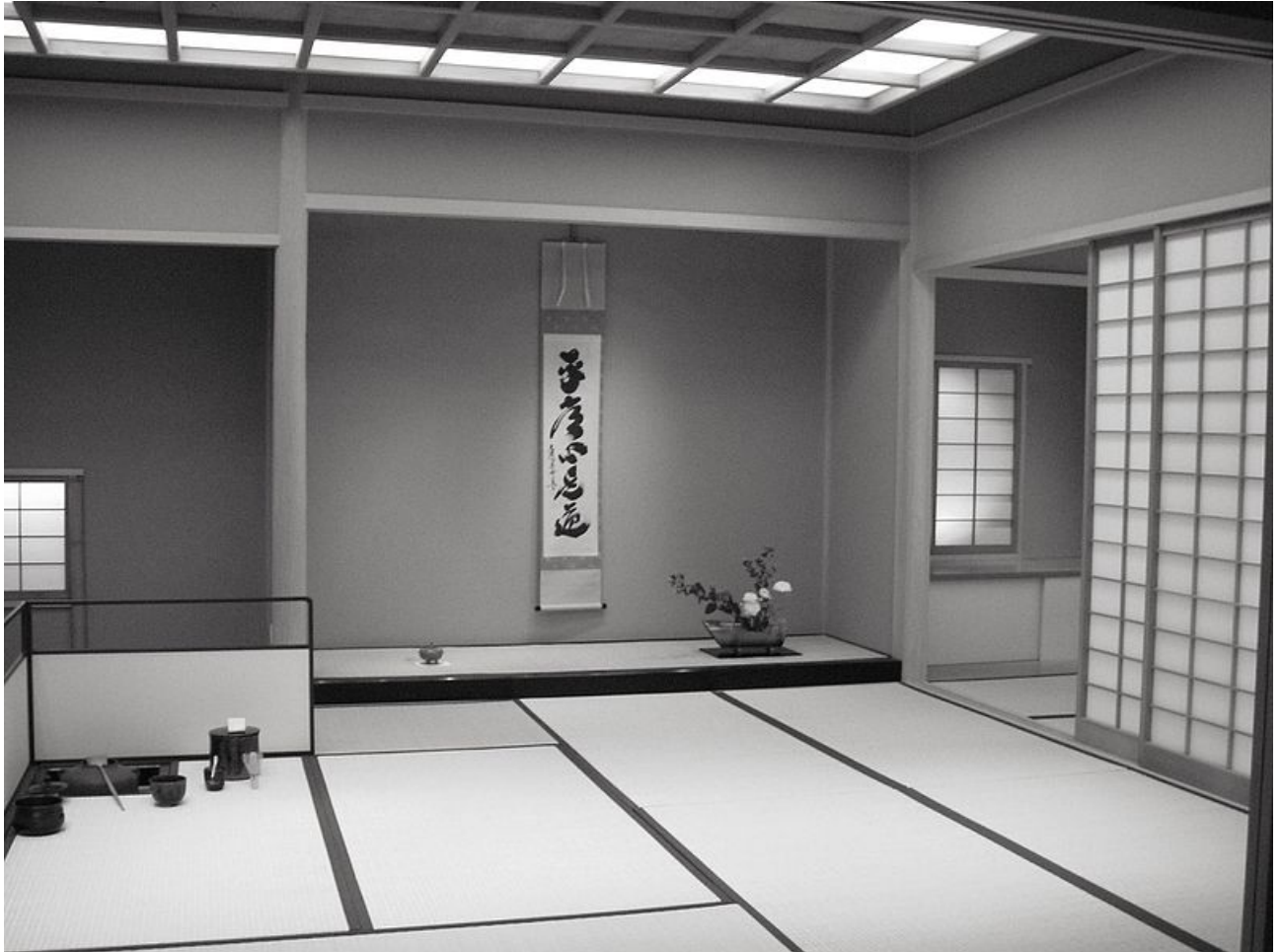
<sup>1</sup> Sul concetto di *ma*, considerato dalle più diverse angolazioni: L. Galliano (a cura di), *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Edizioni Angelo Manzoni, Torino 2004.

Nell'ideogramma 間 il componente 門 rappresenta il richiamo pittografico e semantico a un elemento architettonico “fisso”, quel *mon* che segna il confine tra l'esterno e l'interno, il dentro e il fuori di un'area domestica, sacra e perfino urbana, raffigurando dunque l'intervallo nella sua dimensione spaziale. Ma al centro di *mon* troviamo l'ideogramma di *nichi* o *hi* (日), che significa “giorno” e, più originariamente ancora, “sole”: un secondo elemento figurativo, opposto al precedente, di tipo mobile, temporale, anzi la misura stessa del tempo, incarnata dall'astro solare. È il sole visto dall'interno della casa attraverso la porta. Questo elemento mobile si trova precisamente “tra” i due montanti della porta: ecco come nasce in senso stretto, pittograficamente, il valore preposizionale del carattere, in cui si fondono valori spaziali e temporali. In senso più generale il carattere significa infatti sia “spazio” che “tempo”, a seconda delle espressioni di cui fa parte. Si tratta tuttavia di un tempo e uno spazio intesi non come categorie astratte, ma piuttosto nel significato di “momento giusto e opportuno”, affine al greco *kairòs*. Soltanto in senso più specifico entriamo nel campo semantico spaziale-architettonico, dove *ma* si presenta con il significato di “stanza”. Può sembrare curioso, ma la stanza nell'architettura tradizionale giapponese, non è che un intervallo mobile all'interno dello spazio della casa, un vano provvisorio determinato dall'apertura e dalla chiusura di pareti mobili che ritagliano uno spazio più grande, come appare evidente nella seguente immagine della Villa imperiale di Katsura:



[https://it.wikipedia.org/wiki/Villa\\_imperiale\\_di\\_Katsura#/media/File:Shokin-tei.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_imperiale_di_Katsura#/media/File:Shokin-tei.jpg), pubblico dominio

È rilevante il fatto che in tutta l'architettura giapponese lo spazio sia concepito in termini di pausa, intervallo, in una prospettiva che non può prescindere dal piano temporale. Ad esempio la parola *tokono-ma*, in cui il nostro carattere assume una posizione di rilievo in posizione finale, più che uno spazio astrattamente inteso indica effettivamente un *intervallo* ritagliato nel perimetro della stanza che lo ospita, un intervallo anche *perceptivo* e quindi temporale, considerando la pausa con cui l'occhio indugia nella contemplazione del rotolo calligrafico (*kakemono*) e della composizione ikebana, in questa nicchia che rappresenta il luogo più intimo e sacro della casa giapponese:



