

## L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

# L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio

Silvia Vesco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The definition of the 'aesthetics of emptiness' could be problematic in itself and, perhaps, even misleading, since it is based on some assumptions that are almost taken for granted in the West but which have no correspondence in the East and, above all, in the Chinese and Japanese contexts. The problem derives, first of all, from considering aesthetics as a specific philosophical discipline in its own right. This idea is not at all confirmed in Japan since a distinction has never been made between theory and practice. So why do we talk about the aesthetics of emptiness? And, above all, in what forms and with what tools has Japan answered this question? This paper tries, through some specific examples, to address these issues and to propose some possible answers.

**Keywords** Aesthetics. Emptiness. Japanese ink painting (sumie). Calligraphy-painting. Architecture and emptiness.

**Sommario** 1 L'estetica del vuoto: una definizione. – 2 La pittura del vuoto. – 3 Calligrafia e pittura. – 4 L'universo in un cerchio. – 5 Il vuoto e la natura. – 6 Il vuoto nello spazio architettonico.

## 1 L'estetica del vuoto: una definizione

La definizione di 'estetica del vuoto' è già di per sé problematica e, forse, anche fuorviante poiché si basa su alcuni presupposti quasi dati per scontati in Occidente ma che non trovano corrispondenza in Oriente e, soprattutto, in ambito cinese e giapponese. Il problema deriva, innanzitutto, dal considerare l'estetica come una disciplina filosofica specifica a sé stante. Tale idea non trova affatto conferma in Giappone, per esempio, poiché non è mai stata posta una distinzione tra teoria e pratica laddove, invece, la cultura occidentale ne



Edizioni  
Ca' Foscari

Ca' Foscari Japanese Studies 21 | Arts and Literature 7

e-ISSN 2610-9425 | ISSN 2610-8992

ISBN [ebook] 978-88-6969-701-2 | ISBN [print] 978-88-6969-702-9

Peer review | Open access

Submitted 2022-11-24 | Accepted 2022-01-24 | Published 2023-04-21

© 2023 Vesco | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/009

ha fatto un cardine della propria speculazione. Allora perché si parla di estetica del vuoto? E, soprattutto, in quali forme e con quali strumenti il Giappone ha risposto a tale quesito?

Alcuni esempi possono aiutare a definire meglio i contorni entro i quali la tradizione artistica nipponica si è espressa per comunicare impressioni, sentimenti e persino valori profondi e fondanti della sua esistenza sociale e non solo. In Giappone non esiste, infatti, una dicotomia tra una bellezza da contemplare o da creare e un soggetto che la crea o la contempla, anzi, non esiste affatto una idea di 'Bellezza'. In generale, ne consegue che non si è avvertita la necessità di elaborare una qualsiasi 'teoria estetica' al fine di sistematizzare le diverse 'esperienze estetiche'. Da qui, la predilezione per tutte quelle occasioni che permettono di sperimentare in modo diretto e senza mediazioni concettuali vari aspetti della realtà. Per estensione, lo stesso avviene con l'idea del vuoto che non è più considerato come un concetto, ma come un'esperienza. Ancora di più, in Giappone si parte dal presupposto che il vuoto non implica di per sé una 'mancanza' o una 'assenza' ne deriva, quindi, che anche nel caso della sua espressione grafica questa mirerà a suggerire una 'presenza' o, meglio, una 'essenza' (nel senso di esistenza).

## 2 La pittura del vuoto

Per essere più espliciti si consideri, per esempio, ciò che avviene nel celeberrimo dipinto di Tōyō Sesshū (1420-1506)<sup>1</sup> intitolato *Haboku sansui* 破墨山水 (Paesaggio con la tecnica *haboku*) datato 1495, in cui la tecnica, mutuata dalla Cina, del cosiddetto *haboku* 破墨 (inchiostro spezzato)<sup>2</sup> diventa il pretesto per rappresentare con pochi e rapidissimi tratti di inchiostro monocromo un paesaggio non specificamente identificato [fig. 1].<sup>3</sup>

In primo piano le pennellate rapide si alterano a delle macchie di inchiostro creando delle forme difficili da isolare le une dalle altre. In lontananza, i profili delle montagne resi da tratti verticali di inchiostro diluito si scorgono appena. Lo spazio vuoto e indefinito creato dalla nebbia che separa il primo dal secondo piano, lungi dall'essere una 'carezza' o una 'mancanza' svolge, invece, una funzione cata-

1 Per una biografia esaustiva di Sesshū si veda *Sesshu* 2002; Nakamura 1976; Tanaka, Yonezawa 1970.

2 Riguardo l'annosa discussione sulla corretta traduzione del termine *haboku* (inchiostro 'spezzato' o inchiostro 'spruzzato') cf. Kanazawa 1976, 138-9; Tsukui 1998, 248.

3 Per l'influsso della pittura cinese di paesaggio sull'opera di Sesshū cf. Zirkle 1983.



**Figura 1**  
 Sesshū Tōyō. Paesaggio con la tecnica 'haboku'  
 (inchiostro 'spezzato'). 1495.  
 Kakejiku (rotolo da appendere).  
 Inchiostro su carta, 147,9 × 32,7 cm.  
 Tokyo, Tokyo National Museum, Tesoro Nazionale

lizzatrice e, si potrebbe dire, persino unificante.<sup>4</sup> La tecnica *haboku* esige la velocità dell'esecuzione per stendere un sottile strato di inchiostro diluito, tale da suggerire soltanto la scena del paesaggio, e prima che questo si asciughi, si aggiungono delle pennellate d'inchiostro scuro per definire i particolari (cf. Sullivan 1984, 131-2). Le linee di inchiostro più scuro e denso 'spezzano', così, l'omogeneità della massa tracciata in precedenza.

Annullando il senso della distanza attraverso il vuoto, non è più la prospettiva, come avviene nella pittura Occidente,<sup>5</sup> per esempio, a determinare la gerarchia degli elementi costitutivi, ma è l'isolamento dei banchi di nebbia, o di nubi dell'apparente vuoto lasciato sulla carta del *kakejiku* 掛軸 (rotolo da appendere) che determina la pienezza del significato dell'armonia compositiva.<sup>6</sup> È come se il pittore rappresentando una singola scena riuscisse a condensarne diverse che esistono contemporaneamente: la piccola imbarcazione che si avvicina alla riva, gli alberi che crescono sulla sommità di una roccia e in lontananza i profili della montagna.

