

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti,
pieni, presenze, assenze

a cura di
Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini,
Bonaventura Ruperti



Edizioni
Ca' Foscari

L'estetica del vuoto

Ca' Foscari Japanese Studies

Arts and Literature

Collana diretta da | A series directed by
Luisa Bienati, Paolo Calvetti,
Toshio Miyake, Massimo Raveri

21 | 7



Edizioni
Ca' Foscari

Ca' Foscari Japanese Studies

Arts and Literature

Editors-in-Chief

History and Society sub-series: **Toshio Miyake** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Arts and Literature sub-series: **Luisa Bienati** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Linguistics and Language Education sub-series: **Paolo Calvetti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Religion and Thought sub-series: **Massimo Raveri** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Advisory boards

History and Society sub-series: **Nicola Bassoni** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Sonia Favi** (Università di Torino, Italia) **Kimio Itō** (Kyoto University/Kyoto Sangyo University, Japan) **Toshio Miyake** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andrea Revelant** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Steffi Richter** (Universität Leipzig, Deutschland) **Sven Saaler** (Sophia University, Tokyo, Japan) **Hirofumi Utsumi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Marco Zappa** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Arts and Literature sub-series: **Tomoko Aoyama** (The University of Queensland, Brisbane, Australia) **Jaqueline Berndt** (Stockholm University, Sweden) **Luisa Bienati** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Katja Centonze** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Caterina Mazza** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Daniela Moro** (Università di Torino, Italia) **Carolina Negri** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andreas Regelsberger** (Universität Trier, Deutschland) **Bonaventura Ruperti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Silvia Vesco** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Pierantonio Zanotti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Linguistics and Language Education sub-series: **Patrick Heinrich** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Hideo Hosokawa** (Waseda University, Tokyo, Japan) **Kikuo Maekawa** (National Institute for Japanese Language and Linguistics, Tokyo, Japan) **Marcella Mariotti** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Giuseppe Pappalardo** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Barbara Pizziconi** (SOAS, University of London, UK) **Aldo Tollini** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Religion and Thought sub-series: **Giovanni Bulian** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Andrea De Antoni** (Kyoto University, Japan) **Federico Marcon** (Princeton University, USA) **Tatsuma Padoan** (University College Cork, Ireland) **Silvia Rivadossi** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Executive coordinator

Silvia Rivadossi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Head office



Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Vendramin dei Carmini
Dorsoduro 3462
30123 Venezia

e-ISSN 2610-9425
ISSN 2610-8992



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/collane/ca-foscari-japanese-studies/>

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni,
presenze, assenze

a cura di
Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini,
Bonaventura Ruperti

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze
a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

© 2023 Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti per il testo
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi di De Angelis, Galliano, Michielon, Novielli, Rivadossi, Tollini, Vaglini, Vesco e Zanotti hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays by De Angelis, Galliano, Michielon, Novielli, Rivadossi, Tollini, Vaglini, Vesco and Zanotti received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione aprile 2023
ISBN 978-88-6969-701-2 [ebook]
ISBN 978-88-6969-702-9 [print]

Il volume è stato pubblicato grazie alla collaborazione della Japan Foundation.



Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze / a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xiv + 186 p.; 23 cm. — (Ca' Foscari Japanese Studies; 21, 7). — ISBN 978-88-6969-702-9.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-702-9/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-701-2>

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Abstract

This volume follows the International Festival Japan Contemporary Arts in Venice *The Aesthetics of Emptiness*, organised between 21 and 24 February 2022 by Benedetto Marcello Music Conservatory in Venice, the Department of Asian and North African Studies of Ca' Foscari University of Venice, and Venice Academy of Fine Arts (institutions united in the Study in Venice project), with the generous support of the Japan Foundation. During the Festival, musical performances, concerts, workshops, meetings with Japanese artists, and conferences led participants to immerse themselves in Japanese arts and culture. The structure of the volume is designed to allow the reader to relive these experiences, also through multimedia content, and to explore some of the themes that emerged. The first section is dedicated to the events curated by Benedetto Marcello Music Conservatory and Venice Academy of Fine Arts, while the second brings together some of the contributions presented during the conference organised by the Department of Asian and North African Studies. The various essays revolve around the themes of sound, silence, emptiness, fullness, presence, and absence, and are dedicated to the memory of Bonaventura Ruperti.

Keywords Aesthetic of emptiness. Japanese music. Japanese art. Japanese literature. Japanese cinema.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Sommario

Prefazione

Cecilia Franchini

xi

Introduzione

Silvia Rivadossi

5

SEZIONE I. «JAPAN CONTEMPORARY ARTS IN VENICE»: PRESENTAZIONI E RECENSIONI

L'arte di Ōki Izumi

Riccardo Caldura

11

Intorno a Takemitsu e Hosokawa (con una digressione)

Presentazione del concerto *Due omaggi* del 22 febbraio 2022

Paolo Notargiacomo

17

Review of *The Spirit of Japanese Percussions in Venice*

Venice, Conservatorio Benedetto Marcello, 21 February 2022

Sviatoslav Avilov

25

Recensione di *Anche la notte profuma il gelsomino*

Venezia, Conservatorio Benedetto Marcello, 23 febbraio 2022

Edoardo Pugliese

27

Recensione di *De loin à rien*

Venezia, Fondazione Levi, 24 febbraio 2022

Anna Dobrucka

29

Toru Takemitsu, *Between Tides*: al di là del suono e del silenzio

Analisi generale e riflessioni personali sull'opera

Leonardo Francescon

31

SEZIONE II. SAGGI ACCADEMICI SU VUOTI, PIENI, PRESENZE,
ASSENZE, SUONI, SILENZI

Lo Zen e l'estetica del vuoto

Forme dell'arte nella Via del Buddha

Aldo Tollini 47

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

Silvia Vesco 59

Estetica del vuoto in Mori Mariko

Un uso strategico del discorso sullo Zen

Silvia Rivadossi 83

**Estetiche dell'accumulazione nella letteratura giapponese
del primo Novecento**

Pierantonio Zanotti 95

Un'assenza nel paesaggio

Governamentalità e commodificazione in A.K.A. Serial Killer

Eugenio De Angelis 113

Il cinema e la gioventù nelle decadi perdute

Maria Roberta Novielli 129

Ma 間 e musica: il pieno e il vuoto

Luciana Galliano 139

Sulla tela del tempo

**Filosofia del suono nell'*Etude III* per pianoforte
di Toshio Hosokawa**

Letizia Michielon 149

Toshio Hosokawa musicista cinematografico

Roberto Calabretto 165

Un'assoluta e imperturbabile staticità

Lettura e ascolto di *Lettera alla madre per shō*

Riccardo Vaglini 179

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Prefazione

Cecilia Franchini

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia



Presentazione
International Festival
Japan Contemporary Art

Intitolato *The Aesthetics of Emptiness* e tenutosi tra il 21 e il 24 febbraio 2022, il primo festival che ha unito Venezia al Giappone ha visto la luce sotto l'egida di Study in Venice, rappresentando un unicum nel suo genere, come primo progetto di collaborazione tra Accademia di Belle Arti, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Ugo e Olga Levi, Museo d'Arte Orientale e Università Ca' Foscari Venezia.

Finanziato dalla Japan Foundation, il Japan Contemporary Arts in Venice, dedicato alle estetiche del vuoto nella cultura giapponese, ha costituito un'opportunità di confronto e *networking*, di formazione personale, di arricchimento e scambio di esperienze, occasione privilegiata per costruire e rafforzare i legami professionali all'interno delle comunità dei Japanese Studies, grazie al sapiente coordinamento delle più meritorie strutture culturali della città di San Marco, con il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello nel ruolo di capofila del progetto.

L'idea del Festival è partita da lontano, guardando ai Giochi Olimpici che si sarebbero dovuti tenere a Tokyo nel 2020, e provando a immaginare un progetto culturale che a quelli potesse collegarsi. Il processo di sviluppo del festival è stato lungo e talvolta difficoltoso, costretto a modularsi sulla continua evoluzione della situazione pandemica, per riuscire tenacemente a raggiungere gli obiettivi desiderati.

Performance musicali, concerti, workshop, incontri con artisti e conferenze hanno condotto i partecipanti del festival a un'immersione nelle arti e nella cultura giapponese a tutto tondo, attraverso un

ricchissimo programma, vario nelle proposte e allo stesso tempo suggestivo nelle emozioni.

Insostituibile e lungimirante compagno di viaggio in questo percorso è stato Bonaventura Ruperti, docente di Lingua e Letteratura giapponese e Teatro giapponese presso l'Università Ca' Foscari, grazie alla sua incrollabile fiducia e capacità di cogliere «la luce oltre il buio», come recita la sua tanto amata poesia di Izumi Shikibu. Un appassionato lavoro d'équipe assieme a Riccardo Caldura, direttore dell'Accademia di Belle Arti, e Cecilia Franchini ha reso possibile «condurre in porto questa magnifica ricchezza di eventi musicali e artistici a Venezia», come commentò Ruperti stesso,

un gesto di speranza verso la riapertura degli antichi legami che congiungono il Giappone con questa città, che ha contribuito in modo decisivo alla conoscenza delle arti, delle produzioni artistiche e del lavoro degli artisti giapponesi in Europa e nel mondo, sotto molteplici prospettive e punti di vista.

La sinergia tra istituzioni, con l'adozione di modalità inedite e innovative quali le visite alle diverse sedi accompagnate da selezionati testi musicali e poetici della letteratura giapponese, o l'innesto di eventi musicali nei momenti di apertura e chiusura dell'importante convegno organizzato dall'Università Ca' Foscari, è stata fortemente voluta e sviluppata dal comitato scientifico del festival, aprendo la strada a nuovi percorsi multidisciplinari, che hanno permesso ai partecipanti di scoprire luoghi e aspetti normalmente poco accessibili dall'esterno. Ancora, con l'entusiasmo delle parole di Ruperti,

tra i bellissimi programmi dei concerti previsti, tutti animati da artisti giapponesi in interazione con i musicisti del Conservatorio, ve ne sarà uno dedicato alla prima ambascieria giapponese che giunse in Italia e visitò anche Venezia nel 1585, programma che fa rivivere proprio le musiche che i giovanetti giunti dal Giappone conobbero in quegli anni nel loro favoloso viaggio. Ma in tempi moderni, proprio a Venezia nel 1954 giunse la prima tournée all'estero di artisti del teatro nō, il teatro più illustre della tradizione, artisti che si esibirono all'isola di San Giorgio. Anche i primi corsi di lingua giapponese a Ca' Foscari risalgono al lontano 1873, perciò il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, con il nutrito supporto di colleghi e studenti, ha voluto realizzare un convegno dedicato alle arti giapponesi contemporanee ma anche alle radici antiche.

L'entusiastica risposta di Venezia alle proposte del festival, in termini di successo di pubblico, è stata degno e prezioso coronamento dell'evento, confermando il valore del progetto e l'importanza di doverne

assicurare la massima diffusione sia sul territorio sia nella comunità internazionale. La partnership strategica sviluppata con la Japan Foundation ha reso possibile l'invito di personalità giapponesi provenienti dall'Europa e incoraggiato la capillare disseminazione dei risultati di decine di studentesse e studenti, artisti, docenti ed esperti coinvolti nel progetto, documentate dal presente volume, corredato della completa video-registrazione di tutti gli eventi.

Grazie ai contributi e ai contenuti multimediali, questo volume dedicato alla memoria dell'opera di Bonaventura Ruperti diventa un'ulteriore piattaforma interdisciplinare che potrà incoraggiare il dialogo sugli scambi storici, artistici, culturali ed economici tra Venezia e il Giappone, contribuendo a formare la prossima generazione di studiosi e di cittadini globali.

Un ringraziamento speciale va a Riccardo Caldura e Bonaventura Ruperti del Comitato scientifico, a Riccardo Vaglini e Giovanni Mancuso, docenti del Conservatorio Benedetto Marcello, del comitato organizzativo, per la loro costante consulenza e assistenza, preziose per la realizzazione del festival.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

In memoria di Bonaventura Ruperti

*Fuori dalle tenebre
per un sentiero scuro
debbo inoltrarmi.
M'illumina di lontano,
luna della cresta dei monti.*

Izumi Shikibu

International Festival Japan
Contemporary Arts in Venice

The of

Aesthetics Emptiness

21–24 febbraio 2022

Lunedì 21

Visita guidata
Ca' Foscari tour
Saluti delle istituzioni
e recital inaugurale
**Lo spirito delle percussioni
giapponesi a Venezia**
Trio Munedaiko
Sala concerti del Conservatorio

Martedì 22

Masterclass
Chisato Yamamoto violino
Sala concerti del Conservatorio
Visita guidata
Museo d'Arte orientale tour
Workshop
Trio Munedaiko percussioni
Aula 117 del Conservatorio
Concerto
Due omaggi
Sala concerti del Conservatorio
Prelude
I primi fiori bianchi...
Sala concerti del Conservatorio
Recital
Il silenzio della laguna di notte
Rinko Hara, Mizuho Furukubo
Sala concerti del Conservatorio

Mercoledì 23

Prelude
Haiku o della sintesi lieve
Auditorium Santa Margherita
Convegno
The aesthetics of Emptiness I
Auditorium Santa Margherita
Incontro
Ōki Izumi artista del vetro
Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti
Visita guidata
Accademia di Belle Arti tour
Visita guidata
Conservatorio B. Marcello tour
Recital
**Anche la notte profuma
il gelsomino**
Chisato Yamamoto, Cecilia Franchini
Sala concerti del Conservatorio

Giovedì 24

Prelude
Il saxofono di Ryo Noda
Auditorium Santa Margherita
Convegno
The aesthetics of Emptiness II
Auditorium Santa Margherita
Concerto
La voce degli Ambasciatori
Auditorium Santa Margherita
Masterclass
Yasuko Yamaguchi composizione
Aula 96 del Conservatorio
Concerto
De loin à rien
Fondazione Levi
Concerto
Nachtlied
Sala concerti del Conservatorio

Venezia

Accademia di Belle Arti Conservatorio B. Marcello Fondazione Ugo e Olga Levi Università Ca' Foscari

In collaborazione con
Fondazione Giorgio Cini
Museo d'Arte orientale di Venezia
Study in Venice

Con il supporto di
Istituto Giapponese di Cultura Roma
Istituto Italiano di Cultura Tokyo
VIU Venice International University

Sponsor
Japan Foundation

Comitato scientifico
Riccardo Caldura
Accademia di Belle Arti di Venezia
Cecilia Franchini
Conservatorio di Musica B. Marcello
Bonaventura Ruperti
Università Ca' Foscari Venezia

Comitato organizzativo
Marika Berto, Cecilia Franchini,
Giovanni Mancuso, Ivan Lo Giudice,
Gaia Sessa, Sanny Timin, Riccardo Vaglini

Ingresso libero su prenotazione (fino
a capienza consentita) con Super
Green Pass e mascherina FFP2
ufficio.stampa@conservatorioveneziana.eu

Accademia di Belle Arti
Conservatorio B. Marcello
Fondazione Ugo e Olga Levi
Università Ca' Foscari
Museo d'Arte orientale


Ex Ospedale degli Incurabili,
Dorsoduro 423
Palazzo Pisani, San Marco 2810
San Marco 2893
Auditorium Santa Margherita,
Dorsoduro 3689
Ca' Pesaro, Santa Croce 2076



Con il patrocinio del Comune di Venezia



Lunedì 21 febbraio


Recital  *Lo spirito delle percussioni giapponesi a Venezia.* Trio Munedaiko

Martedì 22 febbraio

Masterclass  Chisato Yamamoto violino


Visita guidata  Museo d'Arte orientale tour

Concerto  *Due omaggi*

Prelude  *I primi fiori bianchi...* (13'50"-23'30")

Recital  *Il silenzio della laguna di notte*
Rinako Hara, Mizuho Furukubo


Mercoledì 23 febbraio

Prelude  *Haiku o della sintesi lieve* (3'10"-22'40")


Convegno  *The Aesthetics of Emptiness*

Incontro  Ōki Izumi artista del vetro

Visita guidata  Conservatorio Benedetto Marcello tour


Recital  *Anche la notte profuma il gelsomino*
Chisato Yamamoto, Cecilia Franchini

Giovedì 24 febbraio

Prelude  *Il saxofono di Ryo Noda* (0'00"-30'00")

Convegno  *The Aesthetics of Emptiness*

Concerto  *La voce degli Ambasciatori*

Masterclass  Intervista a Yasuko Yamaguchi, compositrice

Concerto  *De loin à rien*

Concerto  *Nachtlied*

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Introduzione

Silvia Rivadossi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

La struttura di questo volume è pensata per far rivivere al lettore l'esperienza del Festival Internazionale Japan Contemporary Arts in Venice, *The Aesthetics of Emptiness*, anche attraverso le video-registrazioni dei diversi eventi raggiungibili utilizzando i QR code, e condurlo ad approfondire alcuni dei temi emersi.

La prima sezione è dedicata agli eventi curati dal Conservatorio di Musica Benedetto Marcello e dall'Accademia delle Belle Arti di Venezia.

Nel suo contributo intitolato «L'arte di Ōki Izumi», Riccardo Caldura ripercorre i passi compiuti per invitare l'artista Ōki Izumi e presenta brevemente l'importanza della sua attività artistica, incentrata sull'utilizzo del vetro di produzione industriale. Il QR code presente nel testo consente di fruire di una breve intervista a Ōki Izumi.

Il saggio del compositore Paolo Notargiacomo, intitolato «Intorno a Takemitsu e Hosokawa (con una digressione). Presentazione del concerto *Due omaggi* del 22 febbraio 2022», apre un percorso di riflessioni e recensioni di alcuni concerti a cura di quattro studenti del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello: Svjatoslav Avilov presenta il recital *Lo spirito delle percussioni giapponesi a Venezia*, che ha inaugurato il Festival; Edoardo Pugliese offre una recensione del recital *Anche la notte profuma il gelsomino*, dedicato al pittore veneziano Giorgio Teardo; Anna Dobrucka commenta il concerto *De loin à rien*, sintesi ed espressione dell'estetica espressa da Miyoshi e da compositori giapponesi a lui coevi; infine, Leonardo Francescon approfondisce l'estetica di Toru Takemitsu con un'analisi dell'opera *Between Tides*, da lui suonata durante il concerto finale.

La seconda sezione di questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati durante il convegno organizzato dal Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea il 23 e il 24 febbraio 2022 presso l'Auditorium Santa Margherita di Venezia. I diversi saggi si costruiscono attorno alle tematiche di vuoti, pieni, presenze, assenze, suoni, silenzi, come risulterà chiaro dalla lettura.

Nel suo contributo «Lo Zen e l'estetica del vuoto. Forme dell'arte nella Via del Buddha», Aldo Tollini analizza la nascita, nel tardo XII secolo, di quella che lui chiama 'arte Zen', una nuova cultura ed estetica legata alla classe dei *bushi* e al buddhismo Zen, da cui trae origine la cosiddetta 'estetica del vuoto'. Si concentra in seguito su quest'ultima, tratteggiandone le caratteristiche principali.

La considerazione di quanto la definizione di 'estetica del vuoto' sia problematica costituisce il punto di partenza del saggio di Silvia Vesco, intitolato «L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio». L'autrice prosegue presentando alcune forme del concetto di 'vuoto' in pittura, in calligrafia, nell'arte dell'*ikebana* e in architettura.

Silvia Rivadossi, nel contributo «Estetica del vuoto in Mori Mariko. Un uso strategico del discorso sullo Zen», analizza come l'artista contemporanea Mori Mariko utilizza 'strategicamente' il discorso sul buddhismo Zen e sull'estetica del vuoto per definirsi e definire le sue opere, influenzate dalla costruzione dello Zen ad opera di Suzuki Daisetsu.

La cosiddetta 'estetica del vuoto' non è comunque l'unica estetica prodotta in Giappone, come sottolinea Pierantonio Zanotti nel suo saggio intitolato «Estetiche dell'accumulazione nella letteratura giapponese del primo Novecento». Come suggerisce il titolo, il suo contributo si concentra sull'analisi dei 'pieni', più che dei vuoti, esplorando alcune opere della letteratura giapponese moderna dei primi tre decenni del Novecento.

Nel saggio di Eugenio De Angelis il concetto di 'vuoto' è inteso come un'assenza, come indica già il titolo: «Un'assenza nel paesaggio. Governamentalità e commodificazione in A.K.A. *Serial Killer*». Il documentario sperimentale A.K.A. *Serial Killer*, centrato sulla vicenda del serial killer Nagayama, è infatti caratterizzato dall'assenza di questo personaggio, dall'assenza di dialoghi e da una particolare 'teoria del paesaggio' che l'autore analizza facendo riferimento al concetto foucaultiano di 'governamentalità'.

L'ambito cinematografico è centrale anche nel contributo di Maria Roberta Novielli, «Il cinema e la gioventù nelle decadi perdute». L'autrice pone l'attenzione su un particolare tipo di 'vuoto': quello esistenziale sperimentato dalle generazioni più giovani a partire dagli anni Novanta e rappresentato in diversi film, di cui vengono presentati e analizzati alcuni esempi, emblematici anche per comprendere le principali dinamiche sociali del periodo.

Gli ultimi quattro saggi raccolti nella sezione affrontano i concetti di vuoto e pieno con riferimento al campo musicale, trattando di silenzi e suoni.

Luciana Galliano, in «*Ma* 間 e musica: il pieno e il vuoto», propone un'analisi del concetto di *ma* presentandolo soprattutto attraverso l'esempio della musica del teatro *nō*, di cui tratteggia in dettaglio la struttura del ritmo.

Nel saggio «Sulla tela del tempo. Filosofia del suono nell'*Etude III* per pianoforte di Toshio Hosokawa», Letizia Michielon analizza l'*Etude III. Calligraphy, Haiku, 1 Line* per pianoforte di Hosokawa, mettendo in evidenza la relazione fra suono e silenzio e il legame che il compositore traccia fra la sua opera e l'arte della calligrafia.

È dedicato allo studio di Hosokawa anche il contributo di Roberto Calabretto, «Toshio Hosokawa musicista cinematografico». Come suggerisce il titolo, l'autore analizza le colonne sonore composte da Hosokawa per due film del regista Oguri Kōhei.

Infine, Riccardo Vaglini in «Un'assoluta e imperturbabile staticità. Lettura e ascolto di *Lettera alla madre* per *shō*» ripercorre la storia della composizione e la struttura della sua opera *Lettera alla madre*.

In chiusura a questa breve introduzione, un ringraziamento e un pensiero particolare vanno a Bonaventura Ruperti, cuore di questo Festival e organizzatore, in particolare, del convegno che si è tenuto il 23 e il 24 febbraio 2022. Purtroppo, non ha potuto vedere il completamento di questo volume, che lui ha voluto e che ha curato nelle prime fasi. Questo lavoro – fatto di suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze – è dedicato alla sua memoria e al ricordo di quanto si è speso, negli anni, per trasmettere la conoscenza e l'amore per le arti giapponesi in Italia.

Sezione I

«Japan Contemporary Arts in Venice»:
presentazioni e recensioni

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

L'arte di Ōki Izumi



Riccardo Caldura

Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia

Intervista con Ōki Izumi

Nel periodo durante il quale si veniva concretizzando l'ipotesi di invitare Ōki Izumi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, come partecipazione all'iniziativa interistituzionale intorno all'Estetica del vuoto, ho avuto più scambi con l'artista giapponese nata a Tokyo e da molti anni residente a Milano. La sua opera ci è sembrata particolarmente calzante non solo rispetto all'appuntamento, ma perché teneva insieme più aspetti ai quali la nostra stessa Accademia dava rilevanza. Soprattutto considerando la materia principe della attività artistica di Ōki Izumi: il vetro. Sono infatti attualmente attive esperienze laboratoriali che utilizzano questo materiale, sviluppate in particolare dal prof. Gaetano Mainenti (coordinatore della Scuola di Decorazione della nostra istituzione e già direttore delle attività culturali e didattiche della scuola del vetro Abate Zanetti di Murano). Si tratta di percorsi formativi che hanno avuto significative ricadute espositive; penso alla mostra *Glass Sound* (2018) realizzata grazie alla collaborazione con l'azienda Signoretto Lampadari di Murano nello spazio del Magazzino del Sale 3. La questione che si poneva riflettendo sulle motivazioni dell'invito all'artista giapponese, riguardava, e riguarda tuttora direi in generale, la vocazione dell'Accademia: il tenere insieme, o meglio il saper rileggere le straordinarie esperienze artistiche veneziane nei diversi ambiti della ricerca espressiva, sia passata che moderna, attraverso la sensibilità contemporanea di nuove generazioni di artisti che si vengono formando nelle nostre aule e atelier. Il modo che ha Ōki Izumi di trattare una materia così intrisa di storia artigianale veneziana, quale è il vetro, utilizzando però esclusivamente quello di produzione industriale a lastre (*float glass*), dunque

il più lontano da quella tradizione, rappresentava efficacemente una di quelle esperienze artistiche contemporanee sulle quali richiamare l'attenzione. D'altronde, matrici sperimentali inerenti il rapporto fra materiali trasparenti, di matrice industriale, nella loro interazione con la luce, avevano già avuto modo di esser ben presenti in Accademia, accompagnandosi alla lezione della *Gestalt* e dell'*Optical Art*. Penso a Sara Campesan e al suo uso del plexiglas; a Giancarlo Zen, maestro nell'utilizzo della luce neon e docente di Teoria della percezione e Psicologia della forma; a un grande sperimentatore legato al gruppo N, come Ennio Chiggio, anch'egli, anni or sono, docente di Decorazione e di Design.

Ōki Izumi rappresentava dunque una novità, trattandosi della sua prima conferenza in Accademia a Venezia, ma una novità motivata da linee non occasionali della ricerca stessa sviluppata negli anni dall'istituzione.