[https://it.wikipedia.org/wiki/Chashitsu#/media/File:Museum\\_f%C3%BCr\\_Ostasiatische\\_Kunst\\_Dahlem\\_Berlin\\_Mai\\_2006\\_017.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chashitsu#/media/File:Museum_f%C3%BCr_Ostasiatische_Kunst_Dahlem_Berlin_Mai_2006_017.jpg), pubblico dominio

Ma prima di arrivare all'interno della casa tradizionale giapponese si passa attraverso l'*engawa*, la veranda, o più esattamente l'assito che aggetta verso l'esterno sul giardino (si veda la foto precedente di Katsura), uno spazio transizionale che, anche se nella parola non appare il carattere, rappresenta forse la più compiuta declinazione architettonica della categoria del *ma*: diaframma spaziale ma anche temporale, di sosta, che separa l'esterno dall'interno della casa. In quanto *marginale*, punto focale della transizione, esso pone l'accento sul passaggio oltre che sulla pausa: la soglia, in questo senso, è per definizione un luogo di mediazione, così come gli altri diaframmi

spaziali che dominano negli ambienti giapponesi. È il caso ad esempio del *genkan*, l'atrio a livello del terreno dove si calzano ancora le scarpe e che modula il passaggio all'interno della casa o del tempio; spazio intermedio che costituisce una zona cuscinetto con la funzione di ridurre la contrapposizione tra interno ed esterno. Gli spazi intermedi non caratterizzano solo la struttura dello spazio abitativo, ma sono evidenti anche sul piano della morfologia urbana; si tratta di vere e proprie aree di “sospensione” interne al tessuto della città, presenti nel cuore dei *ku* più centrali e popolosi di Tokyo, dove è possibile osservare isole di natura primitiva che raggiungono dimensioni sbalorditive (come il Meiji-jingū, sepolto come i santuari di Ise in una foresta di decine di migliaia di alberi, un vero e proprio bosco sacro che è come un *ma* fra gli uomini e la divinità; o la stessa voragine di vuoto determinata dalla residenza imperiale al centro della città, che tanto impressionò Roland Barthes), frantumando la stessa continuità areale del tessuto metropolitano.

Tokyo: la “bolla” di verde del parco Yoyogi tra Shibuya e Shinjuku, con il Meiji-Jingū



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoyogi\\_Park\\_from\\_Hyatt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoyogi_Park_from_Hyatt.jpg), autore: jonny-mt

Il centro “vuoto” della città



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imperial\\_Palace\\_Tokyo\\_Central\\_View.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imperial_Palace_Tokyo_Central_View.JPG), autore: Chris 73

Possiamo a questo punto rileggere tutti gli esempi precedenti come manifestazioni di quell'*estetica del vuoto*<sup>2</sup> che informa non soltanto l'architettura e la spazialità giapponese, ma anche le altre arti figurative e tutte le arti giapponesi: il *sumi-e*, la pittura a inchiostro nero tipicamente zen, dove il vuoto-pausa si manifesta negli spazi tra i tratti, nella loro “incompiutezza” allusiva, nelle pause tra bianco e nero; il *karesansui*, giardini secchi di pietre e ghiaia, dove sono gli intervalli di vuoto tra le singole rocce a determinare l'equilibrio compositivo; l'*ikebana*, dove i vuoti tra i rami generano il campo spaziale; lo *shodō*, l'arte calligrafica, dove il pennello non “riempie” il vuoto del fondo bianco, ma lo genera con i suoi tratti irregolari e distanziati. Appare chiaro dunque che intervallo e vuoto vengono a coincidere: non esiste un vuoto astratto, un nulla assoluto, almeno a livello sensibile e come condizione iniziale, ma un vuoto che si ritaglia progressivamente in una

---

<sup>2</sup> Sul ruolo trasversale del vuoto nell'estetica e nelle arti giapponesi: G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2007.

realtà che si dà sempre come piena, almeno all'inizio. In questo senso l'arte giapponese "costruisce" il vuoto.

Il *ma* può essere infatti assimilato a un vuoto; non il Vuoto, bensì un vuoto *relativo*, circoscritto, entro un "campo" che lo contiene idealmente, come la stanza giapponese o il *tokono-ma* all'interno della stessa: un inter-vallo (lo spazio vuoto posto "tra" un "vallo" e un altro di una palizzata, letteralmente), dunque un luogo, come lo zero è un numero. Il *tokonoma* presuppone la stanza, ma la stanza stessa presuppone un vuoto più ampio entro cui il suo vuoto relativo prende forma attraverso le pareti mobili che la circoscrivono. Il vuoto si estende così in un potenziale *regressus ad infinitum*. Ma come concepire questo *regressus ad infinitum*, e per giunta del *vacuum*? Come un vuoto che si estende all'infinito, come una serie infinita di cerchi concentrici? Due *crucis* del pensiero occidentale, da cui possiamo partire per cercare di comprendere meglio, per via comparativa, il vuoto di cui stiamo parlando.

È ben noto l'horror che il *vacuum*, insieme allo spettro del *regressus*, hanno incusso a tanta parte della filosofia e della fisica. E d'altra parte un secolo di fisica quanto-relativistica e di geometrie non euclidee - in cui lo spazio non è più concepito come contenitore universale ma come una dimensione inscindibile da materia ed energia, dotato di struttura granulare-discreta, e il "vuoto" come un campo dove sorgono e si annichilano senza fine miriadi di particelle "virtuali" - pare aver dato ragione a millenni di diffidenza per il vuoto, da Aristotele a Cartesio. E anche se il grande dibattito seicentesco sull'esistenza del vuoto e le scoperte di Torricelli parvero smentire una tradizione millenaria, gli sviluppi della fisica del XX secolo hanno scardinato per sempre il paradigma della fisica classica di uno spazio assoluto come "contenitore" delle cose (da cui l'idea del vuoto come mera assenza di aria, il vuoto di Torricelli). La "fisica-metafisica" di Cartesio, che anche rispetto alla fisica classica sembra un reperto di interesse meramente storiografico, alla luce della fisica odierna (che in effetti è tornata a mettere in questione problemi schiettamente metafisici) pare restituire al filosofo un ruolo profetico, laddove riteneva inconcepibile l'estensione senza la materia; e lo stesso spazio assoluto newtoniano, concepito come contenitore geometrico universale indipendente dal contenuto, venne subito riempito dall'"etere" per spiegare la propagazione della luce e l'universalità dei riferimenti spaziali, con una nuova scia di dispute troncate per sempre soltanto da Einstein. Lo stesso *kenon* di Democrito, che rappresenta l'eccezione antica all'horror vacui, si fonda in realtà su un postulato del tutto metafisico, essendo concepito come correlato logico al "principio" (*arché*) degli atomi, come secondo principio (cioè postulato) necessario al loro movimento. E proprio in quanto principio, il vuoto di Democrito ripropone l'aporia di un vuoto che si pretende ab-solutus e dunque infinito. Anche ammesso il carattere infinito del vuoto, infatti, come intendere la sua relazione con il finito se non in termini di contenitore-contenuto? Ma se il