Sesshū pur svincolando la pittura dall'ambito strettamente religioso produce, tuttavia, un subitaneo coinvolgimento spirituale ed emotivo. Infatti, il coinvolgimento dell'osservatore e la sua imprescindibile funzione creativa sono altri due aspetti peculiari che riguardano il significato della rappresentazione del vuoto in Giappone (cf. Tsukui 1998).

Si consideri, per esempio, un altro famoso dipinto, la coppia di *byōbu* 屏風 (paraventi) a sei ante intitolati *Shōrinzu byōbu* (Pini nella nebbia), del pittore del tardo XVI secolo Hasegawa Tōhaku (1539-1610) (Doi 1973). La semplice rappresentazione in inchiostro monocromo di un bosco di pini evoca uno stato senza tempo e uno spazio profondo e dilatato. Un ambiente irreali, ambiguo e sospeso [fig. 2].

Le tonalità vanno dal nero dell'inchiostro puro, per i pini in primo piano, a una varietà infinita di grigi ottenuti da un inchiostro sempre più diluito, per i pini in lontananza. La fitta nebbia copre a volte la parte bassa, a volte quella più in alto dei tronchi. Lo spazio libero tra il gruppo degli alberi a destra e quello a sinistra diventa, per l'osservatore, lo spazio della possibilità, un momento del tutto personale per immaginare quello che potrebbe essere dipinto e invece non lo è. La rappresentazione del bosco estesa su due paraventi è su scala monumentale, ma l'attenzione è rivolta agli elementi minimalisti come gli aghi dei pini. Inoltre, l'uso del solo inchiostro monocro-

<sup>4</sup> Una nuova interpretazione sull'estetica del vuoto nel dipinto di Sesshū in Calza 2002, 17-23.

<sup>5</sup> Sul rapporto tra l'uso della prospettiva occidentale e quella orientale cf. Screech 2012, 321-31.

<sup>6</sup> Per la struttura compositiva nei dipinti di Sesshū cf. Mizuo 1971, 289.

mo produce una varietà di effetti che combinano, alternando, lunghe pennellate di diversa intensità a rapidi tratti diseguali ma metodici che accompagnano l'osservatore in una visione a 180 gradi piuttosto che in quella all'altezza degli alberi. Si ha la consapevolezza dell'uso di molta tecnica ma poco esibita.

Il risultato ottenuto è l'esatto opposto dell'*horror vacui*. Tōhaku non teme di lasciare intenzionalmente uno spazio vuoto, non dipinto, anzi, lo accentua lasciando intonsi alcuni pannelli dei *byōbu*. Spetta all'osservatore riempirli con la sua creatività producendo un mondo personale e immaginario. Il vuoto, anche in questo caso, non significa vuoto di creatività o di pensiero ma, anzi, diventa un mezzo per far affiorare una parte profonda del sé.

La nebbia e le nubi che creano uno spazio vuoto nella pittura sono un elemento che si frappone tra il visibile e l'invisibile. Creano un ostacolo voluto, un'interruzione della visione tale per cui l'osservatore è obbligato ad un atto creativo per completare un'immagine di senso. Si tratta di un atto personale e originale che ha a che fare con le emozioni e il sentimento, cioè, con la sfera sensoriale ed emotiva che viene stimolata ogni qualvolta si sperimenti, per esempio, l'esperienza, di passeggiare in un bosco avvolto dalla bruma. Non si tratta, quindi, di concetti astratti ma di esperienze pratiche che coinvolgono l'individuo in quanto tale.

Il vuoto nella pittura giapponese viene altresì utilizzato con una funzione particolare, cioè, come apice (*climax*) di un'azione. La coppia di paraventi a due ante, colore oro e argento su carta intitolata *Fūjin Raijin* 風神 雷神 (Dio del vento, dio del tuono) di Tawaraya Sōtatsu (1570 ca.-1640 ca.) eseguita nel 1621 oltre a dimostrare l'apporto assolutamente rivoluzionario di Sōtatsu (cf. Murashige 2008) nella trattazione di un tema caro alla tradizione nipponica quello, cioè, delle due divinità raffigurate su larga scala e poste come figure dominanti in una sala in un luogo di culto (Kenninji) tanto che, anche i suoi più importanti successori, Ogata Kōrin (1658-1716) e Sakai Hōitsu (1761-1829)<sup>7</sup> le usarono come modello, sottolinea con l'assenza di colore e, quindi, con il vuoto nello spazio tra le due figure mitologiche, il luogo nel quale culmina l'azione [fig. 3].<sup>8</sup>

Lo spazio libero lascia che il vuoto circoli liberamente tra i due soggetti, distinguendoli, amplificando e potenziando la loro azione portando a compimento quello che si definiva il *climax*, l'apice della rappresentazione.

<sup>7</sup> Per l'influsso di Sōtatsu sugli artisti della scuola Rinpa 琳派, cf. Carpenter 2012.

<sup>8</sup> Una descrizione dettagliata sulle fonti di ispirazione per il soggetto dei paraventi in Molinari 2018-19, 66-8.





**Figura 2** Hasegawa Tōhaku. *Pini nella nebbia*. Tardo XVI secolo. *Byōbu* (coppia di paraventi a sei ante).  
Inchiostro monocromo su carta, ciascuno 156 × 347 cm. Tokyo, Tokyo National Museum



**Figura 3** Tawaraya Sōtatsu. *Fūjin* (Dio del Vento), *Raijin* (Dio del Tuono). Dopo il 1621. *Byōbu* (coppia di paraventi a due ante). Colore, oro e argento su carta, ciascuno 152 × 177,2. Kenninji, Kyoto

### 3 Calligrafia e pittura

Un altro aspetto relativo all'estetica del vuoto che merita alcune considerazioni è quello che riguarda il suo rapporto con la calligrafia.