Il minimalismo e la serialità delle composizioni, il ritmo delle strutture che possono articolarsi in complesse installazioni spaziali, la capacità di utilizzare tutto ciò che un prodotto di origine industriale poteva concedere in termini di rapporto fra volume, trasparenza e luce, sono gli elementi caratterizzanti una pluriennale attività espositiva di livello internazionale. La stessa formazione di Ōki Izumi nasce dall'incontro fra cultura occidentale e orientale, ed è difficile separare le componenti concettuali e minimaliste da una tensione all'essenziale (la sottrazione di cui ella parla) che viene dal pensiero filosofico ed estetico della sua terra di origine. Ōki Izumi, ripercorrendo brevemente la sua biografia, si laurea in Letteratura antica giapponese all'Università Waseda di Tokyo, e studia poi pittura e scultura con artisti giapponesi di grande rilievo ed esperienza internazionale, a cavallo fra le culture orientali e occidentali, quali Yoshishige Saitō (il cui lavoro palesa i rapporti con la lezione costruttivista e dadaista) e la scultrice Aiko Miyawaki, internazionalmente nota per le *Utsuroi Sculptures*. Nel 1977 Ōki Izumi vince una borsa di studio del governo italiano proseguendo i suoi studi all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove si diploma in scultura nel 1981. Rimane legata al capoluogo lombardo, dove tuttora risiede e tiene il suo laboratorio, alternando frequenti soggiorni a Tokyo. Molte le personali e le partecipazioni a grandi mostre internazionali (fra cui la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano). Nel suo intervento presso l'Aula Magna dell'Accademia, Ōki Izumi ha ripercorso le fasi salienti del suo lavoro, proiettando diverse immagini delle opere, e accompagnando le proiezioni con puntuali commenti che aiutavano a comprendere meglio i concetti che ne animano la ricerca. Per l'artista è fondamentale cogliere la relazione fra luce e ombra, fra addizione e sottrazione, fra volume e vuoto, invitando l'osservatore ad andare oltre una percezione solo retinica. Fra gli appunti che mi ha cortesemente inviato in vista della preparazione della sua conferenza, riporto qui quello



Figura 1 Ōki Izumi, *Vaso d'acqua*. 2016. Vetro, 25 × 20 × 20 cm

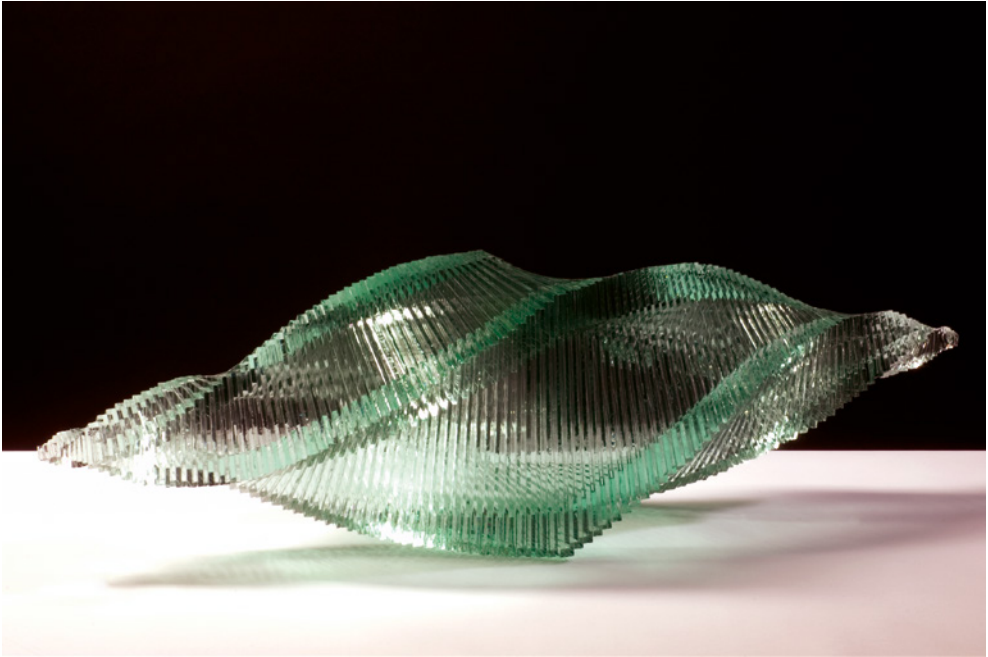


Figura 2 Ōki Izumi, *Conchiglia di vetro*. 2011. Vetro, 26,5 × 100 × 26,5 cm

che si riferisce alla relazione fra vetro e acqua, perché permette di comprendere, pur nella brevità, sia le linee della sua poetica, sia l'attinenza con il tema generale dell'iniziativa veneziana, nonché con il particolarissimo contesto ambientale della città. Chiudo questa breve nota ringraziandola per la profondità e l'accuratezza del suo intervento in Accademia, e ringraziando Yvonne Pugliese per avermi aiutato nell'avviare i primi contatti con l'artista.

Riflessioni sull'ACQUA

L'immagine del vetro è collegata all'ACQUA. Il vetro racconta l'ACQUA. Entrambi riflettono e traspaiono. Il materiale che uso per realizzare la mia arte è la lastra di vetro industriale. Questo materiale ha l'aspetto simile all'ACQUA ma, nonostante sia freddo e spigoloso, si riesce a ottenere una fluida trasparenza che ricorda l'ACQUA. Camminare tra le lastre di vetro dà l'impressione di stare nell'ACQUA, creando una piacevole e accogliente atmosfera. La cultura giapponese è molto legata all'ACQUA. Abbiamo ACQUA buona e abbondante grazie a un'alta catena di montagne che, come una spina dorsale, attraversa il nostro paese. Celebriamo infi-

nite cerimonie e feste tradizionali legate all'ACQUA. Non dimentichiamo che nel marzo 2011 il Giappone è stato duramente colpito da terremoto e TSUNAMI. Ora esiste il grande problema di nutrire il pianeta. La carenza di cibi è strettamente legata ad ACQUA, aria e terra. È giunto il momento di pensare all'ACQUA sotto tutti i suoi profili. Ogni popolo ha un rapporto diverso con l'ACQUA, ma sento vivo il desiderio di sensibilizzare sul tema dell'ACQUA esponendo le mie opere in vetro. Il vaso è esistito da tempo assai remoto per contenere qualcosa al suo interno. Tutti i popoli hanno creato vasi nella loro storia, rendendo sempre prezioso il loro contenuto. Nella mia opera, è l'acqua a creare il vaso e ad essere al tempo stesso contenitore e contenuto. (Ōki Izumi)

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Intorno a Takemitsu e Hosokawa (con una digressione)

Presentazione del concerto

Due omaggi del 22 febbraio 2022

Paolo Notargiacomo

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 2 Destini incrociati. – 2.1 Giapponismo europeo. – 2.2 Europeismo giapponese. – 3 Presentazione del programma. – 3.1 Per Toshio Hosokawa. – 3.2 Per Tōru Takemitsu #1. – 3.3 Per Tōru Takemitsu #2.

1 Introduzione

Nell'omaggiare i due compositori giapponesi più noti nel panorama musicale internazionale, non s'è voluto proporre al pubblico una retrospettiva monografica volta a illustrare le rispettive carriere artistiche, ma, in sintonia con lo spirito del festival, evocare un dialogo ricco di spunti e di suggestioni tra i due musicisti del Sol Levante e il mondo europeo, dialogo che ha alle spalle una storia lunga e affascinante, e ha influenzato e caratterizzato significativamente, su entrambe le sponde, l'arte del Novecento. Attraverso rispecchiamenti, allusioni, condivisioni, simpatie e dediche, nel programma del concerto i brani di Tōru Takemitsu e di Toshio Hosokawa s'intrecciano a composizioni europee, recenti e recentissime, ispirate, in vario modo, alle forme artistiche e ai principi estetici del Giappone.



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

Open access

Submitted 2023-03-07 | Published 2023-04-21

© 2023 Notargiacomo | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/003

17

2 Destini incrociati

2.1 Giapponismo europeo

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, i rapporti tra l'arte europea e l'arte giapponese costituiscono una direttrice importante nella storia d'entrambe le culture. Il momento di conflagrazione di tale fenomeno fu, in Europa, l'infatuazione collettiva del *Japonisme*, a sua volta seguito alla fine di un lungo periodo d'isolamento dello Stato nipponico. Le stampe giapponesi, diffuse massicciamente nel Vecchio Continente dai mercanti europei a partire dalla metà dell'Ottocento, suscitarono un'impressione e un entusiasmo talmente forti sull'immaginario culturale da potersi descrivere, più che come moda o come effimera suggestione, quasi nei termini di una profonda rivelazione, di una platonica anamnesi, che ebbe effettivamente il potere di condizionare il corso della ricerca artistica: come pensare agli impressionisti, a Monet, a Manet, a Van Gogh, senza tenere in conto l'ispirazione e i principi tecnici ed estetici ch'essi trassero da quelle stampe? E come poter ignorare l'influenza nipponica su uno dei grandi iniziatori della modernità musicale occidentale quale fu Debussy?

Evidentemente, se un fenomeno si sviluppa in maniera tanto profonda e duratura, le ragioni sono da ricondursi a una speciale coincidenza di condizioni favorevoli. Al di là dell'attrazione dell'esotismo, appartenente alla cultura europea fin dai suoi albori, il Giapponismo ottocentesco si fonda sulla singolare sintonia che gli artisti occidentali sentirono nei confronti delle produzioni estetico-culturali del Paese levantino in un momento di forte crisi delle estetiche tradizionali e di ansiosa ricerca di rinnovamento: le stampe giapponesi, senza prospettiva, senza realismo, dove le figure sono stilizzate e simboliche, fornivano un modello antitetico rispetto alla tradizione occidentale, modello dal quale e attraverso il quale gli artisti europei furono incoraggiati a uscire dai loro canoni e a trovare nuove vie.

La rivoluzione estetica investì in special modo la pittura e la musica, in termini analoghi, corrodendo e demolendo i rispettivi pilastri fondamentali: per l'una la rappresentazione realistica e la proiezione prospettica, per l'altra l'armonia funzionale e il contrappunto tonale. Ad essi furono sostituiti nuovi principi e tecniche, basati su diversi parametri. Nella pittura si predilesse ora la riproduzione dell'impressione ottico-sensoriale, ora la linearità bidimensionale del disegno, ora la stilizzazione geometrica; in musica il fulcro si spostò sul colore armonico, sul timbro, sulla melodia non armonizzata, sull'eterofonia e sullo slittamento verso un'armonia non funzionale, vetero o neomodale.

Questa svolta radicale avrà un'incidenza profonda sugli sviluppi novecenteschi dell'arte, in una duplice forma: da una parte attraverso l'enorme influenza dell'approccio e dei principi impressionisti sulle

scuole e le tendenze successive, dall'altra attraverso ulteriori e rinnovati scambi e contaminazioni con l'arte e la cultura giapponese. A tal proposito, andando oltre la pucciniana *Madama Butterfly* (1904) e le *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-13) di Stravinskij, che, in modi differenti, sono legate alla dimensione del Giapponismo tardo-ottocentesco, furono senz'altro decisive per le sorti della musica contemporanea le ascendenze nipponiche, anch'esse ben diverse tra loro, di due influentissimi musicisti quali furono Olivier Messiaen e John Cage.

2.2 Europeismo giapponese

Ma questa è solo una metà della storia.

Come già accennato, fu una svolta politica dello Stato giapponese a determinare l'inizio di questo incontro tra culture, cioè la fine di un lungo periodo d'isolamento e di severe proibizioni negli scambi economici e culturali con l'estero. Dalla metà del XIX secolo, infatti, con il cosiddetto rinnovamento Meiji, il Giappone fu interessato da una profonda trasformazione delle strutture politiche, sociali e culturali, con una sostanziale apertura verso l'esterno. Di ciò, naturalmente, risentirono le forme dell'educazione e dell'arte, che si fecero permeabili a modelli occidentali. Lo studio e la pratica della musica andarono nella direzione ora di un accostamento, ora di una sintesi di musica tradizionale e musica europea. Specularmente a quanto andava verificandosi in Europa, gli artisti giapponesi trovarono nelle forme e negli stili occidentali spunti e stimoli per rinnovare i propri strumenti e le proprie categorie. In questa armoniosa relazione (almeno dal punto di vista artistico, ché i retroscena politico-culturali sono più complessi e ambigui) entrambi i *partners*, dunque, trovarono nell'altro una via feconda per uscire dalle maglie della propria tradizione, imparando nuovi linguaggi e realizzando una sintesi tra il noto e l'ignoto, tra il vecchio e il nuovo, tra l'appartenenza e la scoperta.

La ricchezza e la complessità dello scambio tra Europa e Giappone risiedono nel fatto che la misura dell'assimilazione e dell'identificazione è talmente estesa e profonda ch'esso finisce con il dispiegarsi in una stratificata pluralità di livelli di circolazione, come in un gioco di specchi o un rincorrersi di sguardi, tale da chiedersi a volte chi sia l'uno e chi sia l'altro. A tal riguardo le figure di Takemitsu e Hosokawa sono significativamente emblematiche, in quanto entrambe, in modi diversi, si avvicinano alla musica tradizionale giapponese e se ne appropriano attraverso lo studio e l'assimilazione della musica europea. Il primo, infatti, rigetta inizialmente la propria tradizione nazionale in quanto associata alla dittatura militare nazionalista (al pari di quanto avviene anche nelle arti europee in reazione ai regimi totalitari), ma viene quasi inconsapevolmente ricondotto alle sonorità della sua terra attraverso l'amore per due grandi compositori

europei ‘nipponizzati’, Debussy e Messiaen; in particolare, lo studio del loro utilizzo della modalità lo porterà a integrare nel suo mondo compositivo anche i modelli scalari della tradizione giapponese. Com’egli stesso dichiarerà avvalendosi d’immagini fortemente evocative, si specchia sia nel *Mirror of Tree* della musica occidentale sia nel *Mirror of Grass* della musica giapponese (cf. il famoso saggio del 1974, *Mirror of Tree, Mirror of Grass*). Il percorso di Hosokawa, più giovane di una generazione, testimonia, invece, del cambiamento che nel frattempo è avvenuto nell’establishment internazionale e nelle dinamiche e nelle istituzioni di formazione e produzione musicale: studia in Germania nella Hochschule für Musik Freiburg, partecipa ai Darmstädter Ferienkurse ed è sollecitato allo studio e alla ripresa ‘in chiave contemporanea’ (*idest* neoavanguardistico-occidentale) della musica tradizionale giapponese da Klaus Huber.

3 Presentazione del programma

3.1 Per Toshio Hosokawa

Il pezzo pianistico di Hosokawa che apre il concerto, *Melodia II*, del 1977, incarna con raffinata semplicità l’ideale estetico di una musica ridotta ai suoi elementi essenziali e originari, spoglia di ogni artificio, puro *mèlos* riverberato da risonanze. Il tempo è sospeso, in tutti i sensi: nessuna percezione metrica, direzione tematica o dinamica. L’elementare modalità della melodia e il risuonare delle quinte vuote conferiscono alla musica un’indeterminatezza storico-geografica, una sonorità arcaica, esotica e insieme familiare; giapponese e insieme universale. I suoni che si sciorinano come perle sono al tempo stesso la linea che contorna una figura e le pennellate d’un paesaggio stilizzato, paesaggio esteriore e paesaggio interiore. Ma alla staticità dell’armonia non corrisponde la staticità dell’espressione. Al contrario, l’atmosfera evocata è in continuo mutamento e attraversa una ricca gamma di toni e sfumature, scivolando insensibilmente dalla dolcezza al turbamento, dalla paura alla serenità. Di questo paesaggio e di queste emozioni la musica si fa pittura e meditazione.

Gli altri due brani di Hosokawa presentati nel concerto sono tratti dalla raccolta *Étude I-VI* del 2011-13 e costituiscono un estremo raffinemento dello stesso universo poetico. Anche i titoli ci indicano con chiarezza le sue due coordinate fondamentali: da una parte l’analogia della linea melodica con il disegno calligrafico, pittura stilizzata, dall’altra il contenuto emotivo che fa vivere le forme nel tempo della soggettività. Il terzo brano della raccolta, *Calligraphy, Haiku, 1 Line*, rivela esplicitamente quell’analogia con l’arte calligrafica che ha da sempre caratterizzato il metodo compositivo di Hosokawa: un suono lungo tenuto o una sequenza di note si manifestano nel vuoto del si-

lenzio come tratti grafici su un foglio bianco, mentre gli accordi e i cluster concentrano l'energia del gesto o evocano le sue sfumature. Il quinto brano, *Anger*, è basato, invece, come indica il titolo, sull'espressione dell'emozione rabbiosa. La traduzione musicale della tensione legata a tale 'affetto' è letterale e immediata: sequenze di suoni staccati e accentati in *fortissimo*. La grande maestria, musicale e psicologica, emerge nell'intervallare tali sequenze da lunghe pause, attese snervanti, silenzi agghiaccianti, che si rivelano più violenti e furiosi di quelle sferzate di dissonanze martellanti. Questo conferma l'estrema raffinatezza e ricchezza dei concetti di vuoto e di silenzio nell'estetica giapponese.

Ai brani di Hosokawa è affiancato *L'infinito sorriso delle onde* di Letizia Michielon, del 2015, che con quelli stabilisce un dialogo a più livelli. Da una parte, infatti, esso costituisce un omaggio al compositore giapponese per tramite della figura di Luigi Nono: il pezzo pianistico è dedicato al musicista veneziano, che a sua volta era molto stimato da Hosokawa. Dall'altra esso presenta, rispetto a quelli, importanti affinità nella filosofia compositiva. Il titolo è tratto da un verso del *Prometeo incatenato* di Eschilo, uno dei testi alla base del *Prometeo* noniano, ma allude anche al suo capolavoro pianistico ... *sofferte onde serene...* (1976), dedicato a Maurizio e Marilisa Pollini. La composizione si dispiega come un susseguirsi d'atmosfera emotive, psichiche ed esistenziali, attraverso le quali viene rappresentato una sorta di dramma: dall'iniziale smarrimento, all'insorgere di un'angosciosa inquietudine, alla pazzia delirante, alla speranza rilucente, fino allo struggente addio finale. In maniera analoga alla poetica di Hosokawa, le figure, i gesti musicali, le atmosfere e i silenzi si configurano come elementi simbolici attraverso i quali si rivela e s'intesse una ricca trama di significati.

3.2 Per Tōru Takemitsu #1

La seconda parte del concerto illustra esemplarmente la parabola compositiva di Tōru Takemitsu attraverso tre brani. *Distance de fée* (1951), per violino e pianoforte, e *Rain Tree Sketch II* (1992), per pianoforte solo, rappresentano gli estremi di questa parabola, estremi che si ricongiungono sotto il segno di Olivier Messiaen, uno dei grandi ispiratori del compositore giapponese. Il primo è la prova di un Takemitsu ventunenne, in cui si riflette la sua scoperta dei *Modes à transposition limitée* del musicista francese, soprattutto attraverso l'impiego diffuso della scala ottotonica. Il secondo appartiene all'ultimo periodo e costituisce un esplicito omaggio a Messiaen in occasione della sua morte: in esso, oltre all'uso consistente del linguaggio modale, che Takemitsu elabora e sviluppa lungo tutto l'arco della sua carriera, è presente la ricerca timbrica di sonorità cristal-

line e luminose, simili a quelle che caratterizzano numerose composizioni del musicista appena scomparso. *Hika (Elegia)*, del 1966, per violino e pianoforte, testimonia, invece, la breve e poco profonda incursione di Takemitsu nel mondo del serialismo. Il radicamento del compositore da una parte nella grammatica modale, dall'altra nella drammatizzazione timbrica e gestuale, fa sì che il suo impiego di serie dodecafoniche non si realizzi mai come principio esclusivo e integrale, ma come arricchimento di un materiale eterogeneo. Così, in *Hika*, la serie dodecafonica si manifesta accanto a scale modali e ad accordi e a figurazioni ricorrenti, a creare una sintassi articolata e piena di sfumature.

Il brano di Fabio Grasso posto in risonanza alla parabola di Takemitsu costituisce un omaggio incrociato, in cui i rimandi tra l'Italia e il Giappone s'intrecciano e si confondono. *Haiku per Venezia* (2021), per violino e arpa, in prima esecuzione assoluta, si richiama alla nota forma poetica giapponese attraverso la suggestione della raccolta bilingue *Haiku for a Season* del poeta trevigiano Andrea Zanzotto, in occasione del centenario della sua nascita. Rarefazione, sospensione, indeterminatezza, ambiguità di prospettiva, ma anche immediatezza, vividezza della percezione e intensità dell'istante, sono i caratteri dell'haiku di cui Zanzotto si appropria e che Grasso traduce in musica. L'ispirazione investe tanto le strutture formali (in particolare, il tipico schema tripartito 5-7-5) quanto le evocazioni atmosferico-paesaggistiche, dominate dalla nebbia e dall'acqua. Ne emerge una composizione in cui il tempo è sospeso, fluttuante, frequentemente interrotto da pause e corone, in cui il dialogo tra i due strumenti sfugge e si smarrisce in una dimensione onirica.

3.3 Per Tōru Takemitsu #2

La terza e ultima parte del concerto, infine, è dedicata a quegli aspetti e a quei momenti in cui l'ispirazione e l'esplorazione della tradizione s'avvicinano e si coniugano più profondamente ai paradigmi dell'avanguardia europea, in particolare attraverso il ricorso al mezzo elettronico. Si crea, così, una sorta di cortocircuito storico, forse utopico, forse ideologico, per cui la dimensione scientifico-tecnologica vuol farsi supporto di suggestioni antiche, arcaiche, mitiche.

Water Music (1960), per nastro magnetico, nasce da una storica collaborazione di Takemitsu con il celebre attore Noh Hisao Kanze, attraverso la quale le strade dei due artisti ebbero modo d'intrecciarsi. Kanze, appartenente a una famiglia di attori legati all'antica tradizione del teatro Noh, perseguiva un rinnovamento e un'attualizzazione della sua arte; Takemitsu, al contrario, era in una fase di riscoperta e rivalutazione delle forme della tradizione artistico-culturale giapponese. I due, quindi, si gettarono in questo progetto

con grande entusiasmo, che li portò alla realizzazione di qualcosa di unico e di originale, paragonabile forse alla collaborazione tra John Cage e Merce Cunningham. Per creare una dimensione sonora libera da strutture metriche e da referenti timbrici classici, il compositore giapponese si appropria delle tecniche della *musique concrète*, dando vita a una raffinata coreografia di suoni, sebbene egli prenda come materiale di partenza la registrazione di un poco raffinato rumore di sciacquone. Avanguardia e tradizione, dunque, trovano in questo pezzo un ideale punto d'equilibrio.

Anche *Japanese Garden* (2006) di Doïna Rotaru, per flauto basso, ottavino e nastro magnetico, mette in atto un connubio tra tradizione e avanguardia, attraverso un sistema complesso di riferimenti. Il titolo evoca la dimensione meditativa e filosofica del giardino giapponese, e i principali elementi musicali si rifanno da una parte alla melodia dello *Shakuhachi*, dall'altra ai bordoni caratteristici di molti sistemi musicali asiatici. Ma non si tratta di superficiale suggestione, se si pensa che la dimensione meditativa e spirituale, la simbolizzazione dei gesti e delle figure musicali, la predilezione del flauto come strumento di connessione con una realtà metafisica, sono tratti che hanno da sempre caratterizzato la poetica della compositrice romena, che in questo omaggio al Giappone rivela, dunque, una sintonia profonda. Sintonia nella quale si rispecchia anche il rapporto con la propria tradizione musicale e culturale, non dissimile da quello di Takemitsu: attraverso la raffinata padronanza delle tecniche compositive più all'avanguardia, la Rotaru continua a far vivere elementi e forme della tradizione romena, quali bordoni, melodie modali, variegati abbellimenti e suggestive eterofonie.

Un'altra prima esecuzione assoluta è offerta da *Nel colore dell'acqua* (2022), per flauto e fixed media, di Jacopo Caneva, in cui l'ispirazione dell'estetica giapponese e l'omaggio a Takemitsu si esplicitano su un duplice livello. Da un lato il linguaggio armonico si richiama alle elaborazioni e commistioni modali del compositore giapponese, dall'altro la configurazione della composizione ricalca il dualismo tra il *mèlos* e le sue rifrazioni. Così, la serie armonica su cui si basa il brano fonde una scala pentatonica e una scala ottotonica, a simboleggiare l'ideale incontro di Oriente e Occidente, di estetica del vuoto e di estetica del pieno. Dall'altra parte, il flauto incarna l'essenza melodica, mentre l'elettronica ne costituisce l'espansione, l'esplosione, la riverberazione.

Il lungo e articolato percorso termina ed è suggellato da *Stanza II* (1971), per arpa e nastro magnetico, di Takemitsu. Il brano, infatti, costituisce quasi una sintesi dei principali elementi emersi nel corso del concerto. Esso appartiene al periodo di maggior avvicinamento del compositore giapponese all'avanguardia europea, favorito dall'incontro, nel 1970, con Karlheinz Stockhausen: dimensione ritmica aleatoria, senza indicazioni metriche, impiego di *musique concrète* e di

musica elettronicamente generata. Tuttavia tale avvicinamento, che risulta naturale in un compositore giapponese che si è sempre esplicitamente rispecchiato (anche) nella musica occidentale, non comporta un rinnegamento della propria poetica, ma ne costituisce un possibile sviluppo, una momentanea ipostasi. La tensione temporale, la drammatizzazione simbolica dei gesti, gli echi naturalistici e la dimensione poetico-meditativa, tratti costanti dell'universo compositivo di Takemitsu, trovano anche in questo brano la loro inconfondibile espressione.

Bibliografia

- Burt, P. (2001). *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikawa, M. (2014). *Aesthetic Meaning of Mixed-Media and Intercultural Composition: "Water Music" (1960) by Tōru Takemitsu and Hisao Kanze*. Mainz: Universität Mainz.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Review of *The Spirit of Japanese Percussions in Venice*

Venice, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, 21 February 2022

Sviatoslav Avilov

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

The Aesthetics of Emptiness was one of the first live music festivals after the long period of the pandemic. The Venetian public was excited to finally hear and see live energy at the Venetian Conservatory's concert hall.

Following the introductory words presenting Trio Munedaiko, the collective destined to open this historical festivity of Japanese music, culture, spirit and art, the concert hall went dim, expecting the unpredictable: a concert of solely Japanese percussions.

After the first explosive piece, the mood for the concert was set. Thoughtful sounds of traditional Japanese flute instruments supported by haunting soft colours of noise percussions opened the second piece.

The concert went on as an exploration of the infinite expressive possibilities of the world of Japanese percussion instruments, at times accompanied by flutes or vocals in the form of martial art shouts. The audience could experience the relatively simple yet perfectly performed rhythms at a volume most likely not heard in the concert hall of Palazzo Pisani for a long time. It was as if the spirit of Japanese warriors came to reawaken the senses of the audience after two long years of public gatherings limitations. Waves of emotion were



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

Open access

Submitted 2023-03-07 | Published 2023-04-21

© 2023 Avilov | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/004

filling the air of the concert hall as the artists were moving from one composition to another.

The expressive energy and the force of the well prepared athletic bodies of the performers demonstrated how much music requires not only a healthy spirit, but also physical health. Perfection was in every movement, the three sounded as a whole, evoking images of thunders, battles and night breeze, all painted with great precision by the masterful artists of sound.

The concert was a special event even for Venice. Indeed the concert hall was nearly full, the audience was applauding cheerfully after every composition and thanked the performers with a long final ovation accompanied by cheerful screams that more resembled those heard at a rock festival.