vuoto è semplicemente un contenitore, sia pure infinito, esso si riduce allo spazio euclideo universalmente esteso, lo spazio assoluto newtoniano, in ultima analisi un ambiente, un “luogo” definito dal suo ruolo di contenitore e di riferimento del finito, e dunque contraddittorio rispetto all’idea di infinito. Lo stesso Aristotele, che in fisica non ammette il vuoto, coerentemente non ammette l’infinito, almeno quello attuale, ma solo quello potenziale: come dire la possibilità di aggiungere sempre un cerchio concentrico ulteriore a quello esistente, ma non un cerchio di raggio infinito che li abbracci tutti simultaneamente, in cui si annullerebbe la stessa figura geometrica del cerchio.

Questi cenni alla nostra tradizione filosofico-scientifica sembrano averci condotto lontano dai temi in questione, e in particolare dall’idea di “vuoto” come appare nella cultura indo-orientale, una dimensione che poco sembra avere a che fare con quella essenzialmente fisico-naturale della nostra tradizione (che parte proprio dalla *physis* come il “pieno” da spiegare). Ma appunto, proprio l’intreccio indissolubile tra piano fisico e metafisico presente nella nostra tradizione, fondata dalle sue origini sul primato della *physis*, dimostra quanto sia apparente, o meglio puramente strumentale, una distinzione tra le due sfere. Non c’è fisica senza metafisica, come anche l’epistemologia contemporanea è tornata ad affermare (esplicitamente con Popper, implicitamente con Kuhn, per citare due casi esemplari) dopo il riduzionismo neopositivista. E se non vogliamo aderire al “massimalismo” heideggeriano, per cui la storia occidentale è la storia, anzi il “destino” dell’essere, è difficile sfuggire all’evidenza “minimalista” di una coerenza di fondo che lega tra loro i campi tradizionalmente più distinti, come la metafisica (ma potremmo dire scienza) e l’arte, ad esempio. La prospettiva come “forma simbolica” ne è una chiara dimostrazione. Per la stessa ragione dobbiamo quindi postulare una corrispondente coerenza di fondo, nel campo “opposto” delle culture orientali, tra il “vuoto” come principio metafisico e il vuoto nella sfera estetico-spaziale (in senso lato) e infine artistica. Per capire il *ma* dobbiamo necessariamente collocarlo sullo sfondo “metafisico” che gli è proprio, e anzi potremmo dire che anche qui esercita alla lettera il suo ruolo di mediatore “tra” le due sfere, permettendoci di cogliere meglio l’idea metafisica del vuoto in Oriente.

Il pensiero orientale, come sappiamo, si è cimentato costantemente con un pensiero di un vuoto diversamente concepito. La *Śūnyatā*, la vacuità buddista, non ha nulla a che fare con un “vuoto” spazialmente inteso (della cui aporeticità il pensiero occidentale, come si è visto, è ben cosciente): non è un cerchio più esteso, un ente tra gli altri, esattamente come non lo è l’essere di Heidegger rispetto agli essenti. Ma proprio il pensiero di Heidegger, che non a caso è arrivato a intersecare per la prima volta da pari a pari, anzi quasi da “alunno” il pensiero giapponese, potrebbe offrircene un’immagine con il suo concetto di “radura”: un vuoto, in un certo senso, che si ri-vela come campo

di una “*lichtung*”. Similmente, la vacuità buddista è immanente, intrinseca al “pieno” dei fenomeni, è il campo della loro velata insostanzialità. Non c’è il vuoto da una parte e il fenomeno dall’altra, contenuto nel vuoto. Come l’*apeiron* di Anassimandro (altro possibile punto di intersezione, non a caso attraversato proprio da Heidegger, nella sua decostruzione della metafisica) il vuoto buddista, come il vuoto quantistico, è la stessa condizione di possibilità dei fenomeni, la radice del loro *phainesthai*, che è anche lo sfondo del loro intrinseco “essere per la morte”. Uno sfondo, tuttavia, a cui non si accede soltanto in termini teoretici, ma in primis pratici, psicofisici, attraverso pratiche meditative che mirano all’esperienza del vuoto (esperienza dell’essere come il nulla dell’ente, potremmo dire in termini heideggeriani), non alla sua concettualizzazione.

E tuttavia negli stessi anni del Novecento in cui la filosofia e la stessa scienza occidentale affrontano la crisi delle categorie su cui si erano fondate le loro certezze millenarie (essere, vuoto, spazio, infinito) e si predispone, con Heidegger, a un “dialogo” con il Giappone passato alla storia della filosofia, qualcosa di simile e inedito è già accaduto sul fronte opposto: la filosofia occidentale ha incontrato per la prima volta proprio in Giappone – che con l’Occidente ha ingaggiato dalla seconda metà del XIX secolo un confronto radicale e globale – un interlocutore del tutto inedito, e capace di testimoniare la fecondità e le possibilità di intersezione tra tradizioni di pensiero che ancora oggi certi schemi ritengono inconciliabili.

Ci riferiamo ovviamente a Nishida Kitarō. L’originalità del suo progetto speculativo potrebbe riassumersi schematicamente in una formula: incamminarsi sul sentiero del linguaggio filosofico occidentale mantenendo lo sguardo rivolto all’orizzonte della propria tradizione, in particolare al buddhismo zen, con cui ha maturato una profonda intimità teorica e pratica fin dagli anni della sua formazione. Un itinerario apparentemente contraddittorio se, come abbiamo detto in prima battuta, la strada della concettualizzazione è davvero il limite ultimo della filosofia (come forma del *logos* tipicamente ed esclusivamente occidentale) e, al tempo stesso, ciò che la separa dalle diverse tradizioni del pensiero orientale. Ma è davvero così? Basterebbero i nomi di Platone, Plotino, degli ultimi pensatori della Scolastica (Scoto e Ockham, ma perfino Tommaso), di Eckhart e Cusano, tanto per fare dei nomi a cui lo stesso Nishida si riferisce esplicitamente, e che potrebbe concludersi idealmente con il primo Wittgenstein, per rompere uno schema storiografico troppo semplice. E, sul fronte opposto, la logica e le scuole di pensiero indiane, Nāgārjuna, Laozi, almeno. Vi è in tutti questi pensatori un percorso che va dal dianoetico al noetico, dal dicibile all’ineffabile, dal deduttivo all’intuitivo.