La calligrafia giapponese è imprescindibilmente legata alla pittura con la quale condivide strumenti (il pennello, l'inchiostro, la carta) e principi.<sup>9</sup> Anzi, la calligrafia stessa costituisce la base preliminare e necessaria per lo studio e la realizzazione della pittura.<sup>10</sup> Entrambe le pratiche necessitano non solo di una preparazione tecnica seria ma, anche, corporea e spirituale (cf. Cox 2003, 105; Ghilardi 2009, 109). Ogni gesto misurato e consapevole deve essere praticato con rigore, dedizione e costanza (cf. Earnshaw 2003; Fontein, Hickman 1970). L'artista si fa 'vuoto' per permettere all'esperienza estetica di concretizzarsi, di materializzarsi in un 'oggetto' particolare ma, che al contempo, racchiude in sé tutta l'esperienza generale umana del Vuoto. Così, una semplice linea che racchiude uno spazio vuoto crea un'immagine come esemplificato dalle sagome abbrevia-

<sup>9</sup> Il Giappone si riferisce alla tradizione di manuali di pittura cinesi soprattutto lo *Shizhuzhai shuhuapu* 十竹齋書畫譜 (Manuale di calligrafia e di pittura dello Studio dei dieci bambù) di Hu Zhengyan (1584-1674 ca.), in giapponese, *Jichikusai senpu* 十竹齋箋譜, pubblicato nel 1633, e il *Jieziyuan huazhuan* 芥子園畫傳 (Manuale di pittura del giardino grande come un granello di senape) in giapponese *Zen'yaku kaishi en gaden* 全譯芥子園畫傳 del 1679.

<sup>10</sup> Come dimostrato, per esempio, dagli innumerevoli manuali di didattica pittorica e di disegno (*edehon* 絵手本) di Katsushika Hokusai. Cf. Vesco 2020.

te dei cervi e dei cerbiatti nel famoso *emaki* 絵巻 (rotolo orizzontale) che unisce alle immagini di Sôtatsu la mirabile calligrafia di Hon'ami Kôetsu (1558-1637).<sup>11</sup>

Alcuni secoli più tardi, si riscontra il medesimo intento nell'efficace stilizzazione dell'immagine di Nakahara Nantenbô (1839-1925), *Daruma in un solo tratto* (*Ippitsu Daruma* 一筆達磨), del 1920 [fig. 4].<sup>12</sup> Seppure abbreviata e semplificata all'estremo per l'osservatore non risulta difficile immaginare la fierezza di Daruma 達磨<sup>13</sup> e delle pieghe della sua veste mentre, con la schiena eretta, siede nella posizione dello *zazen* 坐禪. Tuttavia, non bisogna commettere l'errore di prendere l'immagine troppo letteralmente. Nantenbô aggiunge un'iscrizione sopra l'immagine nella forma umoristica e non ortodossa della composizione poetica in 31 sillabe (*waka* 和歌):

面壁乃祖師の姿は山城の八幡のはたの宇里か 茄子か  
Menpeki no | soshi no sugata wa | Yamashiro no |  
Yawata<sup>14</sup> no hata no | uri ka nasubi ka

Quando rivolge il viso verso il muro,  
il nostro fondatore non assomigliava forse proprio a un melone o  
a una melanzana  
come quelli che crescono a Yawata nei campi di Yamashiro?<sup>15</sup>

Un calligrafo contemporaneo, il Maestro Nagayama Norio (1956-) paragona i gesti usati nella calligrafia a quanto si osserva con i maestri di spada o in un combattimento nel quale non sono ammesse correzioni. Con un minuscolo cambiamento di tocco si muore o si vive (Nagayama 2005, 45). Inoltre, continua Nagayama, nel disegno come nella pittura, quello che si percepisce per primo è il carattere bidimensionale mentre, nello scrivere del calligrafico, insieme alle innegabili qualità di design che l'ideogramma trasmette quello che emerge è, invece, la tridimensionalità che deriva e viene infusa dall'energia personale

<sup>11</sup> Nuova luce sul famoso 'Rotolo dei cervi' in Murase, Atsumi 2007, 1-13.

<sup>12</sup> Per una descrizione dell'influsso dello Zen nella pittura di Nakahara Nantenbô cf. Zenga 2000-01, 148-74.

<sup>13</sup> Daruma è il nome giapponese di Bodhidharma, il leggendario monaco buddhista vissuto tra il V e VI secolo d.C. che portò il buddhismo Chan (Zen) in Cina dall'India prima che si sviluppasse in Giappone. Nell'immagine Nantenbô si riferisce all'episodio nella vita di Daruma nel quale viene descritto come egli rimase nove anni seduto in una grotta, in meditazione, di fronte a una parete (*menpeki* 面壁). A causa di questa prolungata immobilità perse l'uso delle gambe e per questa ragione ne viene spesso ritratto solo il volto o lo si raffigura seduto con un corpo informe avvolto in una tunica.

<sup>14</sup> Letto anche 'Hachiman'. Yawata è una località a sud di Kyôto dove in ottobre ancora si offrono prodotti della terra come meloni, melanzane, *daikon* 大根 per le feste in onore di divinità *shintô* 神道.

<sup>15</sup> Salvo diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'Autore.



del calligrafo [fig. 5].<sup>16</sup> Gli ideogrammi sono architettonicamente perfetti. La loro composizione nel totale bilanciamento di pieni e vuoti di bianco e nero sintetizza in pochissimi tratti - a volte anche uno solo - tutto il bagaglio di sentimento e cultura che affascina perfino chi non è avvezzo a questo mondo (cf. Davey 1999). Proprio il vuoto, la sospensione, la pausa tra un tratto e quello successivo danno il senso della perfezione e dell'equilibrio di quella grafia (cf. Hisamatsu 1971).

#### 4 L'universo in un cerchio

L'opera *Kūsho* 空書 di Maruyama Shin'ichi (1968-) spiega ulteriormente il legame che esiste tra la pittura e la calligrafia e sintetizza anche l'idea, proposta nella seconda parte del titolo di questo scritto: 'l'universo in un cerchio' [fig. 6].

*Kūsho* è la raffigurazione di uno dei più potenti simboli dello Zen 禪, quello che in Giappone viene definito *ensō* 円相. Esso rappresenta una forma circolare che diventa sinonimo del cerchio cosmico che racchiude il vuoto. È il simbolo dell'assoluto, della totalità dei fenomeni e, al contempo, dell'intuizione estrema del vuoto. Questo segno combina in sé il visibile e l'invisibile rappresentando al tempo stesso, l'essere e il non-essere. Prima ancora che esercizio d'arte l'*ensō* è una pratica religiosa. Va tracciato con un largo tratto di pennello, unico e immediato. A volte, tuttavia, può apparire come un cerchio non completamente chiuso come metafora dell'apertura all'infinito.