The main message that the public could have taken home is that rhythm is already inside us, it's a universal language we can use to express ourselves in all circumstances, and that even emptiness, when accompanied by such a powerful performance and perfection, can express any thinkable meaning when the mind and spirit are united.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Recensione di *Anche la notte profuma il gelsomino* Venezia, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, 23 febbraio 2022

Edoardo Pugliese

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

The Aesthetics of Emptiness: così si intitola la serie di concerti, masterclass, convegni, mostre e visite guidate dedicate al 'vuoto' come cuore dell'estetica giapponese, che hanno avuto luogo a Venezia dal 21 al 24 febbraio 2022. E anche nelle musiche del concerto *Anche la notte profuma il gelsomino*, magistralmente interpretate dal duo formato da Chisato Yamamoto al violino e da Cecilia Franchini al pianoforte, si è potuto percepire il concetto di assenza in musica, che non è il semplice silenzio ma una sensazione più intima, sfumata e sfuggente.

Un'accurata introduzione di Giovanni Mancuso ha presentato i brani e gli autori secondo il loro stile e periodo di composizione, analizzandone le forme e i linguaggi e mettendone soprattutto in evidenza quei tratti costanti che li avvicinano non solo al *vuoto*, ma per estensione anche al *piccolo* e al *nascosto*. Per esempio nel brano di Claudio Ambrosini, che dà titolo al concerto, il profumo del gelsomino si accresce proprio perché percepito di notte, quando la vista è impotente: è così che l'assenza di luce ci permette di pensare a come siamo stati, a come potremmo essere o a come saremmo invece in sua presenza.

I brani in programma di John Cage, Arvo Part, Akira Miyoshi, Claudio Ambrosini, Toshi Ichiyanagi e Toshio Hosokawa offrono tutti un simile spunto di riflessione: Cage con *4' 33"* e un breve *Haiku* intimo ed espressivo; *Spiegel im Spiegel* di Part e *Miroir* di Miyoshi, compo-

sizioni malinconiche e profonde che hanno come idea di partenza lo specchio e il ritorno perpetuo dei riflessi nel tempo; Ambrosini, con un *Haiku* e soprattutto con una selezione da *Erbario spontaneo veneziano* che sottolinea l'amore per il dettaglio e il minuscolo, come appunto la timida vegetazione che appare inaspettata tra le calli o nei campi di Venezia; infine Ichibanagi e Hosokawa, con rispettivamente *Perspektiven* e *Ancient Dance*, offrono prospettive d'ascolto totalmente differenti nel loro uso di tecniche compositive basate sul contrasto e la pienezza di suono.

La bellezza di questo concerto, efficace nella sua struttura e articolazione, permettono di pensare durante l'ascolto non solo alla musica in sé ma anche a tutta un'altra sfera di significati: l'estetica del vuoto ci appare quando davvero cominciamo a considerare il vuoto come presenza.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Recensione di *De loin à rien* Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 24 febbraio 2022

Anna Dobrucka

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Un'informale introduzione di Marco Nicolè ha aperto il concerto chitarristico alla Fondazione Levi di Venezia. Nicolè ci ha ricordato che i compositori giapponesi che hanno studiato in Europa ci permettono di cogliere la fusione tra oriente e occidente che caratterizza la loro musica.

Il primo brano, *Watercolor Scalar* di Yoshimatsu Takashi, interpretato da Teresa Gasparini, si compone di cinque parti: nel Preludio iniziale la sesta corda deve essere accordata un tono sotto, mentre nella quarta, Intermezzo B, è abbondantemente impiegata la tecnica del *tambora*.

Sakura di Toshio Hosokawa, dai *Two Japanese Songs*, interpretato da Samuel Verner, riesce a trasformare la chitarra in un *koto*. Le singole note e gli arpeggi riverberanti hanno catturato l'attenzione del pubblico.

Seguiva un'interpretazione molto accattivante di *Bydlo* di Modest Musorgskij in un arrangiamento chitarristico del virtuoso Kazuhito Yamashita. Non è facile trasformare un pezzo orchestrale in un solo strumento, ma Giuseppe Ugo Mazzone lo ha reso possibile attraverso gli estremi contrasti dinamici e d'articolazione, riuscendo sempre allo stesso tempo a esaltare la melodia principale.

Protase de loin à rien di Akira Miyoshi è apparsa come la rappresentazione più vicina al concetto su cui si basa l'intero festival, l'estetica del vuoto. Interpretato con estrema pulizia dal duo Luca Giaco-

mello e Francesco Naletto, il brano era pieno di momenti di silenzio e di suoni lasciati vibrare a lungo, ma anche di note accentate, rapidi passaggi improvvisi e accordi dissonanti.

Il pubblico è stato poi avvolto dalla visione impressionista in *The Legend of Hagoromo* di Keigo Fujii su una melodia di Hiroshi Yamano interpretata da Max Trevisan. Agli armonici iniziali seguono progressioni di accordi, tipiche della musica per chitarra spagnola, che si trasformano gradatamente in un flusso continuo, come se il pezzo stesse raccontando una storia.

Un lavoro per chitarra sola, eseguito da Giorgio Scarano, ha chiuso il concerto: si tratta di *All in Twilight* di Toru Takemitsu, commissionato da Julian Bream, chitarrista e liutista inglese e dedicatario del brano. Si tratta di un lavoro che molto deve all'impressionismo francese, con motivi ricorrenti e armonie sospese capaci di calare il pubblico in un tempo statico e rappreso.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Toru Takemitsu, *Between Tides*: al di là del suono e del silenzio

Analisi generale e riflessioni personali sull'opera

Leonardo Francescon

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 1.1 Le influenze musicali. – 1.2 Caratteristiche generali della musica di Toru Takemitsu. – 2 *Between Tides*. – 2.1 Presentazione generale. – 2.2 Elementi strutturali: il motivo del mare (*Sea theme*). – 2.3 Alcuni cenni sulla scrittura. – 2.4 Alcune considerazioni sul linguaggio armonico. – 3 Conclusioni.

1 Introduzione

1.1 Le influenze musicali

L'humus culturale su cui Toru Takemitsu si trova a operare è vasto tanto da inglobare sia influenze provenienti dal mondo musicale occidentale, sia da quello orientale. Durante l'arco di tempo della sua attività, il compositore matura un linguaggio via via più personale senza però mai scadere in un banale accostamento dei generi ma elaborando una sottile e accurata integrazione delle sue influenze musicali.

I più influenti compositori nella produzione di Takemitsu sono:

- Claude Debussy: è senz'altro colui che più ispira le opere di Takemitsu. Haruyo Sakamoto riporta come sia avvenuto uno scambio reciproco tra la musica del compositore francese (entrato in contatto con le musiche orientali nell'Esposizione universale del 1889) e le musiche dei compositori giapponesi autoctoni

(Sakamoto 2003, 17). Nelle opere di Takemitsu sono riscontrabili alcuni elementi comuni a Debussy come l'uso di «fragmentary melodies, use of indeterminate pedal signs, and ethereal tone quality» (18). Olivier Messiaen: è un altro compositore della scuola francese che ha stabilito un forte legame con Takemitsu non solo dal punto di vista compositivo (in seguito verrà evidenziato come *Between Tides* si attenga principalmente ai modi trasponibili di Messiaen), ma anche filosofico.

Their music shares static, timeless, and meditative qualities, and minimizes a sense of development or direction. (Sakamoto 2003, 18)

- John Cage: importantissimo compositore americano, grande interessato alla filosofia orientale Zen, il quale ha fatto rivalutare la musica di tradizione giapponese a Takemitsu che tanto l'ha rifiutata. Un elemento senz'altro di grande rilevanza che accomuna i due è la potenzialità del silenzio:

At such a moment, John Cage shook the foundation of Western musical art, and evoked the forgotten essence of sound and the existence of silence as the mother of sound with naïve clarity. Through John Cage, sound regained its freedom. (Sakamoto 2003, 22)

Le influenze provenienti dal versante occidentale non si esauriscono solamente a questi tre compositori, ma in questa sede di discussione vengono riportate alcune delle più importanti fonti di ispirazione. Toru Takemitsu, a mio avviso, è uno dei più eclettici compositori del panorama musicale e approfondire il linguaggio delle sue opere significa condurre una ricerca che si estende anche all'ambito extra-musicale (poesia, pittura, calligrafia...). Il contesto culturale giapponese ha sicuramente giocato un ruolo fondamentale nella maturazione delle concezioni musicali. Le filosofie e le estetiche orientali sono quasi diametralmente opposte a quelle concepite nel corso della storia del pensiero occidentale e talvolta potrebbero apparirci oscure e incomprensibili. Sicuramente vale la pena documentarsi su tutto questo mondo, ma per non eccedere in lunghezza o rischiare di ovviare la tesi di questo lavoro qui non verrà approfondito.¹

¹ Per chi desidera può facilmente reperire materiale ai siti-web: https://www.academia.edu/34664787/TAKEMITSU_TOORU_The_Roots_of_His_Creationview_pdf e <https://www.athensjournals.gr/humanities/2018-2460-AJHA-Deguchi.pdf>.

1.2 Caratteristiche generali della musica di Toru Takemitsu

Takemitsu è stato uno dei più importanti compositori del panorama musicale contemporaneo riuscendo a far interagire elementi appartenenti all'estetica occidentale con quelli dell'estetica orientale senza però mai forzare la loro integrazione. Per meglio comprendere il pensiero musicale del compositore è necessario tenere presenti alcune fondamentali concezioni a cui Takemitsu aderisce. Per prima cosa, il concetto di natura riveste un ruolo fondamentale nella composizione. Takemitsu sostiene che:

To compose is show to signify or give meaning to the *sound of river* which penetrates our surrounding world. (Funayama 1983, cit. in Ogawa 1991, 112)

E ancora:

To compose is to find the value and meaning of sound from the very nature itself. (cit. in Ogawa 1991, 112)

Da queste brevi massime si può dedurre che, per Takemitsu, la natura costituisce un elemento fondamentale nel processo compositivo. La musica non può essere separata dalla natura, ma rappresenta un'espressione della natura stessa più che dell'uomo. Secondo il compositore, nella cultura musicale occidentale l'atto compositivo è sempre stato visto come un'attività antropocentrica che ha escluso la natura: questa era vista come fonte di ispirazione o come matrice di immagini geometriche su cui elaborare le forme musicali. Takemitsu abbraccia pienamente quella filosofia orientale che vede la natura al centro di tutto, una natura a cui non viene attribuita una forza distruttrice e inoppugnabile, ma un carattere più intimo e pacifico.

Un altro elemento di fondamentale importanza è il silenzio. Questo aspetto assume a tutti gli effetti un elemento propriamente strutturale: non può esistere suono senza il suo opposto, ovvero l'assenza di suono; Takemitsu abbraccia quell'estetica orientale musicale che attribuisce pari dignità ontologica al suono e al silenzio.

Nella musica tradizionale giapponese coesistono due elementi coinvolti in una inestricabile relazione: *Ma* e *Sawari*. Il concetto di *Ma* costituisce quel silenzio presente tra due suoni, uno spazio necessario per poter udire e dare significato al *Sawari*, vocabolo di lingua nipponica (derivante dal verbo *sawaru*) che significa esattamente 'suonare', un atto che nella musica di tradizione non si riferisce esclusivamente alla produzione di altezze esatte, ma a suoni ricchi di armonici e a numerosi suoni complessi che per questa loro peculiarità si avvicinano al rumore.

Nella musica di Takemitsu, come per il compositore Claude Debussy, il silenzio rappresenta l'archè di tutte le produzioni musicali, il suono nasce e perisce dal suo opposto. Non esiste l'uno senza l'altro.

Un ultimo importante elemento da considerare è l'idea formale delle composizioni: Toru Takemitsu non utilizza forme precostituite e non attua in modo sistematico e strettamente rigoroso processi di elaborazione motivica o tematica. Egli afferma infatti che:

In my music there is no element which contrasts and develops like sonata form, rather [...] imaginary soundscapes are juxtaposed [...] my style is just fragmentary. (cit. in Ogawa 1991, 113)

Proprio come avviene nella musica di Debussy, compositore di grande ispirazione per Takemitsu, come già citato, nelle forme musicali non vi si trovano le tradizionali funzioni semantiche di strutture quali il tema, lo sviluppo e la coda, ma queste forme seguono uno sviluppo discorsivo più libero. Se nella musica del periodo classico (che vede come punto di massima espressione Beethoven) l'atto del comporre ruota attorno a meticolose e ricercate speculazioni mentali (sebbene possiedano una grande profondità e siano veicoli di importanti messaggi universali), la musica di Takemitsu pone come principio cardine il suono e il colore timbrico. In questa estetica, perciò, comporre significa estrarre una quantità infinita di sfumature sonore presenti potenzialmente negli strumenti.

In the western concept of music, the orchestra is regarded as one complete huge instrument. I do not follow this way. Rather, I am most interested in the orchestra for the fact that there are many sound sources. (Takemitsu, cit. in Ogawa 1991, 113)

2 ***Between Tides***

2.1 **Presentazione generale**

Per poter meglio comprendere alcune caratteristiche dell'opera occorre fare un breve excursus storico/compositivo del compositore.

Peter Burt (Leung 2005, 11), uno dei massimi studiosi della musica di Toru Takemitsu, ha individuato tre periodi di attività che si contraddistinguono per alcune peculiarità:

- Il primo periodo si caratterizza per quelle prime opere che assumono tratti estetico-compositivi appartenenti all'avanguardia musicale mitteleuropea;
- Lo stile del secondo periodo (1970) si configura a partire dal momento in cui Takemitsu comincia a integrare gli elementi ap-

partenenti alla musica di tradizione giapponese con gli elementi della musica occidentale segnando così uno stile innovativo;

- Lo stile del terzo periodo emerge progressivamente a partire dal 1980, momento in cui lo stile compositivo di Takemitsu diviene più personale abbandonando via via i linguaggi d'avanguardia in favore di una maggiore 'stabilità tonale'.

Le opere che emergono a partire dal terzo periodo sono maggiormente accomunate da un tema acquatico e vengono chiamate da Burt Waters *Waterscape series* (Leung 2005, 12). In un articolo del 1980 lo stesso Takemitsu asserisce il suo intimo desiderio di voler comporre un tipo di musica il cui movimento ricordi le onde del mare (13).

Between tides appartiene a tutti gli effetti a questo terzo periodo cogliendo assai bene non solo un'immagine semplicistica dell'acqua (elemento le cui manifestazioni in natura sono innumerevoli), ma mettendo in risalto tutte le sfaccettature del fenomeno delle maree (*tides*) fatte di continui movimenti oscillanti che racchiudono un mondo sommerso e misterioso.

Si può notare ancora un'affinità con il compositore francese Claude Debussy, per il quale l'elemento dell'acqua è motivo di ispirazione. Si pensi a *Reflets dans l'eau*, dove l'iconicità del segno musicale rende esplicita un'immagine nascosta: l'immagine del riflettersi, immagine che viene ben resa attraverso onde, arabeschi, cerchi...

I titoli scelti per le opere di Takemitsu non hanno superficialmente uno scopo programmatico o evocativo ma rivestono un ruolo molto importante; il compositore sostiene che «for me composition always involves a strong interaction between music and words» (cit. in Leung 2005, 14). Per comprendere e analizzare al meglio le composizioni di Toru Takemitsu è importante tener presente ogni singola parola del titolo e in questo caso la parola *between* ('attraverso') suggerisce il fulcro dell'opera: non l'acqua, ma bensì ciò che si trova in mezzo.

2.2 Elementi strutturali: il motivo del mare (*Sea theme*)

Il cosiddetto motivo del mare (*Sea theme*) funge da motivo strutturale in diverse opere del terzo stile di Takemitsu. La parola *Sea* ('mare') trova la sua corrispondenza musicale nelle note [fig. 1]:

- Mi bemolle (Es in lingua tedesca)
- E (Mi)
- A (La)

Queste note formano un intervallo di seconda minore e una quarta perfetta e può presentarsi in questo stato fondamentale o in uno stato trasposto. (cit. in Leung 2005, 26)

Figura 1 Motivo del mare (*Sea theme*).
Immagine prodotta dall'Autore



Nel caso di *Between Tides* il *Sea theme* si trova trasposto al La e viene presentato dal violoncello a battuta 4 [fig. 2].

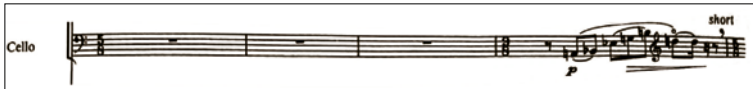


Figura 2 *Sea motive* del violoncello. Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 1-4

Il *Sea motive* è il motivo strutturale su cui si basa l'intero trio; questo motivo è generalmente affidato agli archi e talvolta rafforzato dal pianoforte con passaggi di ottava.

È curioso notare come la disposizione di questi suoni evochi proprio la geometria di un'onda sia dal punto di vista sonoro che dal punto di vista propriamente grafico della partitura. Come avviene in *Reflets dans l'eau* di Debussy, l'opera prende il suo avvio partendo da un motivo e costruendoci attorno una serie di 'onde' e 'increspature'.

Nel caso di *Between Tides* il *Sea motive* non viene presentato sempre allo stesso modo, ma talvolta presenta intervalli di terza, di quinta o sesta. Il disegno melodico iniziale diviene così matrice di altre cellule derivanti da questo motivo. A battuta 22 [fig. 3] è possibile osservare come gli archi intonino un intervallo di terza maggiore.

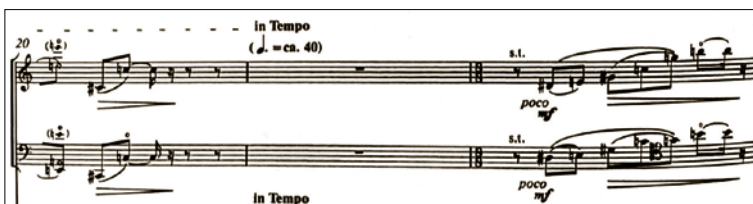


Figura 3 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. *Sea motive* costituito da seconda minore e terza maggiore. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 20-2

In altre situazioni, Takemitsu elabora una cellula derivata dal *Sea motive* ampliandone l'intervallo iniziale, così da avere una sesta maggiore e successivamente una terza; in questi casi la cellula melodica non si compone di soli tre suoni come la matrice da cui deriva ma viene completata con altri due suoni discendenti formando un vero e pro-

Figura 4 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 29-31

prio arco. A battuta 31 [fig. 4] è possibile ravvisare questo tipo procedimento notando come venga anche preparato con una simil-cadenza in Fa, attribuendo un momento di stabilità al discorso musicale.

L'altro elemento strutturale su cui si basa l'opera è un motivo più ritmico rispetto al sinuoso *Sea motive* e in alcuni punti viene utilizzato per introdurre nuove sezioni [fig. 5].

Figura 5 Secondo motivo strutturale. Immagine prodotta dall'Autore

Già all'inizio il pianoforte espone alcune battute che adottano questo ritmo puntato, fungendo da introduzione al motivo strutturale [fig. 6].

Figura 6
Toru Takemitsu, *Between Tides*.
1995. Supporto cartaceo.
Schott Music Co. Ltd., Tokyo.
International Copyright Secured.
Batt. 1-2

Ecco individuati i due motivi ritmico e melodico su cui *Between Tides* si basa; essi sono collegati in una intrinseca relazione, l'uno funge da introduzione di nuove sezioni mentre l'altro costituisce il principio da cui tutti gli elementi dell'opera derivano.

2.3 Alcuni cenni sulla scrittura

A un primo rapido sguardo sulla partitura si può osservare come Toru Takemitsu attribuisca alla parte del pianoforte un sistema di tre o più pentagrammi [fig. 7]. È interessante soffermarsi per un momento sulla scrittura pianistica adottata in *Between Tides*. Con la caduta delle funzioni dell'organizzazione formale, che in precedenza erano svolte dall'armonia funzionale e dal tematismo su di essa impiantato, ogni sfumatura espressiva assume un valore autonomo con implicazioni multiple. In questo processo creativo si possono percepire aloni sonori scaturiti dalla vibrazione di armonici e soprattutto dalla sovrapposizione di fasce sonore.



Figura 7 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 57-9

Takemitsu, nell'opera, opta per un tipo di scrittura pianistica che mira a una dissociazione dei timbri anziché a una loro fusione, scrittura innovativa il cui massimo esponente è senz'altro Claude Debussy. Se nella musica romantica il basso deteneva una funzione di sostegno tematico, qui si assiste a una strategia compositiva che valorizza il colore timbrico tramite la creazione di multipli piani sonori.²

² Piero Rattalino in *Storia del pianoforte* evidenzia come si sia evoluta la scrittura pianistica tra l'Ottocento e il Novecento (Rattalino 1996, 295-7).

La scrittura pianistica non presenta particolari difficoltà trascendentali ma richiede un uso sapiente del tocco con il fine di variare timbricamente ogni armonia. Da non trascurare l'ampiezza della tavolozza dinamica utilizzata e le numerose indicazioni di fraseggio presenti quasi su ogni singola nota scritta.

Agli archi, d'altro canto, è affidata una scrittura meno convenzionale con effetti e posizioni d'avanguardia. L'uso di armonici è assai rilevante in questo caso, mettendo in evidenza tutte le potenzialità dello strumento ad arco. Agli esecutori è richiesta una versatilità molto ampia dell'uso dell'arco e dell'attacco alla corda. Takemitsu fornisce alcune indicazioni circa questi particolari effetti:

ABBREVIATIONS:

C.V.	con vibrato
n.v.	non vibrato
N.B.P.	Normal bow pressure
L.B.P.	Light bow pressure
s.p.	sul ponticello
s.t.	sul tasto
P.O.	Position (or Play) ordinary
l.v.	let vibrate

Susannah Violet Montandon nella sua dissertazione evidenzia come il violoncello, in particolare, contenga alcuni passaggi di interessante esecuzione:

Takemitsu employs the use of quick successions of harmonic and non-harmonic playing that the performer must anticipate and adapt. (Montandon 2015, 98)

A battuta 105, la studiosa evidenzia come il violoncellista si trovi a eseguire simultaneamente più tecniche: in questa battuta si trova un accordo dove il Do e il Sol vengono tenuti mentre il Re naturale alla voce superiore viene eseguito in armonico.

Nella battuta successiva [fig. 8], invece, è possibile notare una posizione molto scomoda per lo strumento poiché è richiesta l'esecuzione di un accordo in cui la nota superiore rimane tenuta, mentre le voci inferiori si muovono includendo anche suoni in armonici.

Altra tecnica di ricorrente utilizzo è il 'flautando' che si ottiene applicando una leggera pressione dell'arco sulla corda muovendolo velocemente. Questo effetto produce un suono dolce e morbido.

Between Tides si presenta come un'opera governata da un puro gusto sonoro e timbrico inglobando dentro di sé numerosi effetti sonori necessari per «captare l'invisibile. Udire l'inudibile. Superare i limiti dell'inaccessibile, dell'inconscio» (Smoje 2001, 185). Toru Takemitsu, come altri compositori del secondo Novecento, aderisce a

A page of a musical score for Toru Takemitsu's 'Between Tides', page 104. The score is written for two flutes (N.B.P.), a piano (L.H.), and a cello (C.). The music is in a complex, non-functional harmonic style. The flute parts feature intricate melodic lines with various articulations and dynamics, including 'p', 'mf', and 'pizz.'. The piano part is marked 'poco' and 'dolce', with dynamics ranging from 'p' to 'mf'. The cello part is marked 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 8 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 104-6

quella corrente di pensiero che tenta di esplorare tutto quel che oltrepassa il campo sonoro e le zone al limite del silenzio. La tendenza, da parte della comunità scientifica, a spingersi alla ricerca di tutto ciò che risulta fuori dal campo sensoriale e fisico si declina anche in campo artistico, mettendo in risalto un mondo sonoro in quel tempo non ancora conosciuto.

D'altra parte si possono collocare gli effetti inediti sopraccitati nella filosofia musicale di tradizione giapponese del *Sawari* ovvero quella pratica che abbraccia tutto ciò che riguarda l'ambito del suono, ambito che incorpora anche suoni senza un'altezza precisa come i rumori.

L'atto del *Sawari* viene contrapposto al *Ma*, momenti di assenza di suono, lunghi silenzi meditativi che rivestono un ruolo strutturale nell'opera.

In *Between Tides* sono presenti moltissimi momenti di sospensione del tempo lasciando spazio a lunghe o brevi pause che assumono un forte significato poetico dove il suono esce e rientra debussyanamente da e nell'ombra.

Figura 9 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 11-16

2.4 Alcune considerazioni sul linguaggio armonico

Il linguaggio armonico di *Between Tides* non è governato dalle gerarchie dell'armonia funzionale, la quale ha come principio cardine i meccanismi di tensione e distensione incarnati dalla Tonica e dalla Dominante.

A una prima analisi non è possibile stabilire un centro tonale sebbene Takemitsu faccia ampio uso di triadi maggiori/minori convenzionali; l'uso di queste non rivestono una funzione sintattica specifica ma vengono giustapposte attribuendo loro più una funzione timbrica/coloristica. Tuttavia, analizzando accuratamente la parte si può notare come il compositore utilizzi più volte le medesime armonie addizionandole con piccoli suoni cluster di tono e semitono. La studiosa Montandon ha evidenziato come in *Between Tides* le parti del violoncello mutuino le scale dai modi a trasposizione limitata del compositore francese Oliver Messiaen; per estensione, gli accordi eseguiti dal pianoforte germinano da questi modi (Montandon 2015, 3).

Takemitsu, però, non si attiene mai rigidamente a una sola matrice armonica/melodica, ma crea una commistione tra i linguaggi contaminando una scala con un'altra, inglobando spesso sia ambiti pentafonici ma soprattutto octofonici.

Questa grande risorsa armonica viene definita da Takemitsu stesso come «sea of tonality» (cit. in Leung 2005, 73) da cui egli trae ispirazione per la stesura delle sue opere estraendo «pantonal chords» (13).

Appurato ciò si può notare come in *Between Tides* vengono realizzate delle sorte di progressioni o cadenze in senso allargato. Tra le battute 11-14 [fig. 9] è quasi possibile stabilire un centro tonale sulla triade di La bemolle maggiore che all'interno di quattro battute (come avviene nella rigida sintassi armonica classica) viene confermato attraverso un processo simil-cadenziale.

A mio avviso, sono ravvisabili alcuni processi di progressione armonica (in senso allargato) in molti punti dell'opera, i quali attribuiscono suggestivi momenti di tensione e distensione a loro volta evidenziate da continue interferenze sul flusso temporale. Tra le battute 29-31 [fig. 4] viene creata una sorta di cadenza in Fa tramite un movimento del basso.

Nell'esempio sotto riportato [fig. 10], battute 23-4, il breve elemento motivico viene riproposto e innalzato di un semitono.