Potremmo dire che in Nishida due grandi famiglie di pensiero che per millenni sono vissute separate (almeno in superficie) si incontrano su una linea di confine che circonda anche una vasta area del pensiero occidentale: quello che partendo dal pensiero discorsivo cerca una via per



attingere l'unità ineffabile posta al di là dei confini del *logos*. La contraddizione (tra *logos* e *nous*, tra pensiero discorsivo e intuizione intellettuale, ma anche all'interno stesso del *logos*, nella sua dialettica e nelle sue aporie) non soltanto non è stata mascherata, ma come sappiamo è stata addirittura eletta a cifra dell'intelligibile e delle sue manifestazioni, sia in Oriente che in Occidente. Ed è precisamente nella *contraddizione in quanto tale* che lo stesso Nishida, come ad esempio Cusano, trova il limite ultimo delle risorse razionali per circoscrivere concettualmente l'unità fondamentale di tutte le determinazioni dell'essere. Con la formula di "identità assolutamente contraddittoria" (*zettai mujunteki jiko dōitsu*, 絶対矛盾的自己同一) Nishida intende infatti esprimere l'identità *contraddittoria* tra ogni singolo ente e tra questi e il tutto, in una prospettiva che sembra fondere insieme l'*Avatamsaka sutra* (il "Sutra della ghirlanda fiorita" del buddhismo Kegon) e la monadologia leibniziana. Il "punto di fuga" donde questa identità assoluta proviene e termina viene definito da Nishida "luogo del Nulla Assoluto" (*zettai mu no bashō*, 絶対無の場所), un "luogo" da cui tutte le cose provengono come autodeterminazioni concrete, e che non è a sua volta nulla di concreto, anzi è il nulla, inteso però non come opposto e altro dall'essere (ni-ente) ma potenzialità assoluta e radice di ogni essente, luogo dove risiede il legame di identità tra l'uno e i molti.

Va anche precisato che l'espressione "luogo del Nulla Assoluto" rappresenta una delle tre accezioni in cui il termine "luogo" (*bashō*) viene declinato nella filosofia di Nishida (ve ne sono altre due, una riferita all'essere visibile e una alla coscienza, mentre la terza, quella che stiamo trattando, la più ampia, si può identificare con l'Assoluto, in cui si annulla la dicotomia apparente tra soggetto e oggetto). Tale accezione conduce alla massima estensione questa originalissima categoria nishidiana, ideata per rendere in qualche modo esperibile anche concettualmente (*id est filosoficamente*) un ribaltamento della logica classica (aristotelica), cioè di una logica del soggetto, fondata sull'idea di "sostanza prima", soggetto di tutte le predicazioni categoriali che dal particolare risalgono all'universale.

Nishida rovescia letteralmente tale logica, la logica del soggetto che fa da asse portante del pensiero occidentale. Non è il soggetto, una presunta realtà sostanziale, ultima e ineffabile (il "tode ti", il "questo qui" aristotelico della "sostanza prima") a supportare tutti i possibili predicati, dalla specie al genere, ma sono i predicati che "ospitano", offrono un "luogo", "contengono", fino al limite estremo dell'individuo, ciò che si manifesta alla coscienza come oggetto. L'universale si specifica e si de-termina in una scala discendente, si particularizza in un processo di individuazione non dissimile, in fondo, a quel processo per cui, sia pure in una prospettiva perfettamente aristotelica, per Duns Scoto l'universale si "contrae" nell'individuo, discende senza soluzione di continuità fino al grado ultimo della sua *haecceitas*, mantenendo con esso un legame di immanenza

che offriva per Scoto una soluzione alla secolare disputa sugli universali<sup>3</sup>. Solo che nel caso di Nishida non è l'universale a singularizzarsi, o meglio non è l'universale concepito come "sostanza seconda", sì piuttosto l'individuo a rivelare, in una traiettoria logica invertita, il suo essere già compreso in un *predicato* più universale che già lo ospita e che gli permette di rivelarsi, di specificarsi, di manifestarsi come un suo aspetto particolare (per riprendere un icastico esempio nishidiano, non è il predicato universale del "rosso" che inerisce al soggetto della singola rosa, secondo la più classica logica aristotelica, ma è il rosso che "discende" e si particolarizza nella rosa).

Quella che sembra una pura inversione di ruoli tra soggetto e predicato sottende tuttavia un decisivo ribaltamento della logica soggettivistico-sostanzialistica dominante in Occidente. La priorità del predicato sul soggetto, infatti, mina alle sue basi la prospettiva dualistico-sostanzialistica che resta dominante nella storia del pensiero occidentale. Il *regressus ad infinitum* del predicato, infatti, implica per definizione che non vi può essere un predicato ultimo che li contenga tutti e, al tempo stesso, faccia da soggetto per un ulteriore predicato più esteso: il suo infinitizzarsi non può essere catturato dalla logica discorsiva in una super-categoria del suo stesso genere, ma è visto da Nishida come una vera e propria *kenosis*, un autoannullamento del proprio statuto in un ultimo luogo, identificato come "nulla", il luogo ultimo del Nulla Assoluto, da intendersi appunto non come una macrocategoria (come la stessa parola "nulla", pur sempre confinata nel pensiero rappresentativo, potrebbe indurre a pensare), ma come il limite stesso del pensiero e del mondo fenomenico. Un limite, tuttavia, immanente a ogni ente della coscienza, che il pensiero può riconoscere e in qualche modo esperire proprio perché non viene espulso nella trascendenza e ipostatizzato come ente supremo. Questo stesso legame di immanenza dell'universale nel singolare, o se vogliamo tra Dio e mondo (come lo stesso Nishida lo configura, in termini "occidentali") rappresenta il problema speculativo centrale che il filosofo giapponese tematizza nella sua "logica del luogo", contrapposta alla logica del soggetto caratteristica dell'Occidente. Il suo obiettivo dichiarato - coerente non solo alla prospettiva di fondo del pensiero orientale ma anche alla linea di tendenza che abbiamo sopra individuato nella storia della filosofia e che nel Novecento matura in modo esplicito a partire dalla fenomenologia - è appunto il superamento della dicotomia soggetto-oggetto, nella direzione del suo riassorbimento nell'unità di fondo che precede l'"illusione" dualistica del pensiero rappresentativo-giudicante.