Va da sé che gli *ensō* sono tanti quanti sono i maestri che li hanno tracciati. Per questa ragione se ne riscontrano di varie tipologie a seconda della forma più o meno circolare e dall'ampiezza del segno.

Possono non essere accompagnati da una iscrizione precisa per lasciare alla mente dell'osservatore qualsiasi interpretazione; possono essere pienamente circolari, come un plenilunio, a raffigurare la mente illuminata; possono rappresentare il cosmo, possono avere la forma più ovale di una ruota per indicare che ogni fenomeno è soggetto al mutamento. O, ancora, possono essere a forma di zero ad indicare che il tempo e lo spazio sono vuoti, ma danno origine alla pienezza dell'esistenza [fig. 7] (cf. Addiss 1998).

Chiuso o aperto, circolare o imperfetto, l'*ensō* esprime sempre calma e dinamicità indicando il superamento del dualismo: l'unità dei fenomeni colta da colui che ha realizzato il risveglio ed espressa attraverso un gesto misurato ma fulmineo e spontaneo. Un atto che è prima di tutto pratica religiosa (cf. Marchianò 2022, 115-42).

<sup>16</sup> Attraverso la coordinazione del corpo e della mente (*shinshin tōitsu* 心身統一) si percepisce la presenza invisibile ma tangibile del *ki* 氣 (energia) fulcro centrale dello *shodō* 書道.



**Figura 5** Nagayama Norio. Performance di calligrafia (*Shodō*)

**Figura 6** Maruyama Shin'ichi, *Kūsho #1*. 2006. Fotografia, acqua e inchiostro

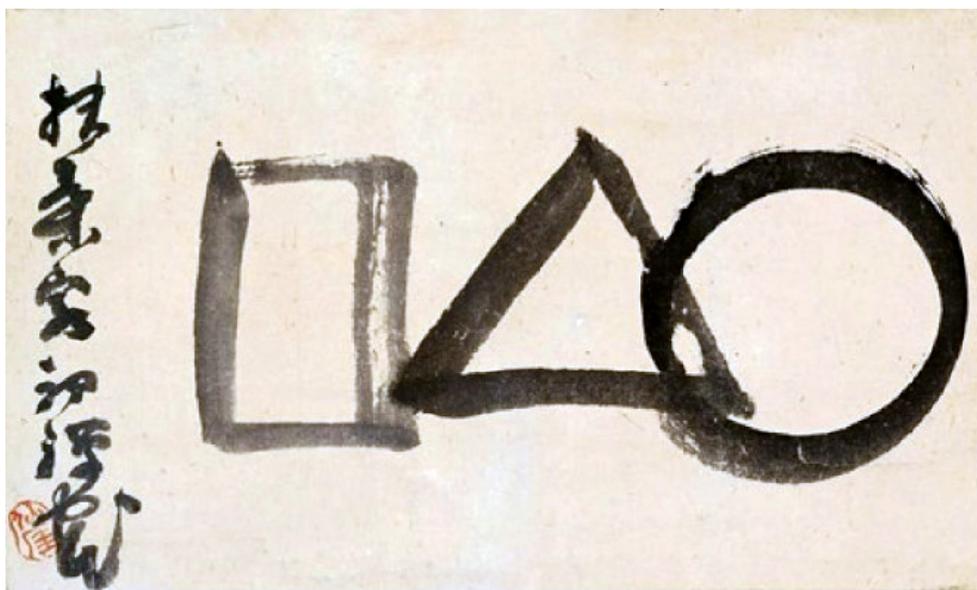
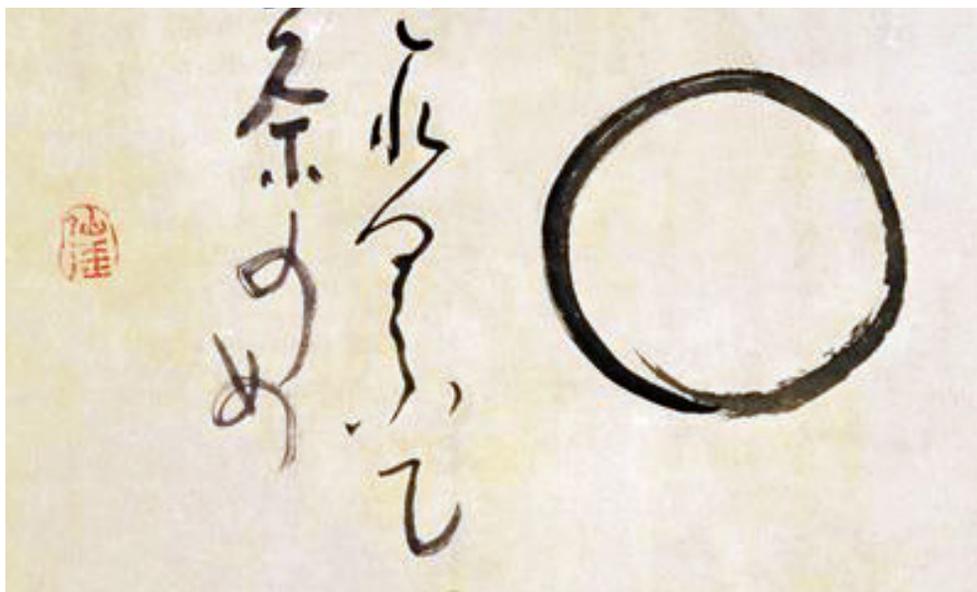


Figura 7 Sengai Gibon, *Ensō*. Metà XIX secolo. Inchiostro monocromo su carta

Figura 8 Sengai Gibon, *Cerchio, triangolo, quadrato*. Metà XIX secolo. Inchiostro monocromo su carta

Si tratta di un invito a cercare in sé stessi il significato del messaggio racchiuso nel cerchio, un invito a rifiutare qualsiasi spiegazione aprioristica, qualsiasi risposta esterna alla propria mente. Solo guardando dentro di sé sarà possibile giungere alla visione dell'essenza, all'illuminazione, a quello stato di estrema chiarezza, di estrema comprensione della totalità che solo la mano dell'artista in un'esecuzione rapida e spontanea può raggiungere dopo una lunga pratica meditativa.

Tra le varie rappresentazioni dell'*ensō*, un caso emblematico è quello raffigurato nel rotolo da appendere di Sengai Gibon (1750-1838) (cf. *Sengai to zen no sekai* 2013), intitolato *Cerchio, triangolo, quadrato*, ora a Tōkyō nella collezione Idemitsu [fig. 8].