Figura 10 Toru Takemitsu, *Between Tides*. 1995. Supporto cartaceo. Schott Music Co. Ltd., Tokyo. International Copyright Secured. Batt. 23-5

3 Conclusioni

Alla base di questo personale lavoro, oltre alla necessità di redigere un breve elaborato per l'esame di ritmica della musica contemporanea, vi è stato anche il desiderio personale di voler approfondire un'opera da camera da me studiata ed eseguita al Festival di musica contemporanea giapponese tenutosi a Venezia nel mese di febbraio 2022. Posso dire in tutta onestà che, dopo un primo momento di scetticismo e difficoltà, sono riuscito ad addentrarmi nell'opera di *Between Tides* dandomi modo non solo di scoprire inediti aspetti della musica contemporanea, ma permettendomi di mutare l'approccio alla musica occidentale colta. Un uno di questi è senz'altro il concetto di spazio/silenzio (*Ma*) tra un evento sonoro e un altro che interferisce in modo continuo sul flusso temporale creando suggestivi momenti sospensivi. Il silenzio è un elemento inscindibile nella concezione musicale giapponese, cosa che nell'esecuzione della musica occidentale viene spesso tralasciato quasi come se si provasse una sorta di timore nel vivere un momento di vuoto sonoro. Se nella musica di tradizione, da cui trae le mosse Takemitsu, il silenzio ha sempre fatto parte della musica, nella 'nostra' musica si è assistito a un lunghissimo percorso di emancipazione per cercare di attribuire ai silenzi una dignità ontologica pari a quella dei suoni. Con *Between Tides* posso dire di aver in parte imparato a 'vivere' non solo il silenzio ma anche a 'ri-vivere' il suono.

L'adozione di una scrittura che mira alla dissociazione dei timbri creando molteplici piani sonori e la produzione di effetti da parte degli archi permette di poterci mettere in ascolto con un mondo sonoro inudibile (citando nuovamente Smoje), stimolando attivamente il nostro ascolto.

Suonare *Between Tides* costituisce un'unica opportunità di poter entrare in contatto con il suono più puro, fatto di altezze definite ma anche di ciò che definiamo rumore; questa musica è ciò che più si avvicina al mondo reale, miniera sonora inesauribile.

Un altro aspetto di indiscusso interesse è quello gestuale: il *Sea theme* sopra analizzato non trova una sua espressione solamente sotto un punto di vista sonoro, ma richiede pianisticamente una ricerca di un gesto atto a rendere al meglio l'idea del movimento, fulcro dell'opera. Trovo estremamente interessante come l'idea gestuale sia così intimamente legata alla poetica di *Between Tides* tanto da rendere il dualismo gesto-suono così naturale e libero che in altro tipo repertorio non risulta così immediato. Ritengo che il grande spessore artistico di Takemitsu risieda in questa sua incapacità di scindere l'arte dei suoni con la dimensione più intima del corpo e dell'ambiente circostante. L'esperienza esecutiva mi ha permesso di poter vivere con grande libertà l'atto performativo, momento che usualmente si carica di tensione emotiva e fisica che in questo specifico caso si è potuta convogliare in energia e grande concentrazione.

Ecco l'arte di Toru Takemitsu: fondere in tutt'uno il silenzio con il suono, l'uomo con il mondo e l'arte con la vita.

Bibliografia

- Leung, T.W.D. (2005). *Reframing the "Sea": A Critical Study of Toru Takemitsu's "Toward the Sea"* [PhD dissertation]. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Montandon, S.V. (2015). *Olivier Messiaen's Influence in the Violoncello Works of Toru Takemitsu* [PhD dissertation]. Baton Rouge (LA): Louisiana State University.
- Ogawa, M. (1991). «Toru's Takemitsu Compositional Techniques and His Identity as Japanese in Western Art Music. An Analysis of 'Kaze No Uma' (Wind Horse)». *The Research Bulletin Of The Faculty Of Education*, 13(1), 110-27.
- Rattalino, P. (1996). *Storia del pianoforte: lo strumento, la musica, gli interpreti*. Milano: Il Saggiatore.
- Sakamoto, H. (2003). *Toru Takemitsu: The Roots of His Creation* [PhD dissertation]. Tallahassee (FL): The Florida State University School of Music.
- Smoje, D. (2001). «Udire l'inudibile». Nattiez, J.J. (a cura di), *Enciclopedia della musica*. Vol. 1, *Il Novecento*. Torino: Einaudi, 185-7.

Sezione II

Saggi accademici su vuoti, pieni,
presenze, assenze, suoni, silenzi

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Lo Zen e l'estetica del vuoto

Forme dell'arte nella Via del Buddha

Aldo Tollini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The coming to power of the *bushi* clans from the late twelfth century stimulated the emergence of a peculiar Japanese culture and aesthetics, with different characteristics from those that had prevailed in the aristocratic milieu of Kyōto in the previous period. The close relationship that had developed between the warrior class and the new Zen school coming from China stimulated the acculturation of the warriors and their appreciation of the arts. Zen, in fact, acted as an intermediary transmitting the great continental culture to the archipelago where, adapted to the Japanese environment where a virile character, marked by rarefied values of essentialism prevailed, gave birth to extraordinarily precious fruits characterised by great elegance and by a high spiritual sensibility. This essay aims to describe some aspects of what is called the 'aesthetics of emptiness' inspired by the doctrines of the Zen school.

Keywords Zen. Emptiness. Buddhism. Aesthetics. Bushi. Medieval Japan.

Sommario 1 L'arte giapponese medievale e lo Zen. – 2 L'estetica del vuoto.

1 L'arte giapponese medievale e lo Zen

Nel periodo detto *chūsei* 中世, quindi all'incirca dalla fine del XII alla fine del XVI secolo,¹ ossia nel periodo che molti storici definiscono con il termine 'medievale', sotto il predominio della classe dei

1 Corrispondente ai periodi Kamakura (1192-1333), Muromachi e Momoyama (1333-1603).

bushi 武士, o dei guerrieri, la cultura in Giappone assunse connotazioni molto peculiari rinnovandosi in forme più severe, maschiline, e soprattutto traendo ispirazione da un buddhismo più radicato nella cultura autoctona. In questo periodo travagliato da lotte endemiche e da un diffuso pessimismo, l'esigenza di un rinnovamento spirituale si fece più forte e si manifestò palesemente anche in alcune forme d'arte. Una tra le più importanti, che chiamerò 'arte Zen', trovò la fonte di ispirazione nelle severe dottrine del buddhismo Zen, che furono portate dal continente tra il XII e il XIII secolo, e che nella versione Rinzai, man mano si diffusero nella classe dei guerrieri dove fu apprezzata e sostenuta. L'origine cinese dello Zen ne ha fatto, oltre che un veicolo dottrinale, anche uno culturale che permise l'importazione in Giappone della grande cultura e arte cinese dei periodi Song (960-1127) e Yuan (1271-1368).

Due furono le cause principali che permisero all'arte Zen in Giappone di giungere alla grande fioritura che conosciamo: da una parte i viaggi di studio di monaci giapponesi sul continente, e, dall'altra, la ancor più determinante presenza di grandi maestri cinesi in Giappone dalla metà del XIII alla metà circa del XIV secolo, in gran parte invitati dal *bakufu* 幕府 (governo) a insegnare il Chan 禪. Molti di questi erano, oltre che maestri Chan, anche personaggi di grande cultura e intellettuali di primo piano che promossero uno Zen raffinato anche dal punto di vista artistico. Personaggi come Lánxī Dàolóng (Rankei Dōryū, 1213-1278), Wúxué Zǔyuán (Mugaku Sogen, 1226-1286), Yīshān Yīníng (Issan Ichinei, 1247-1317) ebbero un ruolo rilevantissimo nel promuovere uno Zen estetico-religioso. Essi furono anche i promotori del movimento del Gozan 五山 che fino a circa la metà del XVI secolo ebbe grande influenza nella sfera culturale, oltre che religiosa e fu determinante nel dare allo Zen Rinzai un carattere di elitarietà e di raffinatezza.

Lo Zen diventava così cultura di una società, o per lo meno di alcuni suoi strati, i più intellettualmente sensibili e raffinati. La cultura dello Zen si diffuse, e tra i religiosi e le persone laiche dedite alle arti si stabilì una consonanza che diede frutti meravigliosi. Fu forse la prima e unica volta in cui davvero lo Zen, i suoi insegnamenti, la sua sensibilità, i suoi ideali si manifestarono concretamente mostrando una potenzialità e un volto che raramente aveva mai superato i limiti della ricerca interiore o intellettuale o spirituale.

Grazie alle dottrine Zen, questa cultura cinese nell'arcipelago, rielaborata secondo la sensibilità autoctona, divenne una delle forme artistiche più elevate, pregnanti ed originali del panorama di quel periodo. Accanto ad altre forme estetiche, pur di grande levatura, l'arte ispirata allo Zen occupò un posto del tutto particolare, e ancora oggi è considerata una delle forme artistiche più pregevoli della storia giapponese.

Su queste basi si sviluppò una forma culturale e artistica dalle caratteristiche originali basata su una visione estetico-religiosa: da una

parte, l'arte assunse una valenza religiosa e, a sua volta, la religione prese forma di arte, talché religione e arte, diventarono una sola Via fondendosi in un unico ideale. Nelle più raffinate forme artistiche e culturali di questo periodo, quelle ispirate dallo Zen, emerge l'esigenza di impegnarsi in un percorso che non sia solo edonistico, superando il mero godimento estetico, ma che abbia anche lo scopo concreto di condurre al perfezionamento spirituale, affiancandosi alle pratiche religiose che l'arte con il suo forte impatto emotivo poteva sostenere e favorire.

Un importante studioso di arte giapponese dice:

Questo può essere detto precisamente con altre parole dicendo che 'l'arte della Via' e la 'Via dell'arte' sono Vie che conducono allo Spirito attraverso l'arte, e Vie che conducono all'arte attraverso lo Spirito. È un mio modo personale di esprimermi su questo argomento in modo più generale dicendo: 'la Via verso lo Spirito attraverso la Forma' e 'la Via verso la Forma attraverso lo Spirito'. (Kurasawa 1993, 11)²

Nella prospettiva di questa visione estetico-religiosa, la concezione secondo cui la perfezione artistica e culturale era conseguenza diretta del perfezionamento spirituale fu una delle più importanti e decisive nella storia della cultura giapponese. L'espressione artistica fu indissolubilmente legata alla sfera interiore e spirituale, e sua diretta espressione, talché la bellezza, la raffinatezza e l'eleganza nelle opere d'arte furono considerate manifestazioni dell'interiorità.

Questa dimensione estetico-religiosa in molti casi si concretizzò nelle Vie *michi/dō* 道, manifestandosi e dando forma a molte arti di quel periodo: il *cha no yu* 茶の湯 (cioè la cosiddetta 'cerimonia del tè'), la poesia, il teatro, l'arte dei giardini, ma anche la pittura, e ogni altra forma espressiva che può essere considerata come 'arte'. A fondamento e ad ispirazione di questa visione si trova il buddhismo, e in particolare i principi dottrinari dello Zen, ponendo tra i suoi massimi riferimenti estetici l'ideale del vuoto, ragion per cui spesso l'arte Zen viene denominata 'estetica del vuoto'. Si tratta dell'applicazione nel concreto del famoso insegnamento buddhista del *shiki soku ze kū, kū soku ze shiki* 色即是空、空即是色, 'i fenomeni sono il vuoto, il vuoto sono i fenomeni', cioè, la vera natura dei fenomeni è il vuoto e dal vuoto nascono tutti i fenomeni, come recita il famoso Sūtra del Cuore *Hannya haramita shingyō* 般若波羅蜜多心經. Nel percorso verso il raggiungimento dell'illuminazione, l'azione pura, priva di residui karmici, è quella che nasce e si svolge nel vuoto, e la sua conseguenza è di condurre al perfezionamento interiore. Quando questo perfezionamento-vuoto sia rag-

² Tutti i brani sono tradotti dall'originale dall'Autore.

giunto, esso si esprimerà nelle azioni e nei fenomeni di questo mondo manifestando la sua perfezione, tra cui l'arte. Ecco, in sintesi, il ciclo che porta verso il perfezionamento interiore e da questo alla manifestazione e produzione dell'arte, nella sua sintesi più perfetta.

Alla base dell'estetica del vuoto vi è quindi la concezione buddhista del vuoto, e il connubio tra il vuoto in quanto dottrina e il suo versante estetico si basa sulla pratica buddhista del perfezionamento del cuore (o cuore-mente): cioè, la 'purificazione del *kokoro*', *kokoro wo sumasu* 心を澄ます come insegna il grande poeta Fujiwara no Teika nel suo *Maigetsushō* 毎月抄 (Note di ogni mese), come attività che predispone alla composizione di vera poesia. Teika intende riferirsi all'interiorità dell'uomo in cui le contaminazioni (attaccamenti, desideri, e simili) devono essere lasciati cadere per lasciare posto al vuoto, cioè alla purezza dell'incontaminazione: un cuore-mente libero, vuoto, che non corre dietro alle cose, che non si fa condizionare dai fenomeni. Solo dal vuoto del *kokoro*, un cuore purificato e acquietato, può nascere la bellezza pura, perfetta, incontaminata. Non la bellezza nata dalla passione, ma quella semplice, calma e silenziosa: la 'purificazione del *kokoro*' permette all'artista di perfezionare se stesso al fine poi di giungere alla perfezione della sua arte. Un cuore vuoto è oggettivo poiché quanto meno è contaminato da concetti e pregiudizi, tanto più rispecchia la realtà. Per questo, molti dei grandi artisti giapponesi dei periodi Kamakura e Muromachi fecero dei principi buddhisti Zen i principi su cui basare la propria arte.

La concezione della pratica buddhista e del suo connubio con l'arte in vista del raggiungimento della saggezza è la chiave per poter interpretare correttamente una parte importante del variegato mondo della cultura del Giappone medievale. La pratica buddhista intende trasformare il mondo illusorio nella dimensione dell'illuminazione, cioè di fare dell'illusione l'illuminazione, quindi di vedere in questo mondo apparentemente insignificante la meraviglia dell'illuminazione. In questo senso, l'arte dà un contributo notevolissimo perché permette di vedere in profondità e di presentare la realtà quotidiana in una forma nuova, più profonda. L'arte ha, infatti, la capacità di mostrare la realtà oltre i confini della nostra normale capacità di visione e di conseguenza di aprire una porta che dà su una dimensione più elevata.

In questa prospettiva, anche la mondanità, ivi comprese le arti, se ben compresa non è slegata dalla realtà ultima e diventa 'abile mezzo' sulla Via. Così le arti e le attività umane, pur appartenendo alla realtà illusoria, possono venire riabilitate e interpretate come veicolo che porta all'illuminazione. In altre parole, si motiva l'idea secondo cui nel fenomenico c'è l'assoluto e che esso possa essere cercato nelle cose del mondo. Si veda, per esempio il seguente brano tratto dal *Shasekishū* 沙石集 (Raccolta di pietre e sabbia), raccolta di racconti buddhisti compilata nel 1283 dal monaco Mujū (1126-1312) che, riguardo all'arte poetica, afferma:

Ora, normalmente definiamo la poesia come 'espressioni inconsuete e parole artificiose' e ci riferiamo alla poesia come qualcosa che contamina lo spirito, ci spinge al sentimentalismo, e stimola in noi una sensualità negativa, poiché usa parole ornamentali vuote. (Tuttavia), esse esprimono anche il principio del santo insegnamento (buddhista), e ci conducono alla concezione dell'impermanenza, indebolendo i nostri legami con il mondo e i pensieri volgari, attenuando il nostro desiderio di fama e di profitto. Vedendo le foglie sparpagliate dal vento, giungiamo a percepire la vanità del mondo, e componendo (una poesia) sulla luna velata dalle nubi riconosciamo la purezza che sta dentro i nostri cuori. (La poesia) è strumentale nel farci entrare nella Via del Buddha e ci fa realizzare l'insegnamento. Quindi, le persone dell'antichità praticavano il buddhismo, però senza rigettare questa Via (della poesia). (Watanabe 1966, 220-3)

2 L'estetica del vuoto

Ciò che chiamiamo 'estetica del vuoto' è la resa del concetto giapponese dello *yohaku no bi* 余白の美, letteralmente 'la bellezza dello spazio vuoto'. Prende forma attorno al concetto del vuoto e alle sue variegature sfumature proponendo nei multiformi veicoli dell'arte immagini, suoni, oggetti, *performance* e così via che intendono suscitare nel fruitore una intuizione improvvisa o *insight* che rimanda alla realtà del vuoto, oltre la realtà apparente. Quest'arte, quindi, non vuole limitarsi a mostrare direttamente, ma vuole rimandare, o suggerire una realtà altra che sottostà a quella convenzionale e quotidiana e che normalmente non è visibile o non è consueta: questa realtà è indefinibile, difficilmente esprimibile, e può solo essere accennata poiché il linguaggio, sia anche quello della pittura o delle varie arti, non giunge a esprimerla completamente.

Così, per fare un semplice esempio, nel caso dell'arte del *cha no yu*, la preparazione della bevanda, che fa parte della realtà quotidiana di ciascuno, viene resa con gesti e procedure che esulano dalla convenzionalità, seguendo parametri complessi, gesti ritualizzati e altamente codificati che conducono lo spettatore o il partecipante a percepire una realtà, o una possibile realtà altra rispetto a quella normalmente conosciuta. L'arte del vuoto tende a mostrare una realtà diversa o parallela, spesso nascosta, o non familiare, ossia una dimensione più rarefatta e raffinata che colpisce per la sua valenza spirituale. In altre parole, quest'arte vuole superare la pura materialità, o meglio, vuole rendere la materia un oggetto dello spirito. Il *cha no yu*, per tornare all'esempio di prima, fa della banalità quotidiana un percorso spirituale di perfezionamento, mostrando come anche i fenomeni più apparentemente insignificanti possano essere elevati e resi oggetto di appagamento spirituale. Ciò che si mostra è che la

vera natura di ogni fenomeno è profonda e può diventare strumento di pratica buddhista e veicolo di illuminazione. Chi dimora nella dimensione dell'illusione e dell'ordinario non percepisce queste profonde valenze, se non vengono loro mostrate, e l'arte è il veicolo più adatto a fare questo perché rimanda alle emozioni oltre la razionalità.

Tuttavia, sorge spontanea una domanda: come si può rendere visibile e concreto un concetto astratto, impalpabile come il vuoto? Come fa l'arte a veicolarci l'idea, ma anche il fascino del vuoto?

Per cercare di rispondere a questa domanda è necessario, prima di tutto, comprendere in modo preciso il significato di 'vuoto' nella dottrina buddhista. Naturalmente questo approccio porterebbe molto lontano e richiederebbe molto tempo; per questo, mi limiterò a pochi, ma significativi principi che fecero da spunto per l'arte Zen, rimandando una descrizione più puntuale a un'altra occasione.

In sintesi, quello che il buddhismo chiama il 'vuoto dei fenomeni' indica il fatto per cui i singoli fenomeni non hanno una esistenza intrinseca indipendente e separata dagli altri fenomeni (ossia mancanza di natura propria), ma sorgono in seguito alla cosiddetta 'origine interdependente' *engi* 縁起, cioè al manifestarsi di cause e condizioni mutevoli e impermanenti, e al loro estinguersi anch'essi si estinguono. Tutto ciò che ha origine condizionata non può avere un'auto-natura, ma può solo essere vuota di identità. I fenomeni sono tutti interdipendenti e non si reggono da se stessi, quindi sono privi di una propria identità. Ogni singolo fenomeno esiste poiché è parte di una rete di relazioni, senza le quali verrebbe meno. La conseguenza è che la realtà dei fenomeni è diversa da come appare agli occhi delle persone ordinarie e l'esperienza della visione della realtà dei fenomeni come vuoto porta alla liberazione e al risveglio.

In definitiva, ogni singolo fenomeno è privo di individualità indipendente, cioè è 'vuoto' di identità. Quindi, definire i fenomeni come 'vuoti' non significa che essi non esistano, né che abbiano il vuoto come loro identità, ma che la loro identità indipendente non esiste. Ne consegue che non è possibile cogliere i singoli fenomeni separati dagli altri, e la relazione tra i fenomeni non si basa su individualità indipendenti variamente relazionate tra di loro.

Ciò che è rilevante ai fini di questo discorso è che mentre la presenza di una individualità indipendente comporta la presenza di una struttura organizzata gerarchica, la mancanza di essa presuppone composti di parti non organizzate e non strutturate, non definibili per sé stesse. Il centro non solo non coordina più le varie parti, ma non esiste, cioè è mancante: da questo vuoto prendono via via forma altri fenomeni impermanenti, instabili, veri e propri *flash* destinati a non durare più di un breve attimo. Tutto è instabilità, provvisorietà e rapida mutazione. Nulla dura, ma tutto muta in continuazione.

Nell'arte del vuoto si percepisce spesso un senso di provvisorietà, di indefinitezza e di incompiutezza: a volte sembra di assistere a un'o-

pera non terminata, improvvisata, uno *sketch* che manca di rifinitura e lasciato allo stato grezzo. Il motivo è il desiderio di rappresentare i fenomeni come *flash* repentini che sorgono dal vuoto improvvisamente e privi dell'elaborazione dei dettagli che richiedono riflessione e ripensamenti, comunque, rielaborazione. Sono solo nel momento presente e destinati a non essere più tornando nel vuoto a breve. Questi *flash* colpiscono in modo istantaneo: devono penetrare in profondità rapidamente altrimenti perdono la loro potenza suggestiva. Sono privi di annotazioni personali: l'autore non esprime i propri sentimenti e il proprio punto di vista è assente. Queste opere tendono a descrivere la realtà in modo oggettivo e le emozioni sono trattenute come se esprimerle fosse sconveniente o imbarazzante; piuttosto si preferisce suggerirle indirettamente attraverso le descrizioni di immagini, e lasciare che sia il fruitore a percepirle e condividerle. La soggettività è evitata, poiché esprimere sé stessi, mostrarsi, parlare di sé, mettersi in mostra è ritenuto indiscreto; meglio è indicare da lontano e suggerire, usando l'oggettività. È interessante notare che anche il grande poeta Bashō (1644-1694), profondamente influenzato nella sua arte dai principi dello Zen, consiglia, per comporre buona poesia, di *tenersi lontano dalle istanze soggettive* (Ijichi et al. 1973, 519 ss.). È la poetica del *mujō* 無常, l'impermanenza predicata dal buddhismo, dove tutto è destinato a svanire come la rugiada al sole del mattino.

Nella resa artistica del principio del vuoto, appare chiaro come spesso nei dipinti al centro prevale il vuoto, attorno a cui si posizionano le altre parti che da esso sembrano scaturire. Questo centro vuoto si posiziona non solo come la parte principale e centrale, ma anche la più stabile, mentre il resto, i fenomeni, appaiono come sprazzi momentanei posizionati alla periferia del dipinto, assumendo un ruolo apparentemente secondario.

Spesso gli elementi consistenti del dipinto, le montagne, una barca sul lago, un villaggio lontano, o altro, sono resi parzialmente, immersi nella nebbia o nella foschia e sono visibili solo in parte, come se emergessero dal vuoto che domina la scena. Ciò simbolizza il principio secondo cui i fenomeni nascono dal vuoto (le cause e condizioni) e nella loro indefinitezza mostrano le caratteristiche della precarietà e impermanenza. Tutta la scena dà l'impressione di vaghezza, indefinitezza, instabilità, ma anche di leggerezza. Anche i tratti del pennello spesso sono poco definiti e descrivono gli oggetti solo a rapidi cenni senza definizione dei contorni, accennando più che descrivendo, suggerendo più che mostrando.

Il concetto di 'indefinito' è magistralmente espresso dal poeta Shinkei (1406-1475) per esprimere la concezione estetica dello *yūgen* 幽玄 (concezione estetica) nella poesia *renga* 連歌 (poesia concatenata) con le parole: «Non c'è espressione di emozioni eccellenti nei versi in cui si dice tutto in dettaglio» (Kidō 1961, 157). Lasciare in sospeso, non dire, accennare permettendo al lettore di immaginare e

colmare quello che non viene detto, ma lasciato intendere è, nell'estetica dello *yūgen*, ossia del profondo, remoto e indefinito, il modo per dare ai sentimenti profondità.

Questo non dire è un modo per demandare a una dimensione assente, altra, che troviamo anche nella pittura dove il vuoto e l'assenza sono al centro della rappresentazione. In questo modo, i sentimenti suscitati dal non detto, o dal non rappresentato sono in grado di fluire come di nuovo dice Shinkei al riguardo della poesia: «Tra i due versi deve necessariamente esserci qualcosa di non detto che fluisce (dall'uno all'altro)» (Kidō 1961, 174). Questo 'fluire' è la trasmissione dei sentimenti che circola per tutta l'opera per giungere infine al fruitore. In altre parole, dire è irrigidire e definire nel senso letterale di 'dare un senso finito', quindi concluso, mentre non dire e suggerire lascia aperta la porta all'immaginazione e alle riverberazioni emotive. Così, di nuovo, il vuoto è il luogo di tutte le potenzialità e mostrare una sua parte induce ad aprire la porta che conduce ai significati profondi, multipli, creativi, soggettivi.

Si ha la sensazione che si voglia cogliere l'attimo (fuggente) momentaneo del fluire dei fenomeni, o di suggerire delle impressioni appena accennate. Infatti, descrivere nei dettagli sarebbe impedire allo spettatore di lasciar sorgere dentro di sé una rappresentazione evocativa e intuitiva, ma sempre emotiva. Suggestire, invece di affermare, evocare invece di mostrare: non si danno valutazioni, né si esprimono concetti. Le descrizioni non sono mai narrative: non raccontano, colgono il qui e ora. Neppure le passioni sono mostrate: tutto è come sublimato in un tempo altro, un non tempo, eterno e fugace che non racconta una storia, o un evento o dei personaggi reali. Proprio questo è l'obiettivo dell'arte del vuoto: si vuole solo trasmettere l'emozione pura colta improvvisamente e nulla è strutturato ma dà l'impressione dell'improvvisato. Così come la sua esecuzione con il pennello, è rapida, improvvisa e non ammette ripensamenti. Così il vuoto viene rappresentato come una mancanza, che è mancanza di solidità, di definizione, di individualità.

Manca l'organizzazione delle forme e delle parti narrative, come le troviamo nella pittura occidentale riflessiva dove la pienezza delle forme induce a esplorare i percorsi narrativi: qui le varie parti hanno una loro identità e indipendenza. Nell'arte del vuoto, l'opera viene colta nell'insieme e ha senso solo nell'insieme. Solo pochi elementi bastano per trasmettere l'emozione, troppi potrebbero distrarre e creare percorsi di esplorazione intellettuali. Quello che si vuole fare è trasmettere le immagini in modo semplice e immediato e per fare questo si usa una tecnica minimalista poiché il semplice colpisce più in profondità. Si vuole soprattutto evitare la riflessione e l'esplorazione logica.