---

<sup>3</sup> Ci permettiamo di proporre in chiave euristica questo possibile nesso Nishida-Scoto nell'ambito della sua concezione del "luogo", che non ci risulta apertamente tematizzato dallo stesso Nishida, nonché dalla letteratura critica sulla sua filosofia. In ogni caso si vedano, come riferimenti minimi e imprescindibili del nostro discorso: Kitarō Nishida, *Luogo*, Milano 2012 (Mimesis), con i relativi saggi di Enrico Fongaro e Marcello Ghilardi, e (sempre di Nishida) *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, Palermo 2005 (L'Epos), con la relativa introduzione di Tiziano Tosolini.

Ecco dove Nishida non è affatto, come potrebbe sembrare a questo punto, un eclettico ibridatore di temi sui punti di tangenza tra pensiero occidentale e orientale, animato da finalità storico-comparative; al contrario, facendo ricorso alla grande tradizione orientale come a un patrimonio vivo e attuale, egli si pone esplicitamente sul terreno e sulla stessa frontiera speculativa su cui tutto il pensiero filosofico del Novecento lavora negli stessi anni, per cercare, nel linguaggio specifico della filosofia, una soluzione alla crisi della metafisica. E perfino sull'asse diacronico, Nishida non dissimula le affinità tra la sua idea di "luogo" e quella platonica di *Chōra*, il "ricettacolo" nel quale il Demiurgo imprime la "forma" (l'*eidos*, le idee) della realtà sensibile, "luogo" in cui dà forma alla realtà sensibile. Platone non la chiama semplicemente "materia", "sostrato" (*hyle*) come farà Aristotele. Ne mantiene la "terzietà" dietro un ventaglio di nomi che comprendono la parola "madre", "nutrimento", "spazialità", "luogo", ecc., con l'intento di salvaguardare la complessità di un concetto di sapore iniziatico, tendenzialmente inconcepibile, come esplicitamente dichiarato dal filosofo. Un termine medio tra mondo delle idee e mondo sensibile che lo stesso Platone definisce come "terzo genere" (*triton genos*) tra i due. Un medium tendenzialmente innominabile: per questo, facendone l'oggetto di una riflessione memorabile che andrebbe messa in parallelo con quella di Nishida, Derrida parlerà di *Chōra*, eliminando l'articolo, il determinativo<sup>4</sup>. È in questo termine medio, in questo "tra" che già potremmo accostare al nostro *ma*, che Nishida riconosce un riferimento al suo "luogo", il *bashō* di cui parla. Un "luogo" in cui, con una dinamica analoga a quella che il riferimento platonico aiuta a comprendere, il particolare e l'universale, il predicato e il soggetto, secondo Nishida, rivelano la loro più profonda unità, la possibilità e il "luogo" della loro relazione, e infine l'"identità assolutamente contraddittoria" tra particolare e universale che presiede a tutto il reale. Nishida fa coincidere questa identità con il "nulla", non con il "vuoto". Ma appare evidente che si tratta di un "nulla" irriducibile a un ni-ente concepito come negativo assoluto dell'ente, ab-solutus dall'ente. Del resto lo stesso Hegel fa derivare il nulla dal "vuoto" del concetto di "essere", da una contraddittorietà puramente logica, e lo fa coincidere di fatto con un "luogo" concettuale vuoto, come lo zero nel sistema numerico posizionale: in un intreccio dove emerge proprio il valore negativo del vuoto. Come nella logica hegeliana, almeno nel suo momento iniziale, il nulla di cui parla Nishida coincide col tutto, ma potremmo anche concepirlo come il punto di fuga della prospettiva, a cui afferiscono tutti i raggi dello spazio, e da cui tutte le cose derivano il loro luogo particolare. Un nulla-luogo né soggettivo né oggettivo, ma strutturalmente *relazionale*, e forse proprio per questa ragione *locativo*, nel pensiero del filosofo giapponese. Ed è proprio in questa concezione locativa che, crediamo, si possa riconoscere la sua parentela con la vacuità

---

<sup>4</sup> J. Derrida, *Chōra*, in *Il segreto del nome*, Jaka Book, Milano 1997.

buddhista, una vacuità che non è il nulla dell'ente, ma la sua stessa immanente parusia del suo infinito differenziarsi.

Dovrebbe ora risultare già evidente il contributo che questa ulteriore digressione su Nishida è in grado di offrire al nostro tema. Come spiegare infatti l'“estetica del vuoto” che pervade tutte le “arti” giapponesi”, prescindendo dallo sfondo teoretico-culturale che abbiamo sommariamente evocato? La prospettiva come “forma simbolica” che abbiamo già evocato può essere assunta a luogo esemplare di congiunzione tra il teoretico e l'estetico in Occidente, tra il mondo delle idee e il mondo della storia in cui ha preso corpo, e la lezione metodologica di Panofsky, corrispettivamente, si offre ancora come un modello insuperato di comprensione storica (che potremmo definire “epistemologica”, nel senso successivamente sviluppato da Foucault). Per ragioni non dissimili, crediamo, il tema del *ma* è stato eletto da tempo a chiave di volta per una comprensione unitaria dell'estetica nipponica, sullo sfondo del suo retroterra culturale. Va osservato, tuttavia, che con il *ma* come sopra inteso non ci troviamo affatto sul piano delle forme simboliche, ma su quello ancora più originario, precategoryale, della *Lebenswelt*: cosa c'è di più intessuto col mondo della vita di una parola “ordinaria” della lingua giapponese, o con una stanza in cui si abita? E tuttavia la *Lebenswelt* in cui si radica il *ma* trova nelle arti giapponesi non soltanto il punto di gravità che le unifica e ne esprime il *Kunstwollen* fondamentale, ma trova anche suoi punti di sublimazione teoretica in opere che possiamo perfettamente allineare, per complessità speculativa, alla grande trattatistica rinascimentale sulle arti (e sulla prospettiva in particolare), come dimostrano le opere di Zeami.