Il significato recondito di questa composizione che ha originato una serie infinita di interpretazioni, rimane ancora oscuro. Non è un valido aiuto neppure la calligrafia che lo accompagna, stretta contro il margine sinistro e che recita: «Il primo tempio del Giappone».

Si tratta, forse, del tentativo di raffigurare il tutto in forme tangibili che rispondano alle facoltà intellettive e sensoriali dell'uomo. Sengai avvia un processo di estrema semplificazione simboleggiando il mondo fenomenico: il cerchio è l'infinito, il triangolo è il principio di tutte le forme e il quadrato rappresenta la materialità della terra. Allo stesso tempo, forse, Sengai ha voluto simboleggiare il superamento, l'annullamento della mente duale nella comprensione della totalità. Il soggetto è, comunque, unico né Sengai né alcun altro artista lo affrontò in altri lavori (cf. Aviman 2014).

## 5 Il vuoto e la natura

L'uso del vuoto trova le sue modalità espressive in altri ambiti dell'estetica giapponese. Si pensi, per esempio, a quanto avviene nei giardini Zen e, in modo particolare, in quella tipologia definita *kare sansui* 枯山水 (giardini 'secchi/asciutti').<sup>17</sup>

Tralasciando la varietà di interpretazioni, a volte fantasiose o arbitrarie, che si sono susseguite per spiegare le ragioni della scelta di alcune composizioni, dalla disposizione delle pietre,<sup>18</sup> o della ghiaia, per esempio, fino ai significati reconditi di una certa impostazione planimetrica, molto più semplicemente si può suggerire che il giardino è uno strumento concreto di aiuto alla meditazione, quasi un *mandala* organico, che permette a ciascuno di raggiungere quel vuoto necessario all'unione del sé con il tutto. Come ha fatto notare Pasqualotto riferendosi a uno dei più noti giardini *kare sansui*:

---

<sup>17</sup> Cf. Nitschke 1999; Di Felice 2001; Goto, Naka 2016; Dougil, Einarsen, Kawakami 2017.

<sup>18</sup> Per la comprensione del valore e l'apprezzamento delle pietre in ambito giapponese cf. Covello, Yoshimura 1990; Benz 2000.

il Ryōanji<sup>19</sup> è un oggetto da meditazione: non nel senso che sia un oggetto *su cui* meditare, ma nel senso che è un'occasione per mettere alla prova grado e qualità del vuoto realizzato dalla mente di chi lo contempla.<sup>20</sup>

Non stupisce, quindi, che l'impatto stimolante e provocatorio di questo giardino abbia dato vita a una interpretazione contemporanea, nella sfilata di moda autunno-inverno di Viktor & Rolf per festeggiare il ventesimo anniversario della Maison a Parigi nel 2013 creando un *tableau vivant* nel quale gruppi di modelle, imitando la disposizione dei raggruppamenti di pietre del Ryōanji, inscenano una riproduzione vivente del vuoto [figg. 9-10].

Mi limiterò in questa sede ad accennare brevemente all'uso del vuoto, più che del pieno - cioè lo spazio - in altre due categorie artistiche: l'*ikebana* 生け花, l'arte della composizione floreale e l'architettura. Teshigahara Sōfū (1900-1979), il fondatore della scuola di *ikebana* Sōgetsu 草月 (cf. Teshigahara 1962) ha dimostrato questo 'uso', per esempio, nella composizione intitolata *Vuoto* (*Mu* 無) [fig. 11]. Si tratta di due sezioni di tronco tagliate verticalmente e accostate in modo che rimanga uno spazio tra di esse. Tale spazio è impercettibilmente minore nella parte superiore. Le due sezioni del taglio sono ornate con rami e foglie fitte. Tuttavia, è proprio quel vuoto insignificante tra le due parti che potenzialmente potrebbero essere unite, potrebbero, cioè, contenere la possibilità di una congiunzione, ma la cui esistenza dimostra, invece, che questa possibilità non si può realizzare. Vuoto è quindi, come sostiene Nishiyama Matsunosuke (1912-2012) riferendosi all'opera di Teshigahara: «il pregnante lacerarsi di questa possibilità, ed è per questo che è uno spazio misterioso e magico» (Nishiyama 2004, 88).

Un passo ulteriore nella definizione dell'estetica del vuoto, applicata, questa volta, all'architettura, si concretizza in una struttura quanto mai esemplificativa come quella chiamata *tokonoma* 床の間.<sup>21</sup>

**19** Il Ryōanji a Kyōto è uno dei più noti giardini *kare sansui* giapponesi. Attribuito al monaco Sōami (morto nel 1525) è costituito da un rettangolo di ghiaia rastrellata di circa 250 m<sup>2</sup> racchiusi da un semplice muro di argilla. Al suo interno sono collocate quindici pietre disposte in tre gruppi che non possono essere percepiti isolatamente poiché qualunque sia la posizione di osservazione non si riesce a coglierne la totalità. Per una descrizione completa cf. Vesco 2021, 404.

**20** Pasqualotto 1992, 123. Cf. anche Hori 2003.

**21** Il *tokonoma* è uno spazio leggermente rialzato all'interno dell'abitazione giapponese con un pavimento di *tatami* 畳 (stuoie di paglia intrecciata e pressata con un telaio di legno), nel quale trovano posto, solitamente, una calligrafia o un dipinto appesi alla parete e una composizione vegetale (*ikebana* o *bonsai* 盆栽).



**Figura 9** Giardino secco del Ryōanji. XV secolo. Kyoto

**Figura 10** Sfilata autunno-inverno Viktor & Rolf. 2013. Parigi



**Figura 11**  
Teshigahara Sōfū, *Vuoto*. Metà XX secolo. Ikebana

Il *tokonoma* è uno spazio che non ha alcun uso pratico, sembrerebbe dunque uno spazio *manuke* 間抜 (senza *ma* = sciocco). Invece avere un grande spazio inutile all'interno di una stanza minuscola è come aprire un varco sull'infinito [...]. Uno spazio privo di utilità che introduce una dimensione priva di limiti è una caratteristica dell'abitazione giapponese.<sup>22</sup>

## 6 Il vuoto nello spazio architettonico

Anche l'architettura contemporanea ha dimostrato esattamente lo stesso concetto: il vuoto come regno della possibilità e dell'infinito (cf. Abruzzese, Bradanini, Rizzi 1997). L'architetto Fujimoto Sou (1971-) con il Serpentine Gallery Pavilion<sup>23</sup> creato nei Kensington Gardens (Hyde Park) a Londra nel 2013 sfida i limiti stessi del concetto di vuoto realizzando una struttura che permette all'aria, alla luce, al vuoto di riacquistare la possibilità di penetrare lo spazio costruito [fig. 12].