L'arte del vuoto è anche arte della mancanza, in cui non troviamo elementi ridondanti e superflui. La caratteristica che maggiormente colpisce è quella dell'essenzialità e della sobrietà, cioè è l'arte della mancan-

za' in cui prevale ciò che non c'è, il vuoto, l'assenza. Di fatto, il vuoto è una non esistenza, è il 'non c'è', una pura assenza, o se vogliamo, un'assenza dopo che tutto è lasciato cadere. Per comprendere correttamente il significato del vuoto, si deve partire proprio da questa affermazione: ciò che resta (o non resta) dopo che tutto è stato abbandonato.

Tuttavia, l'assenza non è una insufficienza, anzi, al contrario, è la massima completezza poiché esprime il tutto nel suo insieme. Nel *Xìnxīnmíng* 信心銘, infatti, si dice:

La completezza è come il grande vuoto:
nulla vi manca, nulla è di troppo.
(SAT Daizōkyō, vol. 48, line T2010_48.0376b24)

Per esempio, nella pittura a inchiostro di china *sumi-e* 墨江 la semplicità ed essenzialità trova la sua grandezza, e nello *haiku* 俳句, diciassette sole sillabe riescono a descrivere la profondità dell'animo umano. È la ricerca della grandezza nel minimale e nell'insignificante, esaltando quanto vi è di luminoso nell'ombra e nel trascurato. La letteratura e il pensiero di questo periodo sono caratterizzati, come notano spesso gli storici della letteratura, dal concetto di *fukami* 深み, letteralmente 'profondità', cioè la ricerca del senso profondo nelle cose. Sono una letteratura e un pensiero impegnati che si manifestano pienamente negli ideali estetici che caratterizzano il periodo. Trasponendo queste caratteristiche dell'arte in termini strettamente buddhisti, si può affermare che ogni passione e attaccamento sono deleteri e rafforzano l'illusione allontanando dalla retta Via. Per questo la pratica consiste nel progressivo abbandono di ogni sorta di legami, e soprattutto nel lasciar cadere il proprio io, fonte di ogni attaccamento e illusione. L'abbandono e la spoliazione di sé sono temi fondamentali nello Zen, come insegna il maestro Dōgen con il *shinjin datsuraku* 身心脱落, o l'abbandono del proprio corpo e mente. O come si dice nello *Ānxīn fāmén* 安心法門 (La porta del Dharma della pace della mente): «Poiché hanno abbandonato se stessi, ottengono di giungere al Vuoto» (Tollini 2021, 108).

Solo nel vuoto si trova il rapporto non contaminato con la realtà, con i sensi e con se stessi. Le colorazioni che l'io dà alle cose, la loro contaminazione, sorge quando ci si affida alla mente illusoria che distorce la realtà facendola apparire come non è: attrattiva o repulsiva, insomma mai genuinamente qual è.

Nel pensiero religioso dello Zen e nell'arte che ad esso si ispira, la tendenza nata nel periodo Kamakura e poi sviluppatasi pienamente nel periodo Muromachi, è quello della predilezione per la semplicità e l'essenzialità, e al contempo, dell'impegno nella ricerca della profondità, della naturalezza e per ciò che è nascosto e dimesso, remoto e lontano dal clamore della società. Cercare l'essenziale nelle cose comporta di vederle nella loro nuda essenzialità.

tà, quindi nella loro perfezione originaria, al fine di coglierne l'anima profonda.

La visione estetico-religiosa che caratterizza questo periodo si fonda sulla visione Zen della rinuncia, dell'abbandono dell'io, della ricerca del vuoto e dell'azione pura: in sintesi sui principi posti dal maggior e più caratteristico concetto estetico del periodo, il *wabi* 侘び. È una concezione estetica di grande eleganza e profondità, basata sulla semplicità ed essenzialità priva di elementi appariscenti e ridondanti, che propone un ideale di bellezza imperfetta, semplice, rustica, da assaporare nella calma e nel silenzio. Tipicamente sono gli oggetti usati nella pratica del Tè: tazze ruvide, scarsamente rifinite, irregolari, coperte dalla patina del tempo e dell'uso e dai colori scuri o neutri.

Una delle ricorrenti concezioni che riguardano l'estetica del *wabi* è: *bi wa ranchō ni ari* 美は乱調にあり, che significa: 'La bellezza sta nell'imperfezione'. Ciò che è perfetto, simmetrico, completo e ben organizzato alla fine risulta monotono, mentre in ciò che è imperfetto, si può trovare sempre qualche spunto di interesse. L'imperfezione esercita una strana ma potente attrattiva, forse perché rimanda all'incompletezza della costante evoluzione della natura, o, inversamente, esprime lo stadio finale dell'evoluzione del perfetto. In ogni caso, mostra l'assenza della mano umana, o di una mano umana che non vuole esaltare l'umano. Di nuovo, è arte che non pone al centro la ragione e non è (auto-)celebrativa dell'umanità: piuttosto, è un'arte che nasce e cresce nel vuoto.

Nella cultura dello Zen, si punta all'immediatezza della comprensione cercando l'essenza delle cose, avendo tolto tutto il superfluo e il ridondante: solo cercando la verità, avendo spogliato il proprio cuore e mente si può giungere alla meta. Così anche nelle varie forme artistiche che allo Zen si ispirano, prevale la ricerca dell'essenza delle cose, eliminando tutte le sovrastrutture che sviano dalla concentrazione su quello che davvero è importante. L'eccesso della narrazione non conduce all'*insight*, ma predilige la riflessione. Il desiderio di giungere alla profonda origine delle cose preferisce la povertà dei materiali, il rifiuto delle strutture logiche e razionali, e al loro posto piuttosto troviamo una semplice raffinatezza.

L'arte del vuoto è arte dello spirito: vuole farci percepire l'essenza intima delle cose e della realtà, compresi noi stessi, e lo fa spogliando la materia, riducendola al minimo possibile, in modo tale che sia lo spirito il vero protagonista. L'assenza non è solo riduzione, ma è anche esaltazione della purezza: così il vuoto è un ritorno all'originale purezza incontaminata, quindi al puro spirito non contaminato dal contatto con la materia. Nel *Léngqié shīzī jì* 楞伽師資記 si dice:

Bisogna fare in modo che sia tutto puro, così deve apparire di fronte a voi, in modo che tutti i vari legami non possano interferire e disturbarvi.

Non ricevere³ le forme è il vuoto. Il vuoto è il senza forma. Il senza aspetto è non artefatto. Questa visione (delle cose) è la porta della liberazione. (CBETA No. 2837, cap. 5)

Come dice questo testo, *il vuoto è il senza forma*, quindi l'arte del vuoto è l'arte del senza forma: le forme fisiche non sono definite, ma solo accennate e traspaiono nella foschia, oppure sono in posizione marginale. I fenomeni mancando di propria individualità non sono solidi, ma rappresentazioni impermanenti, fugaci e approssimative, e solo il vuoto è stabile e permanente. L'arte Zen, o l'arte del vuoto ci porta a percepire la provvisorietà dei fenomeni, e di noi stessi, aprendo la porta che conduce alla percezione dell'assenza, non come fonte di frustrazione, ma come l'origine incontaminata, pura dell'esistenza.

Ecco, allora che illuminazione e supremo apprezzamento estetico sono due aspetti complementari e inscindibili. Attraverso l'arte si può giungere alla maturazione spirituale, e percorrendo la Via dello Zen si può meglio apprezzare l'arte che ne emana. Insomma, lo Zen nel periodo Muromachi fu, al contempo, una esperienza religiosa e artistica in cui la sfera materiale dell'esistenza viene posta allo stesso livello del piano spirituale (Tollini 2012, 229).

Bibliografia

- Ijichi Tetsuo 伊地知鐵男 et al. (a cura di) (1973). *Nihon bungaku zenshū* 日本文学全集 (Raccolta della letteratura giapponese). Vol. 51, *Renga ronshū, Nōgaku ronshū, Hai ronshū* 連歌論集・能樂論集・俳論集 (Raccolta di testi su *renga*, teatro *Nō*, e *haiku*). Tōkyō: Shōgakkan.
- Kidō Saizō 木藤才蔵 (a cura di) (1961). *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系 (Grande serie della letteratura classica giapponese). Vol. 66, *Rengaronshū* 連歌論集 (Collezione di trattati sul *renga*). Tōkyō: Iwanami.
- Kurasawa, Y. (1993). «The Art of Emptiness: An Artistic Real Where 'Emptiness is Ultimately Appearance'». *Chanoyu Quarterly, Tea and the Arts of Japan*, 73, 8-26.
- Tollini, A. (2012). *Lo Zen. Storia, scuole, testi*. Torino: Einaudi.
- Tollini, A. (2021). *Alla ricerca della mente. Testi del buddhismo chan cinese di epoca Tang*. Roma: Ubaldini.
- Watanabe Tsunaya 渡邊綱也 (a cura di) (1966). *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系 (Grande serie della letteratura classica giapponese). Vol. 85, *Shasekishū* 沙石集 (Raccolta di pietre e sabbia). Tōkyō: Iwanami.

3 Ciòè, farle proprie e legarsi ad esse.

Risorse elettroniche

Xìnxīnmíng 信心銘. SAT Daizōkyō, vol. 48. http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/TP2010_,48,0376b19.html.

Léngqié shīzī jì 楞伽師資記. CBETA (Chinese Buddhist Text Association) No. 2837. <https://cbetaonline.dila.edu.tw/zh/T2837>.

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

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)¹ 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)² diventa il pretesto per rappresentare con pochi e rapidissimi tratti di inchiostro monocromo un paesaggio non specificamente identificato [fig. 1].³

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.

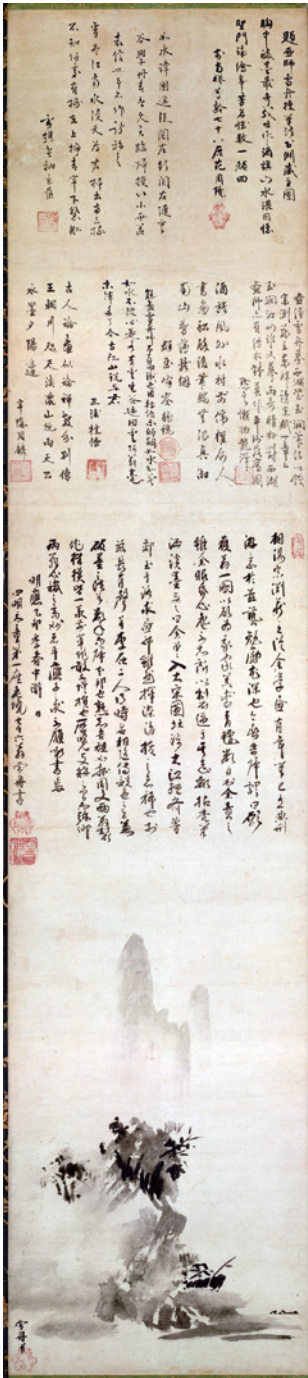


Figura 1
 Sesshū Tōyō. *Paesaggio con la tecnica 'haboku'*
 (inchiostro 'spezzato'). 1495.
 Kakejiku (rotolo da appendere).
 Inchiostro su carta, 147,9 × 32,7 cm.
 Tokyo, Tokyo National Museum, Tesoro Nazionale

lizzatrice e, si potrebbe dire, persino unificante.⁴ 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,⁵ 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.⁶ 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-

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

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

⁶ 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)⁷ 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].⁸

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.

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

⁸ 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.⁹ Anzi, la calligrafia stessa costituisce la base preliminare e necessaria per lo studio e la realizzazione della pittura.¹⁰ 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-

⁹ 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.

¹⁰ 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).¹¹

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].¹² Seppure abbreviata e semplificata all'estremo per l'osservatore non risulta difficile immaginare la fierezza di Daruma 達磨¹³ 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 |
Yawata¹⁴ 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?¹⁵

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

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

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

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ Salvo diversamente specificato, le traduzioni sono a cura dell'Autore.

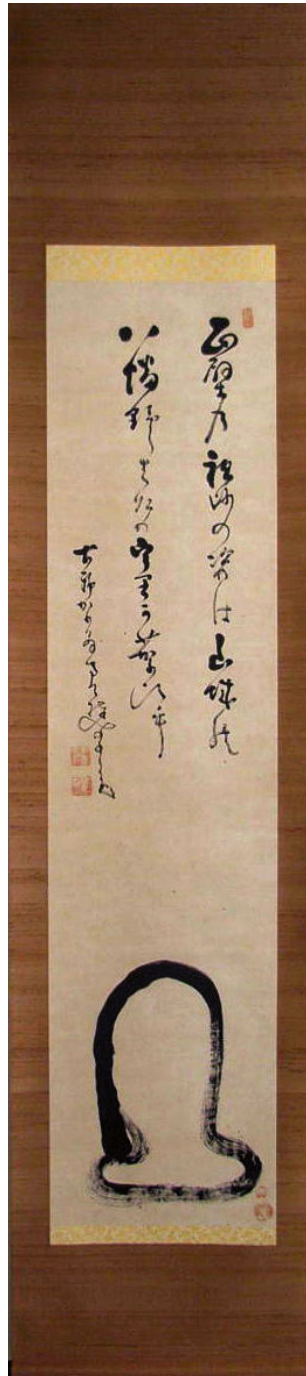


Figura 4

Nakahara Nantenbō, *Daruma in un solo tratto*. 1920.
Kakejiku (rotolo da appendere). Inchiostro su carta, 29,5 × 127 cm.
Collezione privata

del calligrafo [fig. 5].¹⁶ 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).

¹⁶ 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

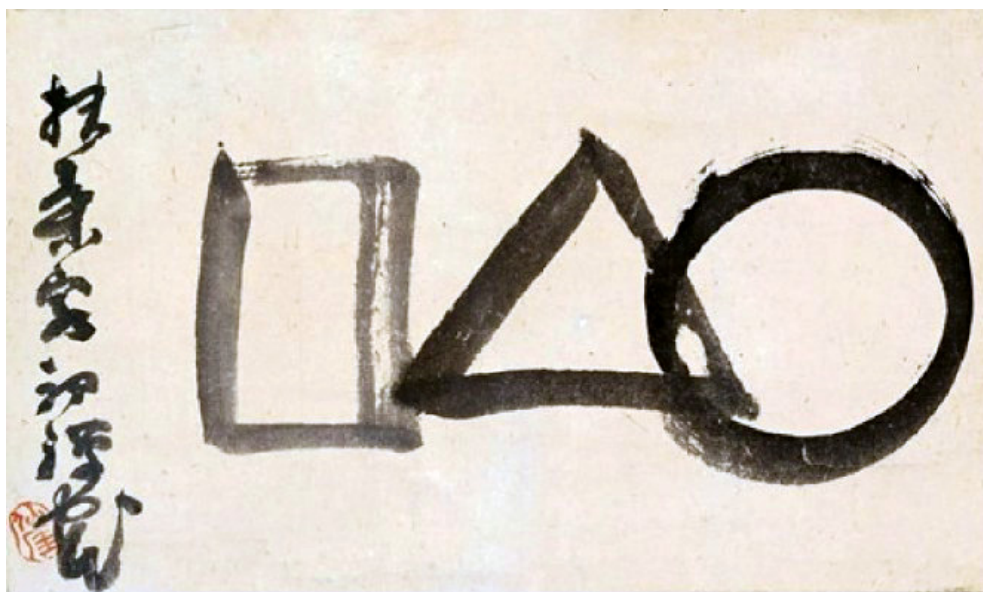
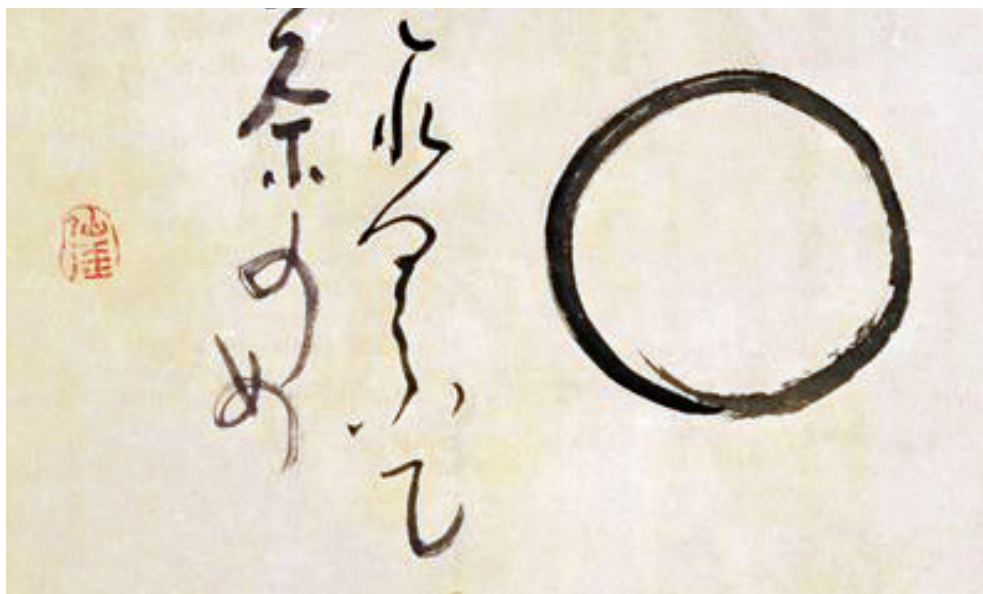


Figura 7 Sengai Gibon, *Ensō*. Metà XIX secolo. Inchiostro monocromo su carta

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').¹⁷

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,¹⁸ 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*:

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

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

il Ryōanji¹⁹ 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.²⁰

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.²¹

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 m² 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.²²

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 Pavilion²³ 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

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

²³ 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.

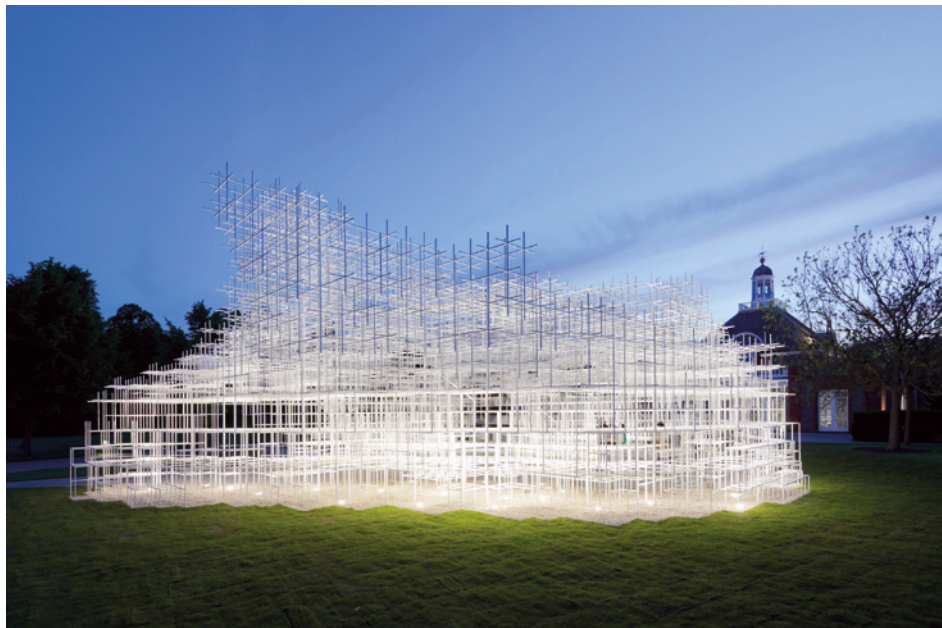


Figura 12 Fujimoto Sou, Serpentine Gallery Pavilion. 2013. Kensington Gardens (Hyde Park), Londra

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.²⁴

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.

24 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²⁵ 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*)²⁶ 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.

²⁵ 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.

²⁶ 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.
- Douglil, 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: Shūeisha.
- 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.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Estetica del vuoto in Mori Mariko

Un uso strategico del discorso sullo Zen

Silvia Rivadossi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper investigates how contemporary artist Mori Mariko has constructed her discourse on Buddhism in general and Zen in particular. In her works, Zen is perceived and described as 'spirituality' characterised by the concept of oneness and a harmonious relationship with nature. It will become clear how Suzuki Daisetsu's construction of Zen has influenced this essentialist view. The paper concludes that through the analysis of Mori's works it is possible to reach a better understanding of what 'Zen' means today, especially in the Euro-American contexts.

Keywords Mori Mariko. Zen. Self-Orientalism. Aesthetic of emptiness.

Sommario 1 Introduzione: Mori Mariko e lo Zen 'ovunque'. – 2 Costruzione di un discorso sul buddhismo. – 2.1 1996: la svolta spirituale. – 2.2 Oneness. – 2.3 Natura. – 2.4 *Cha no yu*. – 3 Auto-orientalismo e uso strategico del discorso sullo Zen. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione: Mori Mariko e lo Zen 'ovunque'

Mori Mariko (1967-) è un'artista giapponese che vive e lavora tra Tōkyō e New York. Dagli anni Novanta le sue opere sono state esposte in tutto il mondo, riscuotendo un crescente successo, soprattutto al di fuori dei confini nipponici: fotografie modificate digitalmente, video, installazioni multimediali, sculture e performance hanno trovato spazio nelle più note gallerie d'arte contribuendo a diffondere, allo stesso tempo, una precisa immagine dell'artista, che appare eterea e imperturbabile, sempre vestita di bianco.



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 2022-09-02 | Accepted 2022-11-24 | Published 2023-04-21

© 2023 Rivadossi | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/010

Questo articolo intende offrire un'analisi di come Mori Mariko ha costruito un suo discorso sullo Zen, rivolto principalmente al pubblico europeo e statunitense, fondandosi sul concetto (vago) di 'estetica del vuoto' e su una visione auto-orientalista del Giappone e dei giapponesi, naturalmente dotati di caratteristiche spirituali che li renderebbero unici. Proprio perché provvista di questa innata spiritualità, come si vedrà, Mori arriverà a riconoscersi il ruolo di possibile guida per i non-giapponesi in un percorso di riscoperta del legame perduto con la sfera spirituale.¹

Le sue opere e le sue parole hanno un impatto innegabile sulla diffusione e percezione idealizzata di uno Zen come esperienza personale ed emblema della spiritualità giapponese, una costruzione iniziata sul finire del XIX secolo e sostenuta principalmente da alcuni intellettuali giapponesi, in primo luogo Suzuki Daisetsu Teitarō (1870-1966).² Analizzare l'attività di Mori consente quindi di aggiungere importanti tasselli alla comprensione dell'esperienza dello Zen, soprattutto nel contesto euro-statunitense. Il discorso sulla religione, infatti, si costruisce e trasmette in diversi spazi, non solo all'interno delle istituzioni e delle comunità religiose. Per comprenderlo appieno è quindi indispensabile analizzare dove appare la religione e cosa avviene in questi spazi. A questo fine - e con riferimento specifico allo studio delle religioni del Mediterraneo antico - lo storico delle religioni Jonathan Z. Smith (2003) ha sviluppato una nuova strategia che ritengo possa esser utile anche quando applicata a diversi contesti storico-culturali. Si tratta di un modello composto da tre categorie spaziali:

(1) the 'here' of domestic religion, located primarily in the home and in burial sites; (2) the 'there' of public, civic, and state religions, largely based in temple constructions; and (3) the 'anywhere' of a rich diversity of religious formations that occupy an interstitial space between these other two loci, including a variety of religious entrepreneurs, and ranging from groups we term 'associations' to activities we label 'magic'. (Smith 2003, 23)

Ingvild Sælid Gilhus ha elaborato ulteriormente il modello di Smith, aggiungendo un quarto spazio, quello della religione 'ovunque'.

While religion in the three loci mentioned so far (here, there and anywhere) consists of communication with superhuman beings like gods, ghosts and souls, the religious field includes in addition communication about religion. (Gilhus 2013, 39)

1 Su questo tema si veda anche Rivadossi 2018.

2 Per una ricostruzione della storia dello sviluppo dello Zen in Europa e Stati Uniti, si veda Sharf 1993.

Anche le rappresentazioni mediatiche della religione e i vari contenuti religiosi che compaiono in diversi media contribuiscono a costruire il campo religioso e sono quindi da tenere in considerazione per avere un'immagine più completa dello stesso. Gilhus definisce questo spazio della religione con il termine 'ovunque' perché, come sperimentiamo giornalmente, si tratta di uno spazio pervasivo cui spesso è inevitabile essere esposti.

C'è un ultimo elemento da tener in considerazione: i quattro spazi non sono da pensare con confini ben delineati: sono infatti porosi e fortemente interconnessi gli uni agli altri. Utilizzare questo modello spaziale consente quindi di evidenziare le interazioni fra la religione del 'qui', del 'là', del 'né qui né là' e dell' 'ovunque'.

Il discorso sullo Zen (e sul buddhismo in generale) di Mori Mariko rientra nello spazio della religione 'ovunque' e contribuisce alla costruzione di cosa significhi oggi 'Zen'. Ecco perché è interessante studiarne la genealogia e approfondirne le caratteristiche.

2 Costruzione di un discorso sul buddhismo

L'interesse di Mori per il buddhismo e la spiritualità e il percorso che la porterà a costruire uno specifico discorso in merito iniziano nel 1996. Fino a questo momento, infatti, le sue opere sono volte a una riflessione sulla realtà e a una critica sociale: si tratta di fotografie che riprendono Mori, in abiti da lei disegnati, nelle sembianze di un cyborg, di una sorta di guerriera spaziale, di una figura che sembra fuoriuscita da un manga, di una liceale. L'ambientazione è principalmente quella della metropoli di Tōkyō, con alcuni luoghi emblema della vita quotidiana: la metropolitana, le sale di videogiochi, gli uffici, i love hotel. Obiettivi, tematiche ed estetica cambieranno però presto, conservando una caratteristica comune: l'ampio utilizzo delle tecnologie di volta in volta più avanzate.

La sintetica trattazione che segue ha l'obiettivo di delineare le principali tappe del percorso che porta Mori a costruire un suo discorso sul buddhismo in generale e, in particolare, sullo Zen, evidenziandone gli elementi principali.