Si potrebbe ancora obiettare, contro le pretese di una eccessiva “nipponizzazione” che il tema del *ma* e del vuoto potrebbero imprimere a un discorso dalle ambizioni ermeneutiche tanto generali, che esso non può riassumere in una formula unitaria le espressioni artistiche ed estetiche dell'intera civiltà estremo-orientale. Eppure è sufficiente pensare alla spazialità ondivaga e multiprospettica della grande pittura classica cinese, ai vuoti che intervallano le immagini di “montagne e acque”, al tema stesso della “Grande immagine” che “non ha forma” - come magistralmente indagato da Jullien - per riconoscere gli elementi di una sintassi figurativa e artistica che lungi dall'isolare il Giappone e le sue arti in una dimensione irriducibilmente propria, lo collocano piuttosto al vertice di una storia e di un percorso che ha alle sue spalle tutta la grande tradizione cinese, *id est* estremo orientale. Compresa una concezione dell'arte che, in forme molto diverse dalla tradizione occidentale, evidenzia un intreccio indissolubile tra dimensione estetica e dimensione etica, perfezione artistica e autoperfezionamento spirituale, in cui proprio l'elemento precategoryale, pratico-operativo, poetico, assume un'importanza del tutto sconosciuta in Occidente. Ciò perché l'arte, in questa prospettiva, è in se stessa una prassi sensibile che, percorrendo diverse “vie” (道, *dō*: da cui *sadō*, “via del tè”, *shodō* “via della scrittura”, *kyūdō*, “via dell'arco”, ecc.), “produce”, nel

suo esplicitarsi, quel vuoto “poietico” in cui si realizza il suo fine meditativo. Di qui l’importanza, ancora, della pausa-vuoto nello *haiku*, in cui il vuoto delle ellissi, o la mancanza di un soggetto grammaticale, o l’uso delle particelle sospensive, potenziano in cortocircuito la proliferazione dei sensi; ma anche nel *kyūdō*, nella dialettica tra istante in cui si scocca la freccia e i lunghi intervalli preparatori che ne precedono il lancio; e ancora nel *chanoyu (sadō)*, dove si intersezionano tutti i piani temporali e spaziali del *ma*, fin dall’accesso, lungo il *roji*, costituito di pietre intervallate, alla capanna del tè (*chashitsu*), vero e proprio tempio dell’estetica zen (con il *tokonoma*, il *kakemono* e l’*ikebana* su cui si diffondono gli effetti luministici del sole durante la cerimonia, cui si aggiungono i suoni intervallati prodotti dagli utensili, le pause dei gesti e dei silenzi); e poi ancora nella musica e nella danza tradizionali, fino al teatro Nō, in cui trovano espressione tutte le risorse ritmiche del *ma*, sul piano visivo e acustico.

Particolarmente illuminanti a questo proposito sono le teorizzazioni del più grande esponente del teatro Nō, Zeami Motokiyo. Nei suoi trattati troviamo significative considerazioni sul valore della pausa, intesa come completa sospensione dell’azione scenica, vero e proprio vuoto assoluto, in cui il *ma* assume tutta la sua significazione temporale: “È nella *non-interpretazione* che è *interessante*. È una concentrazione della mente che fa sì che, nel momento in cui cessate di danzare, nell’istante in cui cessate di cantare, o in qualunque altra circostanza, durante una pausa nel testo o nella *mimica*, voi restiate all’erta, conservando tutta l’attenzione. L’emozione [creata da] questa concentrazione della mente [...] costituisce l’interesse”<sup>5</sup>. La parola “pausa” (*himahima*) è qui usata da Zeami per indicare un vuoto schiettamente temporale che ha un suo ruolo sintattico espressamente codificato, così come lo ha, sotto altri aspetti, nel contesto della musica e della danza tradizionali. Una conferma quanto mai evidente di come la cultura artistica zen nel suo insieme abbia trovato nel *ma* una linfa essenziale per le sue espressioni. In ogni caso, sia pure attraverso i pochi esempi che abbiamo fatto, risulta evidente che nelle arti giapponesi il tema dell’intervallo assume un rilievo assolutamente centrale, in un rapporto che sembra rovesciato rispetto alle nostre categorie occidentali: come se la realtà sensibile, il pieno, fosse utilizzata per costruire il vuoto, visto come obiettivo e non come mezzo; mentre in Occidente, all’opposto, il vuoto e l’intervallo sono mezzi di scansione e costruzione della realtà sensibile. Una sintesi finale di questa concezione ce la può offrire una delle più grandi creazioni della storia dell’arte giapponese e universale, il giardino del Ryōan-ji, attribuito a Sōami (?-1525) e databile alla fine del XV secolo:

---

<sup>5</sup> M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi, Milano 2002.



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kyoto-Ryoan-Ji\\_MG\\_4512.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kyoto-Ryoan-Ji_MG_4512.jpg), autore: Cquest

In questo straordinario capolavoro figurativo, che sembra anticipare di quattro secoli l'arte astratta occidentale, lo spazio sembra dilatarsi all'infinito proprio grazie agli intervalli che separano le quindici rocce che l'artista ha disposto nel telaio di ghiaia bianchissima da cui emergono<sup>6</sup>. È il vuoto stesso che qui prende forma sensibile proprio grazie alla tensione che separa le rocce: una tensione che potremmo paragonare per opposizione a quella di un altro straordinario spazio rettangolare, quello della Biblioteca Laurenziana ideata da Michelangelo, dove al contrario gli elementi plastici di colonne, finestre, mensole e balaustre sembrano comprimere spasmodicamente ogni intervallo spaziale, fin quasi a far implodere lo spazio stesso.

Siamo agli antipodi di quella concezione spaziale che abbiamo finora tentato di mettere in luce, e che proprio in un rapporto comparativo può trovare ulteriori elementi di comprensione e verifica.

Anche l'arte occidentale infatti, dai Greci in poi, non ha certo ignorato il tema dell'intervallo, della pausa, della partizione modulare. Già la parola greca *kosmos*, "cosmo", "universo", include le idee di bellezza e decoro, come indica anche la parola "cosmetico", e al tempo stesso le idee di ordine e regolarità, e quindi ritmo, divisione in parti; tanto è vero che con il verbo *kosmeo* si indicava anche la divisione dell'esercito in schiere. Un'immagine esemplare di questi concetti