Il vuoto diventa fruibile, attraverso segni rettilinei che vanno in direzione verticale e orizzontale procedendo secondo un principio di

<sup>22</sup> Seike 2004, 139. Una interessante riflessione sulla relazione tra *tokonoma* e 'spazio superfluo' in Shinohara 2021, 123-35.

<sup>23</sup> Si tratta di un'installazione di circa 350 metri quadrati formata da una struttura reticolare tridimensionale composta da profilati di acciaio dello spessore di 2 cm saldati l'uno con l'altro. Attraverso la loro composizione si creano degli elementi parallelepipedi di lato 40 o 80 cm che formano il modulo fondamentale. La copertura della struttura è garantita da semidischi di policarbonato trasparenti e sovrapposti che funzionano come un grappolo di ombrelli. Il pavimento, invece, utilizza lastre di vetro serigrafate antiscivolo sulle quali ci si può anche sedere. Cf. Agostini 2012-13, 75-82; *Sou Fujimoto* 2013.

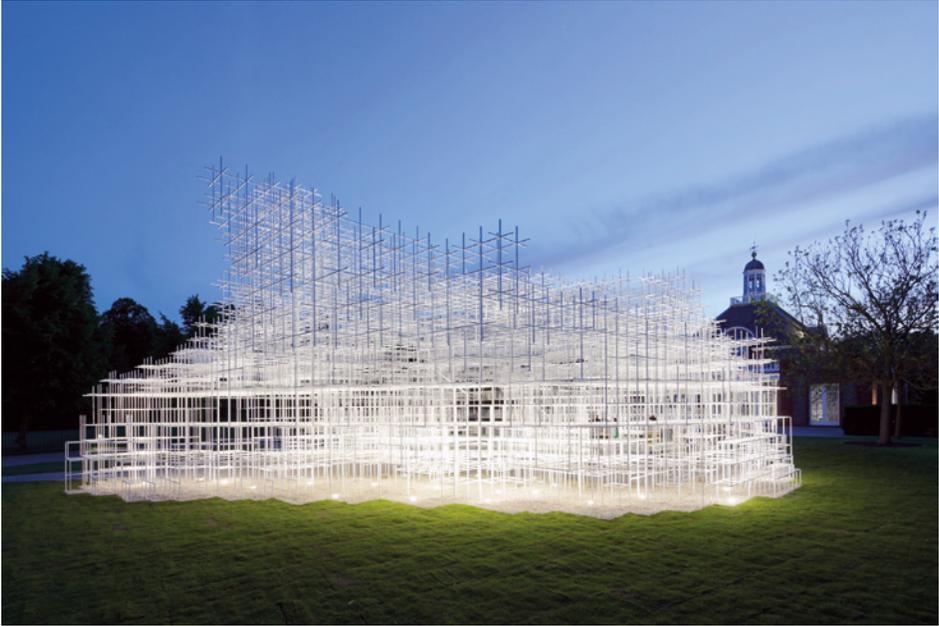


Figura 12 Fujimoto Sou, Serpentine Gallery Pavilion. 2013. Kensington Gardens (Hyde Park), Londra

asimmetria. In questo modo, materia, struttura, superficie e funzionalità concorrono a creare, per quanto paradossale possa sembrare, l'idea di un 'pieno-vuoto'. Come nel caso di un vaso in cui la parte vuota ne determina l'utilità, così nel Padiglione di Fujimoto gli spazi vuoti tra le diverse strutture diventano di volta in volta 'utili' nella loro funzione di sedie, tavoli, panchine, ballatoi e corridoi.<sup>24</sup>

Spingendosi all'estremo di questa sperimentazione Fujimoto vuole che il vuoto diventi il sostegno della *Ethereal Tower* (Torre Eterea) [fig. 13]. Si tratta di una proposta architettonica visionaria nella quale una torre di 268 metri è composta da 99 'isole', a loro volta a forma di torri, collegate da un piano orizzontale nella parte superiore che svaniscono gradualmente a mano a mano che si procede verso il basso. Il progetto vincitore del New York City Center Landmark nel 2021 è stato ideato per essere realizzato nella baia del distretto di Qianhaiwan a Shenzhen in Cina. I progettisti hanno dovuto prevedere nuove soluzioni tecniche per fare in modo che tutti gli elementi strutturali dessero l'impressione di auto sostenersi in uno spazio vuoto.

<sup>24</sup> Altri concetti architettonici proposti da Fujimoto in Meschede 2013.



Figura 13 Fujimoto Sou, *Ethereal Tower*. Rendering del progetto (non realizzato)

Appare qui evidente come il concetto di vuoto in ambito estremo orientale trovi delle declinazioni di volta in volta stimolanti che, similmente a un *kōan* 公案<sup>25</sup> servono a scardinare i processi mentali abituali di riconoscimento della realtà per constatare, invece, che essa non può essere condensata in una definizione precisa ma va colta così com'è senza la mediazione della mente razionale.

Dalla pittura attraverso la calligrafia (*sho* 書), dall'ikebana all'architettura fino alla cerimonia del tè (*cha no yū*)<sup>26</sup> si giunge alla piena consapevolezza, spiegata anche dallo Zen, che proprio nel vuoto non esistono più coscienza e incoscienza e si compie ciò che potrebbe essere definito come una 'meditazione pratica' o, ancora meglio, come un 'vedere o conoscere diventando' (Ghilardi 2011, 13).

Nella perfetta unione tra corpo e mente, tra soggetto e oggetto si realizza l'armonia alla quale hanno teso tutte le arti giapponesi fin dall'antichità.

<sup>25</sup> Affermazione o domanda paradossale usata dai monaci nell'ambito del buddhismo Zen per stimolare gli allievi a superare le rigidità formali del pensiero abituale e per raggiungere, attraverso la meditazione, l'illuminazione.

<sup>26</sup> Cf. Valente 1997-98; Pitelka 2003; Papoulias 2006; Surak 2013.