2.1 1996: la svolta spirituale

Nel 1996 Mori vive un'esperienza che descriverà come di morte e rinascita, che la porta ad acquisire una nuova consapevolezza di sé e della realtà e a iniziare un periodo di vita ascetica (Hayward 2007). Da questo momento inizia a studiare buddhismo, concentrandosi inizialmente soprattutto sul buddhismo esoterico e sulla scuola della Terra Pura. Il risultato dei suoi studi si nota innanzitutto nella serie

di quattro grandi opere fotografiche realizzate tra il 1996 e il 1998 con rispettivamente i titoli di *Entropy of Love*, *Burning Desire*, *Mirror of Water* e *Pure Land*. Insieme costituiscono la serie *Esoteric Cosmos*, pensata da Mori come un mandala «depicting the continuous circulation of life» (Hayward 2007, s.p.) e le quattro fasi del percorso verso il Nirvana: dalla rappresentazione del vento e della fase del risveglio nella prima fotografia dove Mori e la sorella sono ritratte in una capsula trasparente nel mezzo del deserto dell'Arizona, alla rappresentazione del fuoco e della fase della pratica in *Burning Desire*, fotografia scattata nel deserto del Gobi. Qui il rimando al buddhismo, soprattutto tibetano, è reso esplicito dalla presenza di oggetti rituali e dalla ripresa di una precisa iconografia. La terza fase del percorso buddhista, quella dell'illuminazione, è associata all'elemento dell'acqua nella terza opera, *Mirror of Water*, ambientata in una grotta sotterranea francese. Infine, in *Pure Land* Mori rappresenta il paradiso della Terra Pura, dove il Buddha Amida accoglie i suoi fedeli. Nonostante l'ambientazione inconsueta - il Mar Morto - Mori riprende l'iconografia classica della Terra Pura, ispirandosi a opere di tardo periodo Heian.³ L'ambientazione e i temi di *Pure Land* sono ripresi nel video 3D *Nirvana*, presentato a Venezia alla Biennale Arte del 1997 all'interno del padiglione 'Paesi Nordici'.

Una terza scuola buddhista che da questo momento inizia ad attirare il suo interesse è la scuola Hossō, la scuola della 'Sola Mente'. In un'intervista afferma:

Working with these traditions isn't about what is true or what is right - it's about introducing a perception of how we look at our world. When I started to look at the world in depth, I saw the connections, that, yes, we are all one whole, part of nature, and I think it's quite important to become aware of that at this moment. (Kerr 2015)

Per contribuire alla consapevolezza di questa realtà, nel 1999 Mori ha realizzato l'opera *Dream Temple*, una struttura ottagonale alta cinque metri che rimanda esplicitamente allo Yumedono, la 'Sala dei sogni' del tempio Hōryūji, costruita nel 739, e che, riprendendo gli insegnamenti della scuola Hossō circa gli otto livelli di coscienza, presenta una ripetizione del numero otto. Lo spettatore poteva entrare all'interno di questa struttura per assistere alla proiezione su una superficie emisferica di un breve video, costituito da disegni realizzati da Mori a seguito delle sue esperienze di meditazione e di studio dei sutra con l'obiettivo di rappresentare i livelli di coscienza.

³ Per un approfondimento sulla rappresentazione della Terra Pura nell'arte visiva contemporanea si veda Porcu 2008, 173-81.

za più profondi e di guidare lo spettatore a entrare più a fondo in sé, perdendo ogni riferimento spazio-temporale.

2.2 Oneness

A partire dai primi anni del XXI secolo, le opere di Mori cambiano: se fino a questo momento, con alcune eccezioni come *Dream Temple*, la figura umana era centrale, ora l'artista priva le sue opere della componente umana e le rende perlopiù sculture dalle forme geometriche e dal colore bianco e iridescente, influenzate e ispirate ai suoi studi di astrofisica e archeologia e alle sue letture sullo Zen. È da questo momento che possiamo riconoscere un'estetica del vuoto, che accompagna Mori tuttora e che è visibile anche nella scelta dell'artista di vestirsi sempre di bianco, con accessori essenziali.

In alcuni casi, in occasione di determinate mostre ed esibizioni, la figura umana viene re-inserita all'interno dell'opera: Mori esegue infatti performance simili a rituali attorno alle sue sculture, arricchendole di significati.

Il termine chiave per descrivere la produzione di questi anni è quello di 'oneness', quindi unità e armonia, un concetto che Mori utilizza molto spesso per sottolineare che tutti gli esseri sono parte di un'unica entità e che sono fortemente interconnessi.

Un primo lavoro che si concentra su questi aspetti è *Wave Ufo* (1999-2002), presentato anche alla Biennale Arte di Venezia nel 2005. Si tratta di una grande struttura all'interno della quale possono entrare contemporaneamente tre persone dotate di sensori di onde cerebrali. All'interno veniva visualizzato un video che aveva l'obiettivo di portare ogni spettatore a entrare in uno stato meditativo e riuscire ad allineare le proprie onde cerebrali con quelle degli altri due. Una volta raggiunto questo obiettivo, sullo schermo sarebbe apparso un cerchio, a simboleggiare l'unità e l'armonia raggiunte. Descrivendo quest'opera in un catalogo, Mori afferma: «I hope that Wave UFO inspires the viewers to reexamine the relationship of mind and matter, which is fundamental and yet so complicated in contemporary Western societies» (Hayward 2007, s.p.). È interessante notare l'uso del termine 'Western': proprio in questi anni Mori inizia a sentirsi portatrice di una spiritualità che la caratterizzerebbe in quanto giapponese e che sente il dovere di trasmettere a coloro che fanno parte della società 'occidentale'.

Ikkkan Sanada, fondatore della Ikkkan Art, società di compravendita di arte moderna e contemporanea, riconosce questo ruolo che Mori assume, affermando in un'intervista che «her work brings people into a deep meditation often and lead to thinking oneself».⁴

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=SpeEr0B0QI0&ab_channel=BloombergQuicktake.

L'idea di una stretta relazione fra individuo e universo è centrale anche nell'opera del 2006 *Tom Na H-iu*, che dopo essere stata esposta in varie gallerie del mondo è ora permanentemente installata sull'isola di Teshima. Mori spiega che il titolo deriva dal nome di un luogo celtico dedicato alla trasmigrazione delle anime. Il pilastro che costituisce l'opera è collegato al Super-Kamiokande, un osservatorio di neutrini situato a Kamioka e, in poche parole, si illumina seguendo i dati che riceve da questo. Il significato è espresso in queste parole dell'artista:

In Buddhism and Zen, each individual being, connected to the universe, is considered to hold a universe within. [...] Death is rebirth and individuals are the universe: this is the idea I aspired to embody through Tom Na H-iu, a light sculpture whose theme is the neutrino, the soul of the universe. (Hayward 2007, s.p.)

È interessante notare che Mori parla di 'buddhismo e Zen', come se quest'ultimo non fosse parte del primo, ma fosse in qualche modo indipendente. Anche questo particolare è indicativo di cosa significhi per lei 'Zen', come si vedrà in seguito.

Due decenni fa Sharf scriveva che «Western scholars and lay enthusiasts alike continue to represent Zen Buddhism in particular, and Asian culture in general, as rooted in an experience of oneness with all things» (Sharf 1993, 42). Osservando il caso di Mori Mariko attraverso i brevi esempi qui riportati è evidente come questa analisi risulti tuttora valida.

2.3 Natura

Dal 2010 circa c'è un ulteriore sviluppo tematico: l'obiettivo di Mori e delle sue opere diventa quello di ricreare il legame fra gli uomini (soprattutto coloro che vivono nelle grandi città) e la natura e di riportare (soprattutto in 'Occidente') la consapevolezza dell'importanza della natura. Nel suo discorso il Giappone è presentato come il luogo per eccellenza in cui gli uomini vivono in armonia con la natura: secondo Mori i giapponesi sarebbero in grado di proteggere la natura poiché la venerano da sempre.⁵ Ecco quindi su cosa affonda le radici la consapevolezza del suo ruolo. Come esprime chiaramente in un'intervista, quando le viene chiesto come vive il rapporto con la natura, considerato che divide la sua vita fra Tōkyō e New

⁵ Questa visione emerge, ad esempio, nella conversazione fra Mori Mariko e Alexandra Munroe per Guggenheim Abu Dhabi live il 13 ottobre 2020 sul canale YouTube *Abu Dhabi Culture* (https://www.youtube.com/watch?v=elt34BygKuE&ab_channel=AbuDhabiCulture).

York: «I feel like I'm a bridge to bring those elements back to the city» (McDermott 2014).

A questo fine nel 2010 fonda un'organizzazione *no profit*, la Faou Foundation,⁶ per realizzare sei grandi installazioni permanenti da posizionare in altrettanti luoghi del mondo famosi per la loro bellezza naturale, con il motto «one with nature». Al momento sono state realizzate due opere: *Primal Rhythm* inaugurata nel 2011 in una baia dell'isola di Miyako e *Ring: One with Nature*, un anello posizionato sopra la cascata brasiliana Véu da Novia nel 2016 in occasione dei Giochi Olimpici e Paralimpici. In questa occasione Mori ha officiato una cerimonia di inaugurazione dell'opera, durante la quale, vestita di bianco e scalza ai piedi della cascata, ha ripreso elementi e gestualità dalle tradizioni religiose giapponesi.

È da notare che le due installazioni, come le quattro che saranno realizzate nei prossimi anni, sono in materiale acrilico e sono poste nella natura in modo permanente, andando così a contaminare e modificare quello spazio che Mori vorrebbe onorare e preservare.

La visione che Mori ha della natura è quella della ciclicità che lei accosta al concetto buddhista della reincarnazione, ritrovandone tracce già nel periodo neolitico, del quale, è bene ricordarlo, abbiamo a disposizione ben poche fonti che possano supportare questa sua lettura. Un'opera che incarna questo concetto è *Renew I*, del 2013, che Mori descrive come «the never-ending circulation of life and death. Every existence renews its life. There is neither beginning nor end» (Espace Louis Vuitton Tōkyō 2013, 32).

In questa stessa ottica vanno lette anche le tre grandi spirali che costituiscono l'installazione *Infinite Energy* (2013) e che intendono rappresentare l'energia infinita e invisibile che dà vita a ogni cosa.

Sul suo profilo Instagram, il 18 settembre 2021 Mori pubblica un'immagine dell'opera, descrivendola come «The energy flow of life which is liberated from the concept of time-space. It's an endless renewal of invisible energy, a regenerating force for life».

La ciclicità della vita è tema anche di un'altra opera del 2013, ispirata al nastro di Möbius: *Butterfly*, modello per l'allestimento scenico della *Madama Butterfly* di Puccini che Mori cura per il teatro La Fenice di Venezia come evento speciale della 55° Biennale Arte.

2.4 *Cha no yu*

L'attività di Mori è caratterizzata da un ultimo elemento importante ai fini della costruzione di un discorso sullo Zen: si tratta della *cha no yu* 茶の湯, la cerimonia del tè, che da molto tempo studia e pratica.

6 <https://www.faoufoundation.org/>.

In un'intervista del 2013 le viene chiesto di parlare della *cha no yu* e lei dice:

Tea Ceremony [*chanoyu*] is a way for the purification of mind. It is also a method to learn Zen Buddhism through the ritual of tea. (Di Marzo 2013)

In un'altra occasione spiega che la cerimonia del tè

It's a window for me to study my own traditional culture. The most important thing I found in the tea ceremony is respect for the other; in a way it's like the social structure and every day life and you enter into this space where you serve tea honoring the other person. It's a simple gesture, but it's a fundamental relationship between one and the other. (D'Arenberg 2013)

Ancora, ha affermato che studiare la cerimonia del tè le ha consentito di apprezzare l'unicità delle culture 'orientali' (Sauer 2020).

Mori ha realizzato diversi set degli oggetti da utilizzare durante la *cha no yu*, visibili sulla sua pagina Instagram, dove ha mostrato ai follower anche la sua personale stanza da tè. Attraverso questo canale, inoltre, da settembre 2020 a luglio 2021 ha organizzato delle cerimonie del tè live, ognuna con un ospite a distanza a cui ha dedicato la preparazione del tè e con cui ha poi dialogato: Tom Sachs, Nara Yoshitomo, Sir David Adjaye, Kohei Nawa, Alexandra Munroe (che ha commentato che «Mariko is in touch with the cosmos»), Bianca Jagger, Anish Kapoor.

3 Auto-orientalismo e uso strategico del discorso sullo Zen

Dal 1996, quindi, l'interesse di Mori per il buddhismo e la spiritualità si riflette nella sua produzione che, soprattutto a partire dal nuovo millennio, risulta caratterizzata da diversi elementi che vanno a costruire un suo discorso sullo Zen. Innanzitutto, è evidente come Mori sviluppi un'estetica del vuoto che allontana le sue opere da quelle degli anni Novanta: predilige forme essenziali, il colore bianco iridescente e, nel caso delle performance, movimenti misurati e composti. È poi centrale il concetto di interconnessione fra tutti gli esseri, percepiti come parte di un'unica entità. Nella sua visione di Zen è inoltre presente il tema dell'armonia con la natura, secondo Mori tipica del contesto giapponese e da far riscoprire anche agli altri popoli attraverso la sua arte. Il ruolo dell'artista diventa quindi quello di ponte fra due mondi pensati e descritti come fondamentalmente diversi. Si nota il mantenimento della dicotomia tipica degli studi

nihonjinron 日本人論 fra 'Occidente' e 'Oriente', inteso, naturalmente, come Giappone, che incarna alla perfezione quella spiritualità 'orientale' che l'artista sente il compito di trasmettere agli 'occidentali'. È quindi ancora valido quanto scriveva Sharf (1993, 42): «It would seem that we are a long way from divesting ourselves of the *nihonjinron* theories of our Japanese mentors». Infine, un ultimo aspetto che concorre alla costruzione del discorso di Mori sullo Zen è la *cha no yu* come pratica per purificare la mente e per entrare in contatto con i valori della tradizione.

Questo discorso sullo Zen differisce in modo evidente dallo Zen praticato nei templi giapponesi. Eppure, questa costruzione di Mori non risulta strana o fuori luogo per coloro ('occidentali') che la intervistano, che visitano le esposizioni delle sue opere e leggono le descrizioni che lei ne fa, anzi: viene percepita come autentica, tipicamente giapponese. Il discorso dell'artista affascina e fa presa sul suo pubblico.

Come si spiega questo? Di quale Zen parla Mori?

La sua scelta degli aspetti da enfatizzare non è casuale e risulta comprensibile e coerente osservando che, come anticipato nell'introduzione, alla base di questo discorso e come collante fra i suoi diversi elementi c'è il discorso sullo Zen elaborato da Suzuki Daisetsu Teitarō, dal quale Mori riconosce di essere stata profondamente influenzata (Sauer 2020).⁷ Suzuki, in estrema sintesi, è stato l'artefice principale della creazione ed esportazione di un immaginario idealizzato sullo Zen negli Stati Uniti e, in un secondo momento, in Europa.⁸

Per Suzuki lo Zen è l'essenza del Giappone, una spiritualità innata ai giapponesi che pervade da sempre ogni cosa:

Zen typifies Japanese spirituality. This does not mean Zen has deep roots within the life of the Japanese people, rather that Japanese life itself is 'Zen-like'. (Suzuki 1972, 18)

Questa visione dello Zen deriva dalla costruzione del Nuovo Buddismo (*shin bukkyō* 新仏教) in periodo Meiji, che presenta lo Zen come altro rispetto alle religioni istituzionalizzate: è un modo intuitivo di vedere la realtà, più che una religione (Sharf 1993, 5). È evidente come questa narrazione abbia tuttora influenza nella percezione dello Zen al di fuori del contesto giapponese.

Suzuki riconduceva ogni cosa allo Zen: l'armonia e l'interconnessione fra tutti gli esseri, il 'tipico' amore per la natura dei giapponesi (Su-

⁷ È da ricordare che Suzuki non è stato un monaco, come Mori Mariko afferma in questa intervista, ma un intellettuale, che ha studiato Zen nel tempio Rinzai Engakuji sotto la guida del monaco Shaku Sōen. Per un'analisi di come è nata la sua particolare visione dello Zen, prodotto del contesto storico e culturale in cui si forma, si veda Borup 2004.

⁸ Per un'analisi più approfondita dello 'Zen di Suzuki' - come lo definisce Faure 1996, 53 - si veda Sharf 1993; Faure 1996, 52-67; Borup 2004, 471-82; Porcu 2008, 54-66.

zuki 1973, 345), l'arte del tè (Suzuki 1973, 271-314) e l'arte in generale, sostenendo che l'estetica e il gusto 'giapponese' derivano dallo Zen.

Zen has thus helped the Japanese to come in touch with the presence of the mysteriously creative impulse in all branches of art. (Suzuki 1973, 221)

È importante notare che in questa costruzione di uno Zen assolutamente essenzializzato, come sottolinea Faure (1996, 64), «despite his nativist tendency, Suzuki relied heavily on the categories of nineteenth-century Orientalism. He simply inverted the old schemas to serve his own purposes». Si tratta quindi di un'operazione di auto-orientalismo, che viene ripresa più di un secolo dopo da Mori Mariko.

Mori, come visto, incarna e porta avanti questa visione idealizzata e de-contestualizzata dello Zen e del Giappone, rivolgendosi in particolar modo ai paesi euro-statunitensi, dove l'immaginario costruito da Suzuki continua a essere influente e dove, di conseguenza, chi la incontra non esita a riconoscerla come 'spirituale' e ad apprezzare il suo intento di riportare nei contesti 'occidentali' l'armonia con la natura e la consapevolezza dell'interconnessione fra tutti gli esseri.

Questo suo uso strategico del discorso sullo Zen e dell'orientalismo è evidente in un brevissimo video realizzato per l'iniziativa The Hirshhorn Artist Diaries, voluta dallo Hirshhorn Museum di Washington, con l'intento di raccogliere le reazioni di 100 artisti alla pandemia di COVID-19. Nel video, pubblicato online il 15 aprile 2020,⁹ Mori si presenta inginocchiata al centro della sua stanza da tè, vestita di bianco e con una sua creazione fra le mani. Con voce pacata e intervallando le frasi con silenzi, spiega che il processo di produzione artistica è terapeutico: consente di andare a fondo in sé e sentire la propria energia; conclude con l'invito «Please, stay home, in peace».

Il 24 aprile 2020 Mori ha pubblicato sulla sua pagina Instagram un'immagine tratta dal video, dove è seduta in meditazione, descrivendola come segue:

#Meditation helps #overcomefear and feel one's own light from within. When you are tuned in with your true self, #art making can be therapeutic.

È quindi evidente come la rappresentazione di un preciso discorso sullo Zen, costruito nell'arco di due decenni, non si limiti più alla superficie delle opere di Mori o alla durata delle sue performance, ma sia ormai estesa al corpo e all'immagine dell'artista stessa.

⁹ <https://hirshhorn.si.edu/explore/mariko-mori-hirshhorn-artist-diaries>.

4 Conclusioni

L'effetto Suzuki', come lo definisce Faure (1996, 54) ha avuto (e continua ad avere) un grande impatto sulla visione e comprensione dello Zen, sia da parte di Mori che da parte del suo pubblico, in prevalenza non giapponese. Con riferimento alla prima, l'assorbimento di questo impatto appare funzionale a una precisa costruzione della propria immagine e del proprio ruolo, oltre che delle opere artistiche: Mori fa sua la descrizione dello Zen di Suzuki, modella le sue opere e sé stessa attorno a questa. Risponde in questo modo all'immaginario di un pubblico in particolare: è infatti da notare, come suggerisce l'analisi di Borup (2015), che in Giappone al concetto di Zen non si associa quell'idea di spiritualità che Mori riprende da Suzuki e ripropone e che caratterizza invece la principale definizione di Zen nei contesti euro-statunitensi.

L'attività di Mori contribuisce quindi alla costruzione di un discorso contemporaneo sullo Zen e sulla 'giapponesità' ed è questo a renderlo un caso-studio interessante anche nell'ambito degli studi sulle religioni: un'analisi del buddhismo in generale e dello Zen in particolare deve tenere in considerazione tutti gli spazi (qui, là, né qui né là, ovunque) in cui si costruisce il discorso. Solo in questo modo si può raggiungere una maggiore profondità di analisi e una visione più completa del tema, facendo risaltare i legami fra le sue varie manifestazioni e rappresentazioni.

Bibliografia

- Borup, J. (2004). «Zen and the Art of Inverting Orientalism. Buddhism, Religious Studies and Interrelated Networks». Antes, P.; Geertz, A.; Warne, R.R. (eds), *New Approaches to the Study of Religion*. Vol. 1, *Regional, Critical and Historical Approaches*. Berlin; New York: Walter De Gruyter, 451-87. <https://doi.org/10.1515/9783110211702.3.451>.
- Borup, J. (2015). «Easternization of the East? Zen and Spirituality as Distinct Cultural Narratives in Japan». *Journal of Global Buddhism*, 16, 70-93.
- D'Arenberg, D. (2013). «Space Oddity. Mariko Mori». *Post-ism*, 6 June. <http://post-ism.com/2013/06/21/space-oddity-mariko-mori/>.
- Di Marzo, C. (2013). «A Traveller in Time, from Standing Stones to the Distant Stars. An Interview with Mariko Mori» *Studio International*, 29 October. <http://www.studiointernational.com/index.php/interview-with-mariko-mori>.
- Faure, B. (1996). *Chan Insights and Oversights. An Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princeton (NJ): Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691218106>.
- Gilhus, I.S. (2013). «'All Over the Place'. The Contribution of New Age to a Spatial Model of Religion». Steven, J.; Gilhus, I.S. (eds), *New Age Spirituality. Re-thinking Religion*. Durham: Acumen, 35-49.

- Hayward, V. (ed.) (2007). *Mariko Mori. Oneness = Exhibition Catalogue* (Groningen, 29 April-2 September 2007; Aarhus, 4 October 2007-27 January 2008). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Kerr, D. (2015). «Stranger than Science Fiction. Mariko Mori's Techno-Spiritual Vision for the Future of Art». *Artspace*, 17 December. https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/art-bytes/mariko-mori-faou-foundation-interview-53380.
- McDermott, E. (2014). «A Conversation with Mariko Mori». *Ocula*, 4 February. <http://ocula.com/magazine/conversations/mariko-mori>.
- Espace Louis Vuitton Tōkyō (ed.) (2013). *Infinite Renew. Exhibition by Mariko Mori = Exhibition Catalogue* (Tōkyō, 23 September 2013-5 January 2014). Tōkyō: Atomi Printing.
- Porcu, E. (2008). *Pure Land Buddhism in Modern Japanese Culture*. Leiden: Brill.
- Rivadossi, S. (2018). «Artistic Representations of Urban Shamans in Contemporary Japan. Texts, Inter-actions and Efficacy». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 54, 513-34. <https://doi.org/10.30687/annor/2385-3042/2018/01/024>.
- Sauer, J. (2020). «Mariko Mori's Art Goes Beyond Time and Space». *CR Fashionbook*, 1st May. <https://crfashionbook.com/culture-a32333517-mariko-mori-artist-interview-spirituality/>.
- Sharf, R.H. (1993). «The Zen of Japanese Nationalism». *History of Religions*, 33, 1-43. <https://doi.org/10.1086/463354>.
- Smith, J.Z. (2003). «Here, There, and Anywhere». Noegel, S.; Walker, J.; Wheeler, B. (eds), *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient and Late Antique World*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 21-36.
- Suzuki, D.T. [1959] (1973). *Zen and Japanese Culture*. New York: Bollinger Series-Pantheon Books.
- Suzuki, D.T. (1972). *Japanese Spirituality*. Transl. by N. Waddell. Tōkyō: Japan Society for the Promotion of Science.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Estetiche dell'accumulazione nella letteratura giapponese del primo Novecento

Pierantonio Zanotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper explores the themes of accumulation, saturation, excess, and abundance in some representative works of modern Japanese literature, focusing on the first three decades of the twentieth century. Among the texts analysed are the short story *Haguruma* (Cogwheels, 1927) by Akutagawa Ryūnosuke, some poems by Hagiwara Sakutarō, the short story *Konjiki no shi* (A Golden Death, 1914) by Tanizaki Jun'ichirō, and the novel *Panoramatō kidan* (Strange Tale of Panorama Island, 1926-27) by Edogawa Ranpo.

Keywords Japanese modernism. Akutagawa Ryūnosuke. Hagiwara Sakutarō. Tanizaki Jun'ichirō. Edogawa Ranpo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il modernismo e l'abbondanza. – 3 Abbondanza e insanità mentale. – 4 Cattivi artisti ed eccesso.

1 Introduzione

In questo contributo vorrei esplorare i temi dell'accumulazione, della saturazione, dell'eccesso e della sovrabbondanza in alcuni luoghi della letteratura giapponese moderna, focalizzandomi sui primi tre decenni del Novecento.

Il tema di questo volume – l' 'estetica del vuoto' – può essere considerato una delle più durature e fortunate risorse di cui si sia appropriato il modernismo internazionale novecentesco, in quanto punto di articolazione di preoccupazioni formali ed estetiche percepite come condivisibili e trasferibili tra 'Oriente' e 'Occidente'.¹

¹ Sul gioco di rappresentazioni e autorappresentazioni che alimentarono lo scambio modernista tra 'Oriente' e 'Occidente', si trovano interessanti considerazioni in Sharf 1993; Bush 2013; Bramble 2015, cap. 5.

Il successo di questo oggetto discorsivo è stato alimentato dalla sua consonanza con l'essenzialità, l'astrazione e il rifiuto dell'eccesso espressivo e decorativo perseguiti da diversi importanti filoni del modernismo internazionale, attivi specialmente tra il *rappel à l'ordre* del periodo interbellico e il minimalismo del dopoguerra. Queste tendenze scoprirono in diversi prodotti culturali giapponesi premoderni - lo *haiku* degli imagisti, il teatro *nō* 能 apprezzato da Ezra Pound, gli esemplari dell'architettura tradizionale riletti da Bruno Taut e altri,² l'"arte Zen" ispiratrice dell'espressionismo astratto e dell'informale, ecc. - uno stimolante correlato alle proprie ricerche formali volte alla sobrietà e all'essenzialità (qualcosa di simile era avvenuto una o due generazioni prima con l'appropriazione da parte dell'*art nouveau* e del *japonisme* internazionali di un'"estetica giapponese" assai diversa, quella del 'primitivismo' anti-realistico ed esotico dell'*ukiyo* 浮世絵).

Oltre a ciò, alla base della considerazione di cui gode l'estetica giapponese della sobrietà si pone un'ipostatizzazione, frutto di una potente sinergia con altri importanti oggetti discorsivi fabbricati tra Otto e Novecento: ossia la traduzione di attributi estetici e formali (quali semplicità, sobrietà, essenzialità, anti-decorativismo, ecc.) - in origine non necessariamente o esclusivamente sovradeterminati in senso filosofico - in manifestazioni di una (effettiva o anche solo supposta) consapevolezza filosofico-esperienziale del 'vuoto', che sarebbe propria della 'cultura giapponese'. Questa centralità del 'vuoto' nel discorso sull'arte giapponese è stata sovente mutuata dalle rielaborazioni di un 'buddhismo' (spesso coestensivo con alcuni filoni del modernismo Zen) ibridato con il discorso filosofico novecentesco (specialmente Scuola di Kyōto e fenomenologia), destinato a particolare fortuna nel secondo dopoguerra.