---

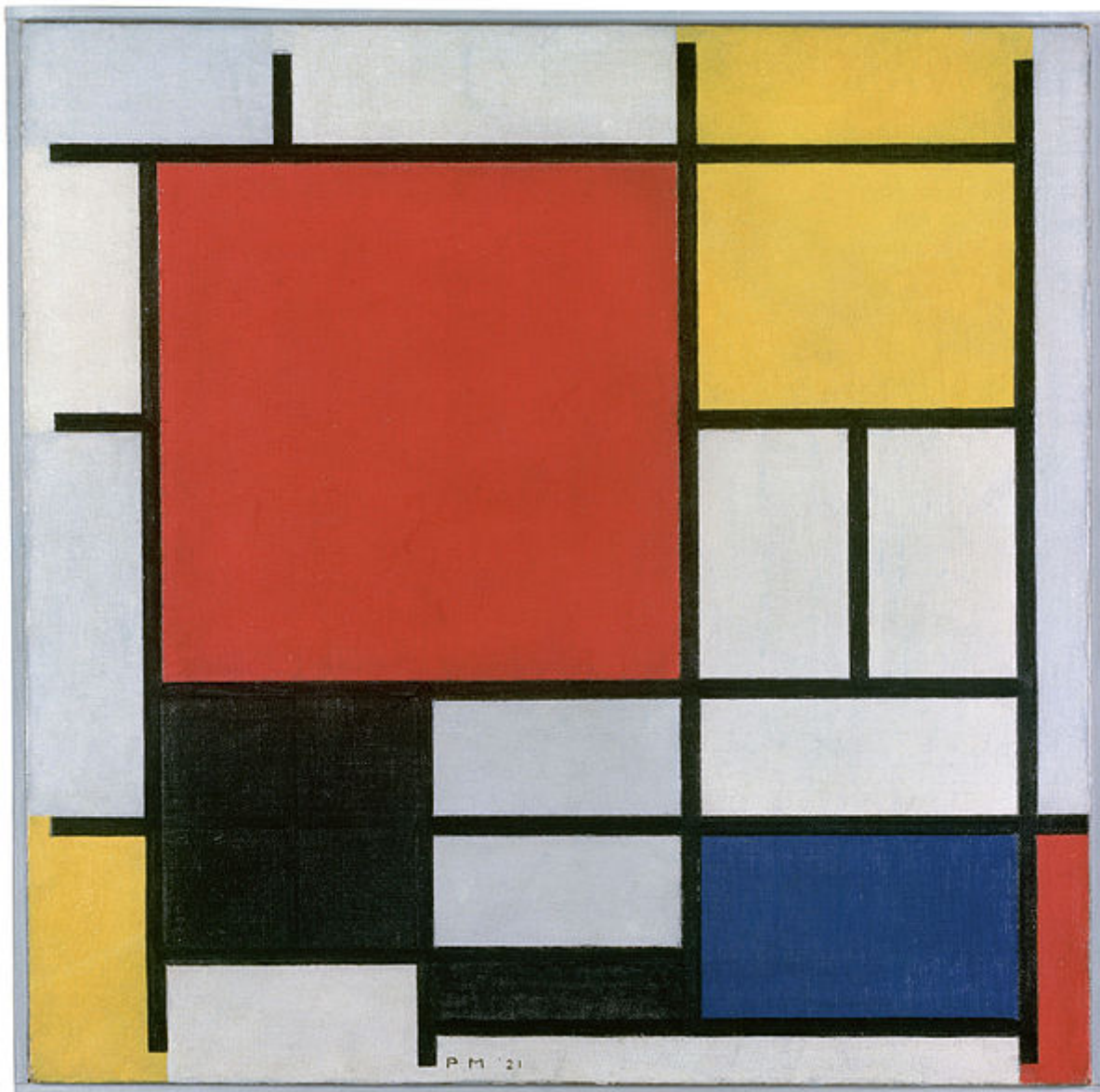
<sup>6</sup> Cfr. F. Lizzani, *La quindicesima roccia*, Castelveccchi, Roma 2016.

basilari dell'estetica occidentale ce la offre il Doriforo di Policleto, letteralmente “portatore di lancia”, figura ideale maschile in posizione eretta, ma costruita sulla base di un “chiasmo” che contrappone arti tesi e arti rilassati, secondo uno schema a X. È evidente che non si tratta di una semplice simmetria speculare, che sarebbe monotona, ma di una vera e propria alternanza incrociata di tensione e riposo, azione e pausa, arsi e tesi. Grazie a questa alternanza, a cui contribuisce anche la leggera rotazione della testa, viene annullata ogni impressione di staticità, e la figura è percorsa da un movimento trattenuto che la anima e la rende “naturale” rispetto alla precedente statuaria dello stile severo. In questo modo Policleto inaugura appunto lo stile “classico” dell'arte occidentale, parola che in latino non a caso deriva da “classe”, gruppo, suddivisione. Classico è ciò che risulta ben ripartito, ordinato, suddiviso, e che dunque presuppone degli intervalli. Policleto è anche l'autore di un trattato, il “Canone”, in cui vengono teorizzate le proporzioni della figura realizzata nel Doriforo, e la parola finì per identificarsi con la statua stessa, assunta come modello classico, cioè perfetto, di figura umana. Riprendendo il titolo di un famosissimo saggio del critico letterario Leonard Bloom, potremmo dire che il Doriforo incarna il “canone occidentale” dell'estetica: proporzione, naturalezza, equilibrio, armonia, simmetria. Si tratta naturalmente di una linea di fondo che ha molte deviazioni nella storia dell'arte occidentale, ma ne rappresenta comunque la linea portante, e manifesta una concezione dell'intervallo molto lontana da quella giapponese: un intervallo che serve a ripartire, a suddividere, a ordinare, e non invece a “svuotare”, “aprire”, far emergere il vuoto in primo piano. Così mentre l'arte giapponese zen è orientata alla rarefazione, quella occidentale è sempre stata storicamente inclinata verso l'opposto, cioè l'aumento degli intervalli, delle ripartizioni, delle suddivisioni, in una parola la complicazione (*complication*), il “riempimento”. Questa tendenza riemerge ciclicamente in tutta la storia dell'arte occidentale, e vediamo che all'arte classica segue quella ellenistica, al romanico il gotico, al rinascimento il barocco. Il piano inclinato a cui tende naturalmente l'arte occidentale nella sua storia è l’“horror vacui”, la “paura del vuoto”, esattamente al contrario dell'arte giapponese<sup>7</sup>. Perfino nelle avanguardie storiche del Novecento questa dinamica continua a manifestarsi, sia pure in un modo completamente nuovo. Il futurismo, il cubismo, il dadaismo, hanno infranto per sempre il criterio della divisione ordinata dello spazio e del tempo, e introdotto principi compositivi basati sulla simultaneità, la contemporaneità, l'interruzione, la scomposizione. L'intervallo si ripresenta in una veste opposta a quella tradizionale: non più come connettivo-disgiuntivo, ma come elemento allotropo, straniante, addirittura provocatorio. Nel quadro di Picasso *Occhiali e bottiglia di “Suze”* notiamo l'uso della carta di giornale che irrompe nel quadro come uno squarcio di realtà esterna che non ha nulla a che fare con il soggetto già disgregato del dipinto. Notiamo inoltre, in una forma