## Bibliografia

- Abruzzese, P.; Bradanini, R.; Rizzi, G. (1997). *Architettura domestica giapponese: una tradizione che continua con rinnovate qualità dello spazio*. Milano: Edizioni Spiegel.
- Addis, S. [1989] (1998). *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*. New York: Harry N. Abrams Publishers.
- Agostini, F. (2012-13). *Sou Fujimoto, dal futuro al primitivo: una nuova concezione dello spazio* [tesi di laurea magistrale non pubblicata]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Aviman, G. (2014). *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. London: Routledge.
- Benz, W. (2000). *Suiseki. The Asian Art of Beautiful Stones*. New York: Sterling Publishing Co.
- Calza, G.C. (2002). *Stile Giappone*. Torino: Einaudi.
- Carpenter, J.T. (2012). *Designing Nature. The Rinpa Aesthetic in Japanese Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Covello, V.T.; Yoshimura, Y. (2009). *The Japanese Art of Stone Appreciation*. Tōkyō: Rutland (VT); Singapore: Tuttle Publishing.
- Cox, R. (2003). *The Zen Arts. An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315028910>.
- Davey, H.E. (1999). *Brush Meditation: A Japanese Way to Mind and Body Harmony*. Berkeley (CA): Stone Bridge Press.
- Di Felice, P. (a cura di) (2001). *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini*. Firenze: Le Lettere.
- Doi Tsugiyoshi 土居次義 (1973). «Hasegawa Tōhaku» 長谷川等伯 (Hasegawa Tōhaku). *Nihon no bijutsu* 日本の美術, 87.
- Dougil, J.; Einarsen, J.; Kawakami, T. (2017). *Zen Gardens and Temples of Kyōto*. Tōkyō; Rutland (VT); Singapore: Tuttle Publishing.
- Earnshaw, C.J. [1989] (2003). *Sho. Japanese Calligraphy. An In-Depth Introduction to the Art of Write Characters*. Tōkyō: Charles E. Tuttle.
- Fontein, J.; Hickman, M.L. (1970). *Zen Painting and Calligraphy*. Boston: Boston Museum of Fine Arts.
- Ghilardi, M. (2009). *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Kitarō*. Milano: Mimemis.
- Ghilardi, M. (2011). *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*. Milano: Mimesis.
- Goto, S.; Naka, T. (2016). *Japanese Gardens. Symbolism and Design*. London; New York: Routledge.
- Hisamatsu, S. (1971). *Zen and Fine Arts*. Tōkyō: Kodansha International.
- Hori, V.S., (2003). *Zen Sand: The Book of Capping Phrases for Kōan Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kanazawa Hiroshi (1976). *Nihon no bijutsu* 日本の美術 (Arte giapponese). Vol. 14, *Sesshū* 雪舟 (Sesshū). Tōkyō: Shōgakukan.
- Marchianò, G. (2022). *Interiorità e finitudine: la coscienza in cammino*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Meschede, F. (ed.) (2013). *Sou Fujimoto. Futurospective Architecture*. Colonia: Kunsthalle Bielefeld.
- Mizuo, H. (1971). «Composition in the Painting of Sesshū». *Japan Quarterly*, 18(3), 288-98.

- Molinari, M. (2018-19). *Tawaraya Sôtatsu: il Rinpa inconsapevole* [tesi di Laurea magistrale non pubblicata]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Murase, M.; Atsumi, I. (2007). «The Deer Scroll by Kôetsu and Sôtatsu Reappraised». Seattle Art Museum (ed.), *Golden Week Lecture Series – Four Masterpieces of Japanese Painting: A Symposium*. Seattle: Seattle Art Museum (SAM), 1-13.
- Murashige Yasushi 村重寧 (2008). *Atobiginazu korekushon* アート・ビギナーズ・コレクション (Raccolta di studi d'arte per principianti). Vol. 5, *Motto shiritai Tawaraya Sôtatsu: shôgai to sakuhin* もっと知りたい俵屋宗達:生涯と作品 (Conoscere meglio Tawaraya Sôtatsu: vita e opere). Tōkyō: Tōkyō Bijutsu.
- Nagayama, N. (2005). *Shodō. Lo stile libero*. Padova: Casa dei Libri.
- Nakamura Tanio 中村溪男 (a cura di) (1976). *Nihon bijutsu kaiga zenshū* 日本美術絵画全集 (Collezione completa di pittura giapponese). Vol. 4, *Sesshū 雪舟* (Sesshū). Tōkyō: Shûeisha.
- Nishiyama, M. (2004). «Storia dell'insorgenza estetica di ma». Galliano, L. (a cura di), *Ma. La sensibilità estetica giapponese*. Torino: Edizioni Angolo Manzoni, 85-94.
- Nitschke, G. (1999). *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*. Köln: Taschen.
- Papoulias, H. (2006). «La fragile bellezza del mondo. Il Bello e il Nulla nell'estetica giapponese», in Giannatiempo Quinzio, A. (a cura di), «La bellezza e il nulla», *Davar. La bellezza e il nulla*, 3, 265-75.
- Pasqualotto, G. (1992). *L'estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- Pitelka, M. (ed.) (2003). *Japanese Tea Culture. Art, History and Practice*. London; New York: Routledge.
- Screech, T. (2012). *Obtaining Images. Art, Production and Display in Edo Japan*. London: Reaktion Books.
- Seike, K. (2004). «Il ruolo di ma nelle abitazioni giapponesi». Galliano, L. (a cura di), *Ma. La sensibilità estetica giapponese*. Torino: Edizioni Angolo Manzoni, 137-48.
- Sengai to zen no sekai* (2013) = *Sengai to zen no sekai/Nihon no bi・hakken* 仙厓と禅の世界/日本の美・発見 8 (Sengai e il mondo dello Zen/Alla scoperta della bellezza giapponese, vol. 8) = *Catalogo della mostra* (Tōkyō, 21 settembre-4 novembre 2013). Tōkyō: Idemitsu bijutsukan.
- Sesshu* (2002) = *Sesshu: Master of Ink and Brush 500th Anniversary Exhibition*. Kyōto: Kyōto National Museum.
- Sou Fujimoto* (2013) = *Sou Fujimoto Serpentine Pavilion 2013*. London: Koenig Books.
- Sullivan, M. (1984). *The Arts of China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Surak, K. (2013). *Making Tea, Making Japan. Cultural Nationalism in Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Tanaka Ichimatsu 田中一松; Yonezawa Yoshiho 米沢嘉圃 (1970). *Genshoku Nihon no bijutsu* 原色日本の美術 (I colori originari dell'arte giapponese). Vol. 11, *Suibokuga* 水墨画 (La pittura a inchiostro). Tōkyō: Shōgakukan.
- Teshigahara, S. (1962). *Ikebana: Sogetsu Flower Arrangement*. Tōkyō: Sofu Teshigahara ed.
- Tsukui, H. (1998). *Les Sources Spirituelles de la Peinture de Sesshū*. Paris: Collège de France; Institut des Hautes Etudes Japonaises.