Nel corso del Novecento padri nobili quali Okakura Kakuzō, R.H. Blyth, Hisamatsu Shin'ichi o D.T. Suzuki hanno contribuito alla costruzione e canonizzazione dell'"estetica del vuoto" ispirata dallo 'Zen', alimentando inoltre, in un intricato rapporto con i processi di *nation building* del Giappone moderno, l'idea della sua rappresentatività quale 'estetica giapponese' per eccellenza e modalità esistenziale specifi-

² Stigmatizzando l'*horror vacui* pur presente nella tradizione giapponese, Taut sentenziava in una famosa conferenza del 1935 che «Japan's architectural arts could not rise higher than Katsura, nor sink lower than Nikko» (1936, 20). È interessante peraltro notare come lo stesso Taut rilevasse che la centralità o la superiorità dell'estetica incarnata dalla villa di Katsura non fosse sempre stata pacificamente riconosciuta. La sua conferenza cita infatti alcuni pronunciamenti critici sul primato del complesso architettonico di Nikkō distribuiti nei circa cinquant'anni precedenti. Anche Okakura Kakuzō, nel suo *Book of Tea* del 1906, aveva sentito l'esigenza di contrapporre la stanza del tè (*sukiya* 数寄屋), oggi considerata quintessenza dello 'stile Giappone', alla «classical architecture of Japan itself», alla «grandeur and richness of [...] decoration [...] [of] the interior of the old temples and palaces [...] profusely decorated» (2006, 56-7). Sul periodo in cui l'arte giapponese non era considerata sinonimo di 'estetica del vuoto' si può vedere Levine 2017, cap. 1.

ca dei 'giapponesi'. Questi discorsi, all'intersezione tra modernismo, filosofia continentale 'di ritorno' e (auto)orientalismo (o «orientalismo inverso», per usare la formula di Bernard Faure [1995]), hanno incontrato un notevole successo internazionale, trovando singolare fortuna anche nel panorama accademico italiano dei non specialisti d'area.

Va al di là degli scopi e delle prerogative di questo scritto approfondire ulteriormente la storia di questi interessanti fenomeni,³ ma era comunque necessario farvi cenno se non altro per dare un sommario inquadramento di ciò di cui *non* si parlerà in questo contributo.

Credo infatti che sia analiticamente più produttivo partire dal presupposto che, anche se è stata oggetto di un discorso essenzializzante e orientalistico a tratti poderoso, l'estetica della semplicità e della sottrazione (indipendentemente dal fatto che, di caso in caso, sia storicamente e filologicamente sensato ricondurla al 'vuoto' o meno), pur importante e incontestabile negli innumerevoli riscontri forniti da manufatti e testi prodotti in Giappone, non costituisca necessariamente l'estetica giapponese per eccellenza, ma soltanto una delle possibili estetiche prodotte o riprodotte in Giappone nel corso dei secoli.⁴

3 Un eccellente punto di partenza - anche per la ricchissima bibliografia - intorno agli approcci critici più recenti alla storia dell'arte Zen' è costituito da Levine 2016. In virtù delle risultanze della letteratura più recente, «It is no longer quite so easy to reduce Zen art to abstraction, asymmetry, minimalism, and monochrome or to argue that Zen permeates all of the arts of Japan and, equally, can be found in the work of any artist anywhere who has (purportedly) achieved 'Nothingness' (nonexistence; Skt. *abhāva*; C. *wu*; K. *mu*; J. *mu*), Emptiness (Skt. *śūnyatā*; C. *kong*; K. *kong*; J. *kū*), and 'No Mind' (C. *wuxin*; K. *mushin*; J. *mushin*)» (Levine 2016, 10-11).

4 Le ricostruzioni continuistiche e olistiche sull'arte giapponese come arte essenzialmente basata sul vuoto, la sobrietà, la suggestione, il 'non-detto', ecc. appaiono legate (talvolta nell'inconsapevolezza dei loro riproduttori) a un canone di derivazione medievale, maschile, elitista (se non aristocratica), zenista e 'tè-ista' (per usare la famosa espressione di Okakura Kakuzō), che è stato rielaborato e universalizzato come cifra estetica nazionale da discorsi storico-artistici ed estetici novecenteschi. Queste ricostruzioni sono oggi talmente pervasive nel discorso comune da aver marginalizzato quasi del tutto le esperienze difformi rispetto a questo paradigma, soprattutto relativamente all'epoca premoderna. La storia delle estetiche del pieno, dell'eccesso o di altri antonimi dell'estetica del vuoto' in Giappone non è stata altrettanto esplorata. Sicuramente lo si potrebbe fare e *contrario*, a partire cioè da ciò che, pur evidentemente esistendo, gli autori canonici dell'estetica della sobrietà svalutarono in termini negativi nel corso dei secoli. Ma non solo. Si potrebbero citare i *monozukushi* 物尽くし, cioè le «liste esplose» evidenziate da Jacqueline Pigeot nella letteratura premoderna (1990); le interessanti considerazioni di Thomas LaMarre sulle «fantastical paperscapes» della testualità manoscritta di periodo Heian (2000, 93-7); il gusto per il lusso e lo sgarigante dei signori della guerra tardo-medievale (modernamente riassunto nella categoria di *basara* 婆娑羅 di cui si sono riappropriati oggi artisti come Tenmyōya Hisashi), parallelo a quello del *chanoyu* 茶の湯 rarefatto à la Sen no Rikyū; lo *haikai no renga* 俳諧の連歌 verboso, triviale ed esuberante di praticanti urbani come Ihara Saikaku (mai menzionato in quelle specie di messe cantate che sono certi resoconti sullo *haiku* in cammino verso il linguaggio e verso distillazioni filosofiche di livello ermeneutico-heideggeriano); oltre ovviamente al teatro *kabuki* 歌舞伎, per lo più eliso da ogni brava trattazione 'estetica' sulla 'tradizione estetica giapponese'.

Il mio intervento vuole quindi proporre qualche appunto su un gusto estetico a essa complementare e a tratti antitetico, che nel periodo preso in esame, i primi decenni del Novecento, non era necessariamente minoritario rispetto all'«estetica del vuoto». Visto lo spazio a disposizione, mi limiterò a una rassegna di casi indicativi, la cui unica virtù potrebbe essere in fin dei conti solo quella di fornire una serie di controesempi utili a complicare, pluralizzare e sfaccettare l'idea che i lettori di questo contributo potrebbero farsi di che cosa sia l'«estetica giapponese».

2 Il modernismo e l'abbondanza

Il tema della realtà moderna debordante, plurima, sovrabbondante come ambito su cui debba esercitarsi un progetto di dominio mimetico è comune nella letteratura giapponese di inizio Novecento, così come in quelle di molti altri paesi a capitalismo avanzato, attraversati da esperienze quali la moltiplicazione delle merci o l'iperstimolazione tecnologica e urbana, terreno di coltura dei modernismi artistici che, secondo la narrazione canonica, trovano uno dei propri antesignani emblematici nel Baudelaire del *Pittore della vita moderna* (1863).

È un filone che persegue un dominio artistico (peraltro spesso *gendered* in senso maschile) sulla sovrabbondanza del reale e delle percezioni da esso suscitate. Un reale molteplice e variegato, transitorio e simultaneo, in costante espansione e trasformazione, che, nelle sue polimorfe e «straricche» (per ricorrere all'«idioletto» di F.T. Marinetti) manifestazioni da imbrigliare e restituire attraverso la rappresentazione, spesso fa capo (con accenti bergsoniani o parascientifici) ai concetti di flusso, onda, forza, energia o slancio vitale.

Si tratta di un filone non necessariamente inconciliabile rispetto alla dottrina buddhista della molteplicità e dell'interpenetrazione dei *dharmas*, come dimostrano la «verbosa ricchezza» (O'Brien 1975, 88), la proliferazione immaginosa e l'accumulo di sedimenti «quadridimensionali» che troviamo nello stile del poeta Miyazawa Kenji (1896-1933), fervido lettore del *Sutra del Loto* e dei testi di divulgazione sulla teoria della relatività. Benché riconducibile in ultima istanza al «vuoto» (*kū* 空), la realtà in Miyazawa si presenta come un'inesauribile varietà di apparenze fenomeniche («gli uomini, la via lattea, gli Asura e i ricci marini»; i «dati molteplici» delle scienze) ontologicamente affratellate «perché come tutto è tutto dentro di me, | così è tutto in ognuno di noi» (Miyazawa 1996, 129, 131); e il linguaggio poetico che la parla può presentarsi altrettanto composito e dissonante.

Tra le più emblematiche manifestazioni del modernismo percezionista, pluralista e simultaneista figura il Futurismo italiano, il quale, pur senza esercitare un'influenza particolarmente pervasiva in termini di affiliazioni o riprese dirette ed esplicite, contribuì a pieno titolo alla costruzione di una grammatica modernista in Giappone.

Come caso significativo, si potrebbe citare il dipinto *Ricordi di viaggio* di Gino Severini, bell'esempio degli effetti di *horror vacui* prodotti dalle poetiche della simultaneità futurista. Esposto nelle mostre futuriste itineranti del 1912, esso ebbe eco sulla sempre puntualissima stampa culturale del Giappone e fu anche parodiato dal vignettista Okamoto Ippei (Zanotti 2016).

In ambito letterario, uno dei primi testi futuristi a essere presentati in Giappone fu, probabilmente non a caso, un estratto dalla prosa sperimentale *Battaglia peso + odore*, di F.T. Marinetti, apparsa originariamente come supplemento (agosto 1912) al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. La traduzione di questo brano, dalla versione francese del testo, apparve il 29 novembre 1912 sul quotidiano *Asahi shinbun* 朝日新聞 a opera del poeta Yosano Hiroshi (1873-1935) (Zanotti 2010, 378).

Avanguardie: 200 metri caricate-alla-baionetta avanti Arterie rigonfiamento caldo fermentazione capelli ascelle roccchio fulvore biondezza aliti + zaino 18 chili prudenza = altalena ferraglie salvadanaio mollezza: 3 brividi comandi sassi rabbia nemico calamita leggerezza gloria. (Marinetti 1996, 60-1)

Questo filone di modernismo trovava in Giappone terreno fertile anche nelle pregresse esperienze letterarie dell'impressionismo e del naturalismo di inizio Novecento.

Ecco due esempi da testi di autori distanti per poetica, eppure interessati (benché senza la sistematicità e insistenza dei loro colleghi modernisti della generazione successiva) alla medesima sperimentazione con una destrutturazione della sintassi volta a restituire l'accumulazione di dati bruti della percezione e di stati mentali. Il primo è tratto dal racconto *Shōjōbyō* 少女病 (La perversione per le ragazze, 1907) del naturalista Tayama Katai (1872-1930):

Nuca bianca, capelli neri, fiocco color oliva, dita belle e delicate, anello d'oro adorno di una gemma - approfittando della folla di passeggeri, e del vetro che li separava, egli riversò tutta la sua anima su quella bella figura. (Ishihara et al. 1990, 191; corsivo aggiunto; trad. dell'Autore)

Il secondo dal romanzo *Sanshirō* 三四郎 (1908) di Natsume Sōseki (1867-1916), un oppositore del naturalismo:

Il profumo penetrante arrivò fino a lui.
«*Heliotrope*» sussurrò la donna, piano.
Senza volerlo, Sanshirō distolse il viso. *Il flacone di Heliotrope. Il crepuscolo a Yonchōme. Stray sheep, stray sheep.* Nel cielo, il sole splendeva alto. (Natsume 2001, 301-2; corsivo aggiunto)

Questa eredità, irrobustita dai pesanti innesti delle nuove poetiche dell'avanguardia internazionale, arriva alla generazione degli scrittori giapponesi attivi negli anni Venti e Trenta e trova la sua manifestazione meglio nota nella narrativa di Kawabata Yasunari (1899-1972) e Yokomitsu Riichi (1898-1947) prodotta durante la loro fase di militanza nella Shinkankakuha, o Scuola delle Nuove Percezioni, fondata nel 1924.

Ecco un brano piuttosto rappresentativo da *Asakusa kurenidan* 浅草紅団 (La banda scarlatta di Asakusa) di Kawabata, romanzo del 1929-30:

Mappe, cuscini gonfiabili, topolini, manuali di calligrafia, profumi, pipe, calze, scope, piccole maschere d'argilla, borsellini da cintura con il segno zodiacale, colletti di ricambio per kimono, cuccioli di tartaruga vivi, negozi da 15 sen per due articoli, abiti per bambini, strisce di zucca secca tagliate di fresco, paesaggi in miniatura di sabbia e pietra, cinghie per *geta*, frutti di cedro, ninfee con le radici, nastri, innaffiatoi in miniatura, fioriere, ventagli pieghevoli, fermagli ornamentali per capelli, bambole di gomma, germogli di palma di sago, fazzoletti, sardine secche, gonne, anelli, vipere alla griglia, lacci sottili, abachi con taccuini, libri usati, insetti canterini, biancheria calda per bambini, specchi, calendari della fortuna, pennelli, fiori tagliati, cappelli, scatoline di paulonia, alberelli, bretelle, magliette intime, *geta*, borsellini, gerani medicinali... queste sono le bancarelle che ho visto ai lati della Nakamise una mattina di luglio. (2007, 156)

Ed eccone uno dal romanzo *Shanghai* 上海 (Shanghai, 1928-32) di Yokomitsu:

Un quartiere di edifici dissestati in mattoni. Folle di cinesi in abiti neri dalle lunghe maniche che riempivano in fila, immobili, gli stretti vicoli, come scure alghe konbu sul fondo marino. Un gruppo di mendicanti accovacciati sull'acciottolato. Sopra le loro teste, vesciche di pesce e sanguinolenti tranci di carpe appesi alla facciata di un negozio. Cumuli di manghi e banane che traboccano in strada dal vicino fruttivendolo. Accanto, una macelleria suina. Innumerevoli maiali scuoiati, le unghie ciondolanti, formavano un antro color carne, infossato nella penombra. Il quadrante bianco dell'orologio brillava come un occhio dal fondo delle pareti cariche di maiali. (Yokomitsu 2017, 11)

3 **Abbondanza e insanità mentale**

Tuttavia, in questo contributo, cercherò di portare alla luce un'altra possibile linea di continuità: ossia il tema della sovrabbondanza come manifestazione di un'estetica che non tanto mira a una deliberata, controllata rappresentazione della molteplicità del reale, ma che per così dire la subisce; che è frutto di una sensibilità non sufficientemente disciplinata, anomala – sia in senso potenzialmente patologico, sia nel senso di una sua inadeguata educazione e istruzione.

Il testo da cui partirei è *Haguruma* 齒車 (La ruota dentata), un racconto del 1927 di Akutagawa Ryūnosuke (1891-1927), scritto pochi mesi prima del suicidio dell'autore e pubblicato postumo.

Molto difficile da riassumere in poche parole, *Haguruma* descrive le inquiete e a tratti frenetiche peregrinazioni del narratore in prima persona, un alter ego fittizio di Akutagawa, all'interno di uno spazio urbano e quotidiano (fatto di ristoranti, librerie, camere d'albergo, una clinica, le abitazioni dei suoi parenti, ecc.). Questo spazio non è più reale che letterario, essendo saturo di innumerevoli riferimenti a testi precedenti, tanto giapponesi quanto stranieri, da Dante a Strindberg, dai classici cinesi alla mitologia greca.

Come notato da Seiji M. Lippit, questi riferimenti, lungi dal conferire ordine alla realtà, concorrono a farla esplodere sotto forma di una soffocante iper-semiosi infernale, dove ogni cosa (il colore giallo, un impermeabile, una talpa morta, il logo di una marca di sigarette, alcune parole carpite al telefono, ecc.) genera flussi segnici incontrollati, sembra significare altro da sé (2002, 56-7). Le cose rimano tra loro e lo fanno in maniera angosciante – in maniera *eerie*, per evocare una calzante categoria dell'ultimo Mark Fisher (2018) – per la mente prostrata e nevrotica della voce narrante.

Il titolo stesso, la ruota dentata, fa riferimento a un'immagine, qualcosa a metà tra l'allucinazione e lo scotoma scintillante, che, nei momenti di maggiore tensione nervosa, ingombra periodicamente il campo visivo del narratore.

Lasciata la fermata del tram mi diressi verso un albergo. La valigia mi pesava. Alti edifici si allineavano lungo la strada. Mentre camminavo mi venne da pensare a una pineta. Un che di strano stava succedendo ai miei occhi. Qualcosa invadeva il mio campo visivo... Ruote dentate semitrasparenti, in moto. Un moto incessante. Mi era già successo, in passato. Più volte. A poco a poco le ruote dentate si moltiplicarono fino a velarmi del tutto lo sguardo. Ma non sarebbero durate a lungo; sarebbero svanite dopo pochi minuti, sostituite da un'emicrania, fenomeno a cui ero ormai, da tempo, avvezzo. (Akutagawa 2016, 204-5)

Nelle loro apparizioni nel racconto, queste «ruote dentate» regolarmente «aumentano di numero» (*fueru* 殖える), «occludono» (*fusagu* 塞ぐ) e «ostruiscono» (*saegiru* 遮る) il campo visivo del protagonista (Akutagawa 1978).

Come è tipico di Akutagawa, questo fenomeno viene mediato da una serie di riferimenti intertestuali.

All'interno di questo racconto che tematizza dall'inizio alla fine la sovrabbondanza di segni all'interno del mondo, c'è un passaggio in cui viene evocato un testo in cui questa sovrabbondanza ha anche una manifestazione grafica.

Durante una sosta in una libreria, l'io narrante comincia a sfogliare:

Scoprii *Legender* di Strindberg sugli scaffali al primo piano della libreria Maruzen e ne lessi alcune pagine. Descrivevano esperienze non dissimili dalle mie. Inoltre la copertina era gialla. Risistemai il volume sullo scaffale e presi, quasi per caso, un libro dal notevole spessore. In una delle illustrazioni apparivano ruote dentate allineate, con occhi e naso simili ai nostri (si trattava di una collezione di dipinti di malati mentali, raccolta da un tedesco). (Akutagawa 2016, 214)

Non è noto con assoluta certezza quale sia la «collezione di dipinti di malati mentali» in questione, ma il candidato più probabile (Nakazawa 2006, 128; Hijiya-Kirschner 2013, 137) è il libro *Bildnerer der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (L'arte dei malati di mente. Un'introduzione alla psicologia e alla psicopatologia della creazione), pubblicato nel 1922 dallo psichiatra tedesco Hans Prinzhorn. Il volume di Prinzhorn – un saggio di psichiatria che presenta una raccolta di opere d'arte realizzate da malati mentali ospiti di manicomi – è considerato oggi un antesignano di quel filone che nel dopoguerra sarebbe stato designato con categorie quali *outsider art* o *art brut*, termini usati per indicare le espressioni artistiche create, spesso da autodidatti e nell'isolamento dalla critica e dal pubblico, da parte di individui con problemi psichici e/o socialmente estraniati, emarginati o comunque incuranti dei circuiti della produzione ufficiale. «*Horror vacui*, decorativismo, assemblaggio, iterazione, sogno e allucinazione, labirinto o gestualità» (Mangiapanè, Balma-Tivola 2020, 8) figurano frequentemente nel vocabolario estetico che descrive simili esperienze artistiche, anche in tensione analogica (fino al caso estremo dei discorsi sull'*entartete Kunst*) con l'arte d'avanguardia.

Se quello di Prinzhorn è il testo a cui fa riferimento Akutagawa, un probabile candidato per l'immagine descritta in *Haguruma* potrebbe essere un disegno dell'artista schizofrenico Johann Knüpfer [fig. 1].⁵

⁵ L'ipotesi è stata cautamente formulata anche da Suzuki Akihito (2012), storico della psichiatria in Giappone. A mio avviso meno persuasivamente, Nakazawa Wataru

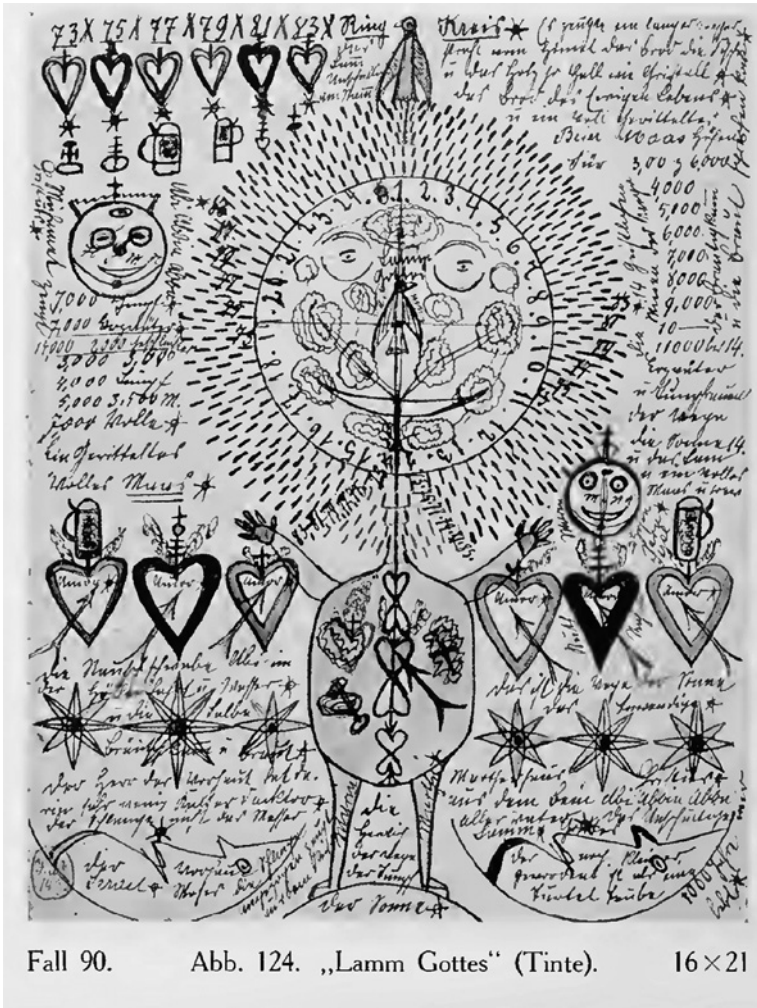


Figura 1 Johann Knüpfer, *Lamm Gottes*. Disegno. Prinzhorn 1923, 222

Perché è interessante questo riferimento, peraltro piuttosto indiretto e dubbio, tra i numerosi altri che letteralmente affollano *Haguruma*? Perché ci permette di cogliere un'interessante correlazione tra la malattia mentale (o - in senso meno stigmatizzante e più legato all'esperienza comune - tra le perturbazioni e le alterazioni degli stati ordinari della coscienza portate dalla modernità) e la sua traduzione in un'estetica del pieno, della saturazione, dell'ossessione ripetitiva, della ridondanza.

Nella scrittura razionalmente controllata di *Haguruma*, Akutagawa mima il linguaggio psicotico e paranoico. Procedendo in maniera simile al disegno di Knüpfer (che l'abbia citato esplicitamente o meno), riempie di segni tutti i vuoti, reiterando ossessivamente le corrispondenze tra cose e interpretazioni, moltiplicando le apparizioni e nominazioni di oggetti misteriosamente significanti (a partire dalle ruote dentate stesse del titolo).

Questo procedimento non è isolato all'interno di altre esperienze letterarie giapponesi di questo periodo, le quali, opponendosi al mito naturalista e razionalista della trasparenza del linguaggio, vedono la realtà come pluralità generatrice di sensi multipli, corrispondenze, catene di significati oscure e talvolta vertiginose. Da questo sviluppo del dettato simbolista discendono esiti espressionisti come quelli del poeta Hagiwara Sakutarō (1886-1942), che nella sua raccolta d'esordio, *Tsuki ni hoeru* 月に吠える (Abbaiare alla luna, 1917), introduce una voce poetante mentalmente disturbata e solipsistica e imbastisce una poetica dell'esplorazione semiotica delirante del reale, dell'ossessione fàtica, della ripetizione maniacale, che corrisponde in diversi esiti a una sovrabbondanza proliferante e minacciosa delle cose che popolano gli squallidi paesaggi naturali della raccolta.

(2006, 128-9) ha ipotizzato che il testo farebbe riferimento alle statuette di Karl Brendel, anch'esse riprodotte nel volume di Prinzhorn.

Ecco alcuni esempi:

Il mondo dei batteri (*Bakuteriya no sekai* ばくてりやの世界)

Piedi di batteri,
bocche di batteri,
orecchi di batteri,
nasi di batteri,

nuotano batteri.

Alcuni nel grembo degli uomini,
alcuni nelle viscere dei molluschi,
alcuni nei nuclei delle cipolle,
alcuni nel centro dei paesaggi.

Nuotano batteri.

Le mani dei batteri crescono a destra e a sinistra in croce,
le punte delle mani ramificano come radici,
da lì spuntano le unghie acute,
le vene capillari s'estendono ad affollare ogni parte.

Nuotano batteri.

Dove vivono batteri,
come la pelle del malato in trasparenza,
filtra una fioca luce vermiglia,
solo quella parte appare fievole,
e davvero, davvero, sembra estremamente triste.

Nuotano batteri.
(in Sagiyama 1983, 106-7)

Sostanza della primavera (*Haru no jittai* 春の実体)

Di innumerevoli uova d'insetti,
la primavera s'è gonfiata,
invero se mi guardo intorno,
tutti gli spazi sono zeppi di queste uova.
Se vedo fiori di ciliegio,
queste uova traspaiono su tutta la loro superficie,
lo stesso per i rami di salice, naturalmente,
persino farfalle e falene,
le loro ali fini sono formate dalle uova,
e sono queste a luccicare così vivide.
Ah, queste invisibili,
fievoli uova hanno forma ovale,
si pigiano dovunque,
riempiono tutta l'aria,
sono solide come palle di gomma rigonfie,
prova a premerle attentamente con la punta di un dito,
la sostanza della primavera si trova più o meno qui.
(in Sagiyama 1983, 111)

Come le ruote dentate di Akutagawa, i batteri, le uova o altre immagini nella poesia di Hagiwara colmano il mondo poetico e locutivo del soggetto riflettendone o provocandone l'inquietudine esistenziale.

Con questa imitazione e manipolazione dell'affastellamento ossessivo del disturbo mentale, potremmo dire che in questi testi Akutagawa e Hagiwara (come molti altri loro contemporanei da altre parti del mondo) esplorino un tipo di estetica della dismisura, che ricorda e costeggia un po' l'*art brut*, caratterizzata da un gusto per la proliferazione e l'*horror vacui*.

Uno dei principi che sembrano soggiacere a questo tipo di operazioni è che ci si aspetta che il pazzo, il malato di mente, riempia – ossessivamente, compulsivamente –, mentre l'artista padrone di sé selezioni, componga e sottragga. Nei loro testi, Akutagawa e Hagiwara, che certo non erano né degli scrittori della domenica né dei 'matti' (anche se non sono mancate letture letteraliste dei loro testi quali trascrizioni o confessioni dei loro vissuti psicopatologici), mettono in scena la postura di un locutore malato di nervi, trovando nell'accumulazione e nell'iterazione due delle sue più evidenti risorse retoriche ed espressive. I loro testi producono così un particolare effetto estetico, compiacendo quindi prima di tutto a uno specifico *gusto*, la cui principale gratificazione è data dall'infrazione espressionista della misura e dell'equilibrio tematico e compositivo.