---

<sup>7</sup> Sul concetto di intervallo e della sua perdita: G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, Skira, Milano 2012.

decisamente nuova, la stessa tendenza all'horror vacui di cui abbiamo parlato: è come se la superficie euclidea della tela si fosse frantumata per accogliere una moltiplicazione di spazi enormemente superiore alla possibilità di contenimento della cornice. Ancora una volta l'arte occidentale manifesta il suo orrore per il vuoto. Ma a fronte di questo ritorno, nelle stesse avanguardie riemerge la tendenza opposta dell'arte occidentale, quella classica all'equilibrio, alla costruzione modulare, all'ordine ideale fondato sugli intervalli. Un qualsiasi quadro di Mondrian basta a illustrarlo:



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet\\_Mondriaan,\\_1921\\_-\\_Composition\\_en\\_rouge,\\_jaune,\\_bleu\\_et\\_noir.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1921_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg),  
pubblico dominio



Eppure, forse per la prima volta, accade un fatto nuovo: l'intervallo sembra emergere qui in posizione di protagonista, come rarefazione, svuotamento, annullamento di ogni elemento di "pieno". Non siamo lontani dalle atmosfere della villa imperiale di Katsura.

Riconosciamo nella direzione intrapresa da Mondrian una tendenza spirituale e mistica e forse proprio per questa via sembra che tra l'arte occidentale e quella orientale zen si stiano annullando le distanze. In ogni caso, nell'arte del secondo novecento, l'intervallo diventa protagonista dei linguaggi artistici in entrambe le forme che abbiamo visto, cioè sia come provocazione che come rarefazione mistica. Entrambe le tendenze esprimono la grande ribellione dell'arte contemporanea al "troppo pieno" della civiltà dei consumi neocapitalista, all'invadenza dei messaggi pubblicitari, al costante rumore di fondo della radio e della televisione. Dal secco linguaggio referenziale del *nouveau roman*, alle tele tagliate di un Fontana o addirittura bianche di un Rauschemberg, lo "spazio intermedio" si fa protagonista e soggetto della creazione artistica, come dilatazione dell'inutile, lacerazione, o addirittura vuoto assoluto. Le tele bianche di Rauschemberg sembrano suggerire che solo all'arte resta ormai il compito di salvarci dalla morte per entropia segnica del mondo contemporaneo. In campo musicale troviamo infine quella che si può forse considerare la provocazione più clamorosa in questa direzione: esattamente sessant'anni fa, nel 1952, John Cage "scrive" la rivoluzionaria partitura 4.33 "per qualsiasi strumento". L'opera consiste però nel non suonare strumento alcuno, ovviamente in presenza di un musicista o un'orchestra regolarmente convocata e attrezzata. La provocazione del musicista durante la prima leggendaria "esecuzione" da una parte suscitò l'indignazione del pubblico, che rumoreggiava o si alzava per andarsene, dall'altra mise in evidenza che il silenzio stesso in assoluto non esiste: ci sono sempre dei rumori che emergono, da quelli interni a quelli esterni alla sala, fino al limite estremo del battito cardiaco se fossimo chiusi in un ambiente insonorizzato. Il silenzio ha bisogno di un'interruzione per essere "sentito", il vuoto di uno spazio per manifestarsi, il nulla dell'essere per essere pensato. Il silenzio non può che essere intervallo, e l'intervallo è qui protagonista assoluto. Nella figura di John Cage le due vie opposte, quella dell'arte occidentale e giapponese, sembrano essersi finalmente e consapevolmente incontrate, perfino nella fusione tra i due elementi che prima abbiamo colto come separati, l'elemento mistico e quello provocatorio: questa fusione è infatti caratteristica di certe manifestazioni dello zen come il *kōan*. Non è un caso che Cage, come altri esponenti della *beat generation*, si richiamavano esplicitamente all'Oriente e allo zen. Eppure dobbiamo a un artista che non sembra avere alcun contatto con le culture orientali un aforisma illuminante, perfettamente in linea con il discorso di Cage e le cose dette fin qui: "il cinema sonoro ha inventato il silenzio". Questo grandissimo e solitario maestro del cinema di tutti i tempi si chiama Robert Bresson, e dentro il suo aforisma e la sua opera cinematografica troviamo non a caso la stessa tensione ascetica

e mistica che caratterizza lo spirito zen, sia pure in una dimensione completamente diversa, cioè quella cristiana, un cristianesimo ascetico e radicale del tutto inusitato nella modernità. Poiché nel cinema confluiscono in qualche modo tutte le dimensioni estetiche ed espressive dell'arte, da quella sonora a quella visivo-figurativa a quella narrativa, riteniamo che una sequenza tratta da un suo film possa testimoniare in modo particolarmente completo ed evidente come la dimensione espressiva dell'intervallo abbia raggiunto nell'arte contemporanea occidentale un punto d'incontro imprevisto e imprevedibile con l'arte orientale zen, e come a questo risultato contribuisca la dimensione spirituale dell'esperienza artistica. Abbiamo collegato la sequenza iniziale e finale di un capolavoro di Bresson ispirato alle leggende arturiane, "Lancelot du lac", dove il regista fa emergere il capovolgimento tragico a cui va incontro il mondo cavalleresco dell'avventura e degli ideali cristiani sotto la spinta delle passioni umane, una metafora non tanto del medioevo, ma di una condizione umana assoluta e quindi anche contemporanea. Mai si è vista nel cinema una simile visione del mondo cavalleresco, completamente depurato da ogni suggestione favolosa, rovesciato nel suo contrario. I cavalieri chiusi nelle loro corazze metalliche sono delle macchine mortifere ormai completamente disumanizzate e la natura assiste impotente e indifferente a questa apocalisse. Ma ciò che ancora più sconvolge è la sintassi sincopata e antieroica di un linguaggio cinematografico prosciugato all'essenza, che non indulge ad alcuna spettacolarità esteriore, dove le parole e la psicologia non hanno alcun ruolo, fatto solo di rumori e gesti intervallati da pause e sospensioni stranianti. È il dominio assoluto dell'estetica dell'intervallo e dell'assenza, dove il suono disumano dei metalli taglia il silenzio, il galoppo dei cavalli e perfino la musica di una fanfara risulta spettrale, e un cavallo disarcionato che vaga impazzito nella foresta fa da legante alle varie sequenze in cui si scoprono gli orrori di una battaglia che non è mai messa in scena, ma solo colta nei suoi esiti. La morte di Lancillotto che cade invocando Ginevra in uno scenario di carcasse metalliche disarticolate è soltanto un rumore metallico che fa detonare il silenzio finale.