- Valente, F. (1997-98). *Tradizione e avanguardia nella chashitsu contemporanea* [tesi di laurea magistrale non pubblicata]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Vesco, S. (2020). *Spontanea maestria. Il Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-426-4>.
- Vesco, S. (2021). *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*. Torino: Einaudi.
- Zenga (2000-01) = Yajima Arata (ed.) (2000-01). *Zenga. The Return from America. Zenga from the Gitter-Yelen Collection = Exhibition Catalogue* (Tōkyō, The Shoto Museum of Art, 10 October-26 November 2000; Kanagawa, Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History, 24 February-22 April 2001; Yamaguchi, The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, 28 April-5 June 2001). Tōkyō: Bijutsu shuppansha.
- Zirkle, T. (1983). *The Influence of Hsia Kuei on the Style of Sesshu* [MA thesis]. Richmond (VA): Virginia Commonwealth University.

## Bibliografia generale

- Bowie, H.P. [1911] (1952). *On the Laws of Japanese Painting*. New York: Dover Publications Inc.
- Brinker, H. (1996). *Zen Masters of Meditation in Images and Writing*. Zurich: Artibus Asiae Publishers.
- Chiba, R. (1959). *Sesshu's Long Scroll: A Zen Landscape Journey*. Rutland (VT); Tōkyō: Charles E. Tuttle.
- Covell, J.C. (1962). *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The Momoyama Period (Late 16th Century)*. New York: Crown.
- De Maio, D.; De Maio, S.; Ranzo, P. (2002). *La metropoli come natura artificiale, architetture della complessità in Giappone*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Fujimoto Sou 藤本壮介 (2008). *Genshokutekina mirai no kenchiku* 原色のな未来の建築 (Architettura del futuro primitivo). Tōkyō: Inax.
- Furuta, R.; Lippit, Y.; Ulak, J.T. (a cura di) (2015-16). *Sōtatsu = catalogue of the exhibition*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- Galliano, L. (a cura di) (2004). *Ma. La sensibilità estetica giapponese*. Torino: Edizioni Angelo Manzoni.
- Ghilardi, M. (2016). *L'estetica giapponese moderna*. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Ghilardi, M. (2018). *La filosofia giapponese*. Brescia: Scholé Editrice Morcelliana.
- Harvey, P.B. (1990). *An Introduction to Buddhism: Teaching, History and Practices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1987). *Chashitsu no kenkyū* 茶室の研究 (Studi sulla stanza per la cerimonia del tè). Tōkyō: Kajima Shuppankai.
- Hume, N.G. (ed.) (1995). *Japanese Aesthetics and Culture*. Albany: SUNY Press.
- Keown, D. (1999). *Buddhismo*. Torino: Einaudi.
- Ledderose-Croissant, D. (1998). «Sōtatsu: Yamato-e Revival or Yamato-e Parody?». *Rimpa Arts: Transmissions and Context; Conference Papers*. London: British Museum and School of Oriental and African Studies University of London, 17-27.
- Levine, G.P.A. (2017). *Long Strange Journey. On Modern Zen, Zen Art, and Other Predicaments*. Honolulu: University of Hawai'i Press. <https://doi.org/10.21313/hawaii/9780824858056.001.0001>.

- McKelway, M.P. (2012). *Silver Wind. The Arts of Sakai Hōitsu 1761-1828*. New York: Japan Society Gallery.
- Matsushita, T. (1974). *Ink Painting [Suibokuga]*. New York; Tōkyō: Weatherhill; Shibundō. Arts of Japan 7.
- Murase, M. (2002). *The Written Image: Japanese Calligraphy and Painting from Sylvan Barnet and William Burto Collection*. New York: The Metropolitan Art Museum.
- Nute, K. (2004). *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. New York: Routledge.
- Raveri, M. (2014). *Il pensiero giapponese classico*. Torino: Einaudi.
- Seo, A.Y.; Addiss, S. [1998] (2000). *The Art of Twentieth-Century Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Masters*. Boston: Shambhala Publications.
- Shimada Shūjirō 島田修二郎; Iriya Yoshitaka 入矢義高 (a cura di) (1987). *Zenrin gasan: Chūsei suibokuga o yomu 禅林画賛中世水墨画を読む* (Leggere la pittura a inchiostro Zen medievale). Tōkyō: Mainichi Shinbunsha.
- Shinohara, K. (2021). *L'eco nello spazio. Forme, metodi e logica nell'architettura giapponese*. Milano: Christian Marinotti edizioni.
- Teshigahara, S. (1987). *Ikebana of Sofu: Moribana Style*. Tōkyō: Shufu no tomosha.
- Tokugawa Bijutsukan no meihin shirizu: Daimyo chadōgu ten 徳川美術館の名品シリーズ大名茶道具展* (Selezione dai capolavori del Museo Tokugawa: mostra degli utensili per la cerimonia del tè dei daimyō) (1991) = Catalogo della mostra. Tōkyō: Tokugawa Bijutsukan.
- Tollini, A. (2009). *Antologia del buddhismo giapponese*. Torino: Einaudi.
- Vianello, G. (2000). «L'estetica della vacuità nella tradizione Zen», in «Icône e Religioni», suppl. *Esodo*, 3, 33-40.
- Watanabe, A. (1986). *Of Water and Ink: Muromachi Period Paintings from Japan, 1392-1568*. Detroit: Detroit Institute of Arts.
- Yajima Arata 矢島新 (2000-01). «Hyōgensha Hakuin. Sono rikai no tame no nōto 表現者白隠その理解のためのノート (Hakuin pittore espressivo. Note per un'interpretazione)». *Zenga 2000-01*, 29-36.
- Yamato Bunkakan (a cura di) (1994). *Sesshū tokubetsuten 雪舟特別展 (Sesshū: Mostra speciale)*. Nara: Yamato Bunkakan.