4 Cattivi artisti ed eccesso

Anche senza arrivare agli estremi dell'*art brut*, tra Otto e Novecento sono spesso l'eccesso e il *pastiche* non ironici a contrassegnare la modalità espressiva dei dilettanti dell'arte, differenziandoli dalla misura e dalla padronanza delle dosi proprie dei professionisti. È per esempio ciò che avviene con quella che si è chiamata, tra Otto e Novecento, arte *naïf*.

L'arte *naïf* rappresenta un altro caso di mancata disciplina del senso estetico, stavolta da imputare non ad aspetti patologici, ma a scarsa competenza (sincera o affettata che sia) delle regole del gioco artistico. A questo proposito, vale forse la pena di richiamare Pierre Bourdieu nella sua comparazione tra Rousseau il Doganiere - artista *naïf* per eccellenza - e il campo artistico parigino, estremamente autocosciente e autonomo, che lo inventò come *naïf* all'inizio del Novecento. Il dilettante, il *naïf*, come il pazzo, accatosta, ricopiando in maniera spesso plateale e compita, senza ironia, mentre l'artista di professione a lui contemporaneo, anche quando riprende opere precedenti, procede per, dice Bourdieu, «appropriazioni discretamente parodistiche e sottilmente distaccate» (2005, 323).

A proposito dell'estetica della sovrabbondanza, non ironica, come manifestazione del dilettantismo e dell'irregolarità del gusto artistico, vorrei fare - rimandando agli studi di Luisa Bienati (2018) per una trattazione più approfondita - un breve ultimo accenno a due opere narrative spesso analizzate insieme: *Konjiki no shi* 金色の死 (La morte d'oro), racconto di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) del 1914, e *Panoramatō kidan* パノラマ島奇談 (La strana storia dell'Isola Panorama), romanzo del 1926-27 di Edogawa Ranpo (1894-1965), maestro del *mystery* giapponese.

Questi testi hanno in comune due protagonisti che sono artisti irregolari e *outsider*, i quali, sconfinando nel patologico e nel criminale, realizzano delle mastodontiche opere d'arte totale, dei paradisi artificiali in cui, con grande dispendio di risorse, accumulano oggetti, opere d'arte e architetture (spesso riproduzioni di opere famose), figuranti umani, animali e piante di ogni genere, epoca e stile.

Okamura, l'artista eccentrico di *Konjiki no shi*, edifica un «paradiso d'arte» quadridimensionale in una vallata a diversi chilometri da Tōkyō. Tramite interventi massicci sul paesaggio, modella un proprio spazio ideale. Lo popola di «ogni tipo di imbarcazione, vele, gondole, barche con la testa di drago ecc. [...] ogni tipo di fiore per ogni stagione [...] varie specie di uccelli e di animali» (Tanizaki 2006, 83-4).

Poi in questo scenario di monti e acque ove ogni possibile forma si era realizzata, fece costruire numerosi edifici che assommano in sé l'essenza del bello dell'antichità e della modernità, di Oriente e Occidente [...] Poi, distribuì in vari punti del suo giardino ar-

chitettonico innumerevoli sculture, la maggior parte copie di famosi capolavori dell'antichità[.] (84)

Riproduzioni di opere di Rodin e del Rinascimento, statuaria buddhista e sculture classiche come l'Apollo di Piombino, collocate all'interno di architetture di svariate epoche e paesi, fanno da sfondo a elaborati *tableaux vivants* a cui Okamura partecipa in compagnia di decine di figuranti, fino a una morte misteriosa, culmine di una vita dedicata alla propria peculiare concezione di arte.

Il paradiso dell'arte barocco e sovraccarico del racconto di Tanizaki fu apprezzato e costituì un modello per il romanzo di Edogawa Ranpo. Qui, un artista-criminale, dopo aver rubato l'identità a un riccone, edifica a sua volta una fantasmagoria architettonica su un'isola privata, creando una serie di complessi *tableaux vivants* e *panorama* a cielo aperto concatenati. Se gli eccessi del personaggio dell'artista eccentrico di Tanizaki si potevano inscrivere in un perversimento della sensibilità dell'estetismo e del decadentismo, quelli del protagonista di Edogawa vi aggiungono una rispondenza alla nuova estetica dell'erotico-grottesco-*nonsense* (*eroguronansensu* エログロナンセンス) che costituisce un filone di grande importanza all'interno della letteratura di genere giapponese tra le due guerre.

Il coacervo di stili e opere, antiche e moderne, orientali e occidentali, realizzato dai due protagonisti riflette in maniera stridente la loro anomalia tanto rispetto alle norme del buon gusto e dell'estetica accademica, quanto rispetto a quelle dell'avanguardia di professione. La loro fantasmagoria escapista è simile in qualche modo, benché *en plein air*, agli effetti di sovrabbondanza enciclopedica, manierista, esotista degli interni borghesi ottocenteschi descritti da Walter Benjamin o da Mario Praz. L'eccesso, il pieno, l'eclettismo *kitsch* - «a form of aesthetic overkill», per dirla con Matei Calinescu (1987, 251) - sono manifestazioni di un diletterantismo fuori controllo, a un tempo modernista e *naïf*.

Uno dei *panorama* dell'Isola Panorama di Edogawa è formato da ammassi di macchinari senza alcuna utilità, finalizzati unicamente al godimento del puro spettacolo della forza motrice.

Un'accozzaglia di ferrame dall'utilizzo ignoto di tutte le dimensioni: cilindri simili a piccole montagne, enormi volani che paiono bestie feroci, gigantesche ruote dentate [*ōhaguruma* 大齒車] che lottano tra loro facendo combaciare le nere zanne, oscillatori che si direbbero braccia mostruose, leve, bruciatori veloci che danzano follemente, barre che s'intrecciano in tutte le direzioni, nastri trasportatori che scorrono come cascate, coppie coniche, ingranaggi a vite senza fine, cinghie, pulegge e pignoni... tutto gira alla cieca come impazzito. Ti sarà capitato di vederne al padiglione dei macchinari dell'Esposizione. Lì si trovano ingegneri, guide, guardie,

tutto è concentrato in un unico edificio, e ogni macchina serve a uno scopo ben preciso, mentre il mio regno meccanico [*kikaikoku* 機械国] è un mondo così vasto da sembrare infinito ed è tappezzato ovunque di marchingegni senza utilità. Inoltre, trattandosi appunto del reame delle macchine, non si vede neppure l'ombra di una persona o di un vegetale. Puoi ben immaginare come debba sentirsi un minuscolo essere umano una volta entrato in questa pianura di giganteschi macchinari che si muovono da soli coprendo la linea dell'orizzonte. (Edogawa 2019, 144-5)

Non dispongo di informazioni circa la familiarità di Edogawa col Futurismo italiano, ma scrivendo egli alla fine degli anni Venti, è probabile che alcuni motivi dell'estetica del Futurismo fossero ormai diventati patrimonio trasversale a tutti i modernismi internazionali, e non solo. In questo brano troviamo il gusto per l'accumulazione degli oggetti della modernità, con tanto di analogie animali che ricordano il primo manifesto futurista del 1909 con i suoi «piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi», ecc. (Marinetti 1996, 11). Sono presenti inoltre il sublime meccanico e lo «splendore geometrico» dell'omonimo manifesto marinettiano del 1914.

Questo passo mi pare poi particolarmente significativo perché in esso compare anche l'immagine della ruota dentata (*haguruma*), che gira impazzita e senza senso, con cui ho aperto il mio *excursus*. E mi sembra quindi che questo brano, per la sua ricchezza, quasi riassuntiva, dei motivi che ho cercato di percorrere (la molteplicità del reale moderno e tecnologico, la sregolatezza estetica patologicizzata, il diletterantismo sovraccarico e *kitsch*) possa costituire una buona conclusione per questo scritto.

Bibliografia

- Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1978). «Haguruma» 齒車 (La ruota dentata). *Akutagawa Ryūnosuke zenshū* 芥川龍之介全集 (Opere complete di Akutagawa Ryūnosuke), vol. 9. Tōkyō: Iwanami, 123-67.
- Akutagawa, R. (2016). «La ruota dentata». Trad. di L. Origlia. Akutagawa, R., *Rashōmon e altri racconti*. Torino: Einaudi, 201-35.
- Bienati, L. (2018). «The Influence of Tanizaki's Early Works on Edogawa Ranpo's Novels. A Comparison Between *Konjiki no shi* and *Panoramatō kidan*». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 54, 349-63. <http://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2018/01/015>.
- Bourdieu, P. (2005). *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore.
- Bramble, J. (2015). *Modernism and the Occult*. Houndmills (Basingstoke): Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137465788>.
- Bush, C. (2013). «Modernism, Orientalism, and East Asia». Rabaté, J.-M. (ed.), *A Handbook of Modernism Studies*. Chichester (West Sussex): Wiley Blackwell, 193-208. <https://doi.org/10.1002/9781118488638.ch11>.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Edogawa, R. (2019). *La strana storia dell'Isola Panorama*. A cura di A. Zanonato. Venezia: Marsilio.
- Faure, B. (1995). «The Kyōto School and Reverse Orientalism». Fu, C.W.; Heine, S. (eds), *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Albany (NY): State University of New York Press, 245-82.
- Fisher, M. (2018). *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Roma: Minimum Fax.
- Hijiya-Kirschner, I. (2013). «On Bookstores, Suicides, and the Global Marketplace. East Asia in the Context of World Literature». Küpper, J. (ed.), *Approaches to World Literature*. München: Akademie Verlag, 133-46. <https://doi.org/10.1524/9783050064956.133>.
- Ishihara Chiaki 石原千秋 et al. (a cura di) (1990). «Shōjōyō o yomu» 『少女病』を讀む (Leggere La perversione per le ragazze). *Bungaku* 文学, 1(3), 159-93.
- Kawabata, Y. (2007). *La banda di Asakusa*. Trad. di C. Pes. Torino: Einaudi.
- LaMarre, T. (2000). *Uncovering Heian Japan. An Archaeology of Sensation and Inscription*. Durham: Duke University Press.
- Levine, G.P.A. (2016). «Critical Zen Art History». *Journal of Art Historiography*, 15, 1-30. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/levine.pdf>.
- 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>.
- Lippit, S.M. (2002). *Topographies of Japanese Modernism*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/lipp12530>.
- Mangiapane, G.; Balma-Tivola, C. (2020). «Arte irregolare in Italia. Storie, passaggi e connessioni». *Medea*, 6(1), 1-21. <https://doi.org/10.13125/medea-4175>.
- Marinetti, F.T. (1996). *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. De Maria. Milano: Mondadori.
- Miyazawa, K. (1996). *Il violoncellista Gōshu e altri scritti*. A cura di M. Muramatsu. Milano: La Vita Felice.

- Nakazgawa Wataru 中沢弥 (2006). «Kagetachi no machi. Karigarisumu to Nihon» 影たちの街—カリガリスムと日本 (Città d'ombre. Il caligarismo e il Giappone). Ichianagi Hirota 一柳廣孝; Yoshida Morio 吉田司雄 (a cura di), *Gensō bungaku, kindai no makai e* 幻想文学、近代の魔界へ (La letteratura fantastica, verso un moderno mondo demoniaco). Tōkyō: Seikyūsha, 126-37.
- Natsume, S. (2001). *Sanshirō*. A cura di M.T. Orsi. Venezia: Marsilio.
- O'Brien, J.A. (1975). «Review. *Spring & Asura. Poems of Kenji Miyazawa*». *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 10(1), 87-91. <https://doi.org/10.2307/489143>.
- Okakura [1906] (2006). *The Book of Tea*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Pigeot, J. (1990). «La liste éclatée. Tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 12, 109-38. <https://doi.org/10.3406/oroc.1990.9598>.
- Prinzhorn, H. (1923). *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. 2. Aufl. Berlin: Springer.
- Sagiyama, I. (1983). «*Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō». *Il Giappone*, 23, 75-124.
- Sharf, R.H. (1993). «The Zen of Japanese Nationalism». *History of Religions*, 33(1), 1-43. <https://doi.org/10.1086/463354>.
- Suzuki Akihito 鈴木晃仁 (2012). «Akutagawa to Purintsuhorun nado» 芥川とプリンツホルンなど (Su Akutagawa, Prinzhorn e altro). *History of Medicine and Modern Japan*. <http://akihitosuzuki.blog.fc2.com/blog-entry-205.html>.
- Tanizaki, J. (2006). *La morte d'oro*. A cura di L. Bienati. Venezia: Marsilio.
- Taut, B. (1936). *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai.
- Yokomitsu, R. (2017). *Shanghai*. A cura di C. Pes. Roma: Atmosphere Libri.
- Zanotti, P. (2010). «Le poesie futuriste in *Rira no hana* (1914) di Yosano Hiroshi». Maurizi, A. (a cura di), *Atti del XXXIII Convegno di Studi sul Giappone* (Milano, 24-26 settembre 2009). Milano: Arti Grafiche Turati, 365-80.
- Zanotti, P. (2016). «A Popular Japanese Cartoonist Tries His Hand at the 'Italian Futurists' Painting Style' (1913)». *International Yearbook of Futurism Studies*, 6, 470-4. <https://doi.org/10.1515/9783110465952-029>.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Un'assenza nel paesaggio Governamentalità e commodificazione in *A.K.A. Serial Killer*

Eugenio De Angelis

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In autumn 1968, Nagayama Norio killed four people and was dubbed 'the hand-gun serial killer' by the media. The following year a collective led by Adachi Masao shot the experimental documentary film *A.K.A. Serial Killer* on the subject, leading to a debate on the magazine *Eiga hihyō* about the approach they used, which would be called *fūkeiron*, 'landscape theory'. Starting from the Foucaultian concept of governmentality, the article explores how the film documents the transformations taking place in Japan at the end of the high-growth era, producing a critique of media representation of violence and documenting the progressive homogenisation and commodification of the landscape.

Keywords AKA Serial Killer. Adachi Masao. Documentary. Fūkeiron. Governmentality.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'opera e l'originalità del suo approccio – 3 Antispettacolarità come forma di resistenza – 4 Governamentalità: riconcettualizzare il potere statale attraverso il paesaggio – 5 Conclusione: oppressione e rivolta al paesaggio.

1 Introduzione

Uno dei casi di cronaca nera più celebri del Giappone post-bellico, anche a causa della rilevanza mediatica riservata al colpevole, è quello di Nagayama Norio. Tra l'ottobre e il novembre del 1968, mentre a Tōkyō e nel resto dell'arcipelago imperversano le proteste studentesche contro l'ANPO¹ e il Vietnam e a favore della restituzione di

1 Abbreviazione dell'originale *Nipponkoku to Amerika gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 (Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti e Giappone), firma-

Okinawa, il diciannovenne Nagayama uccide quattro persone, apparentemente senza motivo, utilizzando la stessa pistola, e per questo viene ribattezzato dalla stampa il 'serial killer della pistola' (*renzoku shasatsuma* 連続射殺摩).

Nagayama nasce nel 1949 ad Abashiri, in Hokkaidō, località che ospita una delle più importanti prigioni del Giappone. A cinque anni si trasferisce nella prefettura di Aomori con la famiglia, ma già a nove fugge di casa iniziando una vita nomadica che lo porterà a trasferirsi a Tōkyō nel 1965, ma non, come molti suoi coetanei dell'epoca, per frequentare l'università, bensì in cerca di lavoro. Negli anni dell'adolescenza vaga in varie città dello Honshū dove si divide tra occupazioni saltuarie, scuole serali, furti e tentativi di fuga dal Paese fino a quando, nell'ottobre del 1968, ruba una pistola nella base navale americana di Yokosuka. Tra l'11 ottobre e il 5 novembre, cambiando continuamente località, ucciderà due guardie della sicurezza e due tassisti. Viene catturato il 7 aprile del 1969 e il suo caso desta subito particolare attenzione in quanto considerato ancora un minore per la legge giapponese. I media lo descrivono come un violento privo d'emozioni e semianalfabeta, eleggendolo a simbolo di una gioventù sempre più alla deriva. In prigione però Nagayama studia e acquisisce una propria coscienza politica, diventando in breve tempo simbolo del sottoproletariato giapponese grazie alla pubblicazione di alcuni libri di successo, tra i quali il primo e il più famoso è *Muchi no namida* 無知の涙 (Lacrime di ignoranza, 1971), nel quale racconta la sua difficile infanzia. Nel 1979 riceve la condanna a morte che, dopo varie traversie giudiziarie, viene eseguita nel 1997.

La drammatizzazione più celebre della sua vicenda è senza dubbio quella realizzata da Shindō Kaneto con *Hadaka no jūkyūsai* 裸の十九歳 (Un diciannovenne nudo, conosciuto come *Live Today, Die Tomorrow*, 1970); tuttavia l'opera oggetto di questo articolo è un documentario sperimentale, *Ryakushō: renzoku shasatsuma* 略称: 連続社薩摩 (Soprannome: Serial killer della pistola, da qui in poi col suo titolo internazionale *A.K.A. Serial Killer*, 1969) realizzato pochi mesi dopo l'arresto di Nagayama, tra l'agosto e il novembre del 1969, da un collettivo di sei artisti guidati dal regista, sceneggiatore e teorico Adachi Masao e dal critico marxista Matsuda Masao, e composto da Sasaki Mamoru, Iwabuchi Susumu, Nonomura Masayuki e Yamazaki Yutaka. Nonostante il documentario venga realizzato a breve distanza dall'arresto, verrà proiettato pubblicamente solo nel 1975 perdendo parzialmente il senso di urgenza che lo animava. Tuttavia, nel lasso di tempo che intercorre tra la sua realizzazione e la sua presentazione, sulle pagine di riviste di critica cinematografica come *Eiga hihiō* 映画批評

to al termine dell'occupazione americana nel 1952 che diventerà, in occasione del suo rinnovo nel 1960 e poi nel 1970, una delle cause principali dell'attivismo studentesco.

florisce il discorso su quello che viene definito *fūkeiron* 風景論, ovvero la 'teoria del paesaggio', sulla quale si basa il documentario e che viene formalizzata dai suoi autori e in particolare da Matsuda, direttore della rivista.

2 L'opera e l'originalità del suo approccio

La particolarità dell'opera, che dura poco meno di novanta minuti, è infatti quella di incentrarsi su un'assenza, quella di Nagayama stesso, in quanto né la sua figura, né la sua voce appaiono mai sullo schermo. La vicenda viene infatti narrata interamente attraverso le immagini dei paesaggi che il ragazzo si suppone abbia visto durante i suoi numerosi spostamenti per il Giappone, il quale diventa, secondo Adachi stesso, «a layering of postcardlike landscapes of the places he had been» (Adachi in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 235). A queste immagini gli autori aggiungono solo due intertitoli, all'inizio e alla fine del film, e una sparuta narrazione in *voiceover* che racconta in maniera atona e neutrale alcuni *fatti* della vita del ragazzo, evitando qualsiasi tipo di giudizio. Altra particolarità è rappresentata dalla totale assenza di suoni o dialoghi diegetici, sostituiti da un tappeto musicale costante a fungere da commentario, grazie a una colonna sonora *free jazz* - realizzata dal batterista Togashi Masahiko e dal sassofonista Takagi Mototeru - che crea un effetto straniante e un senso di distanziamento dalle immagini, acuito ulteriormente dalla scarsa presenza di figure umane nelle inquadrature.

Pur trattandosi di un film costituito interamente da paesaggi, questi non sono il focus dell'opera per il loro valore scenico, le immagini non sono estetizzanti e i luoghi ripresi non rientrano nell'iconografia giapponese tradizionale. La composizione dell'inquadratura, pur rispettando di solito una certa simmetria, non vuole mettere in risalto la bellezza paesaggistica del Giappone rurale o la caotica vitalità delle metropoli. Si tratta infatti di immagini 'grezze', prese letteralmente dalla strada, anche perché girate in totale clandestinità, con un budget inferiore ai dieci milioni di yen² e con una cinepresa a 35 mm che alterna riprese fisse ad altre in movimento, solitamente delle carrellate laterali.

Tale approccio, che ricorda per certi versi gli esperimenti coevi di Jean-Luc Godard³ o l'opera del più recente James Benning (cf. Ross 2015), certamente non sorprende in un periodo in cui la cosiddetta

² All'epoca le major investivano mediamente tra i quaranta e i cinquanta milioni di yen per film.

³ Di cui tuttavia il collettivo non era a conoscenza all'epoca (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 74).

Nūberu bāgu ヌーベルバーク (Nouvelle Vague) giapponese era al suo apice e il documentario stesso stava vivendo un forte rinnovamento grazie a personalità come Ogawa Shinsuke e Tsuchimoto Noriaki con le loro serie su Sanrizuka e Minamata. *A.K.A. Serial Killer* però si colloca al di fuori di questo circuito⁴ e anzi rappresenta in qualche modo una critica e un approccio antitetico rispetto a quello dei due documentaristi summenzionati. Ogawa e Tsuchimoto punteranno infatti le loro cineprese verso le persone arrivando, dopo anni di stretti rapporti interpersonali, a far coincidere la loro prospettiva con quella del *taishō* 対象, il soggetto ripreso (cf. Nornes 2007). *A.K.A. Serial Killer*, invece, si muove su coordinate opposte, rigetta il contatto umano diretto e soprattutto va contro quella drammatizzazione delle immagini che John Grierson, grande teorico del documentario, pensava fosse il cuore del trattamento creativo che la non-fiction dovesse subire per non risultare meramente descrittiva (cf. Grierson 1966). L'opera di Adachi rifiuta qualsiasi spettacolarizzazione e il sensazionalismo tipico della televisione, negando al tempo stesso i codici dei documentari militanti dell'epoca per attuare una riflessione politica sul paesaggio. Lo spettatore è infatti in un certo qual modo 'esterno' alle immagini; non può empatizzare con esse perché queste non forniscono alcun appiglio emotivo. Oltre all'assenza di Nagayama, infatti, il documentario risalta anche per la mancanza di interviste e di scene riguardanti le vittime o la violenza perpetrata. Un simile approccio, basato su questa assenza e sulla predominanza del paesaggio, è stato elaborato dagli autori nell'ottica di perseguire due direttive principali: la prima è quella della critica ai media, che rientra nel più ampio discorso sul «cinema of actuality» teorizzato da Furuhata (2013) tipico di questa stagione cinematografica. L'altro è quello della politicizzazione del paesaggio che iscrive nella crescente omogeneizzazione del tessuto urbano giapponese il potere statale, ricollegandosi a quel concetto di 'governamentalità' elaborato inizialmente da Foucault nelle sue lezioni al College de France tra il 1977 e il 1978, attraverso il quale si tenterà di leggere l'opera in oggetto.

⁴ Tant'è che Nornes, nella sua storia del documentario giapponese, dedica all'opera solo una nota, trattando invece in maniera più estesa il successivo *Sekigun/PFLP*: *sekai sensō sengen* 赤軍/PFLP: 世界戦争宣言 (Armata Rossa/PFLP: dichiarazione di guerra mondiale, 1971), problematica prosecuzione della teoria del paesaggio realizzata da Adachi e Wakamatsu Kōji in forma di documentario di propaganda (Nornes 2007, 146-50).

3 Anti-spettacolarità come forma di resistenza

La critica alla spettacolarizzazione dei crimini e della violenza si inserisce in un decennio nel quale la copertura mediatica degli episodi di cronaca nera aveva toccato apici inediti grazie al periodo di rapida crescita economica del Paese e alla conseguente diffusione capillare della televisione nelle case dei giapponesi (cf. Igarashi 2021). Le truppe televisive avevano così avuto modo di documentare il decennio di militanza politica più turbolento del dopoguerra, con dimostrazioni e proteste spesso sfociate in episodi di violenza tra polizia e manifestanti (cf. Andrews 2016). Eleggere dunque Nagayama a simbolo di una generazione ribelle che si nascondeva dietro alla militanza solo per sfogare una violenza brutale e insensata non prendeva in considerazione il fatto che, per quanto appartenente alla stessa generazione dei manifestanti, Nagayama non era né uno studente, né possedeva una coscienza politica. Tuttavia tale narrazione veniva rafforzata dalla dicotomia tra periferia e centro – simboleggiato da Tōkyō e in secondo luogo da Kyōto – tipica del periodo. Nagayama aveva infatti trascorso la sua infanzia in zone rurali e senza prospettive come Hokkaidō e Aomori, portando nei centri culturali ed economici del Paese violenza e disordine, esattamente come i migliaia di giovani divenuti militanti che si muovevano dalle campagne alle città per frequentare le università. Questa lettura viene però problematizzata dal documentario, nel primo dei livelli che riveste la politicizzazione del paesaggio in quanto, negli anni precedenti ai delitti, Nagayama si sposta costantemente, passando per Utsunomiya, Ōsaka, Moriguchi, Kawasaki per poi fare più volte ritorno a Tōkyō. Non è dunque possibile applicare una netta divisione tra spazi urbani e rurali, a maggior ragione perché, come si vedrà in seguito, il nomadismo di Nagayama si riflette in un paesaggio giapponese che proprio in questo periodo va verso una sempre maggiore omogeneizzazione. Come nota Matsuda, dunque, è inutile creare una falsa dicotomia tra centro e periferia, in quanto «the logic of Japanese imperialism or Japanese capitalism has painted over everything so that it appears only as a homogeneous landscape» (Matsuda in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 234).

La narrativa costruita attorno al suo 'personaggio' su quotidiani e televisioni, ovvero quella di un ragazzo cresciuto in estrema povertà, in una famiglia disfunzionale e portato naturalmente alla violenza dalla mancanza di istruzione e di figure di controllo (Furuhata 2013, 116-17), segue poi sinistramente quella che – se si eccettua la componente razziale – era stata riservata per descrivere gli *zainichi* 在日.⁵ Que-

⁵ Coreani residenti in Giappone in seguito alla colonizzazione della Corea di inizio Novecento. Ci si riferisce con questo termine anche alle seguenti generazioni, nate in Giappone, ma per decenni trattate come cittadini di seconda classe.

sta minoranza etnica era stata portata negativamente alla ribalta della cronaca nera da episodi come il *Komatsugawa jiken* (1958) e il *Sumatakyō jiken* (1968), per il quale lo stesso Adachi si era mobilitato in prima persona e la cui rappresentazione fondamentalmente razzista nei media era stata oggetto della satira di Ōshima in *Kōshikei* 絞死刑 (L'impiccagione, 1968) (De Angelis 2018, 115-19). Tale rappresentazione era utile a rafforzare lo stereotipo razziale nell'opinione pubblica e si basava proprio sugli stessi concetti di povertà, contesti familiari disagiati e criminalità associati anche a Nagayama. La critica al sensazionalismo di quotidiani e televisioni nel riportare questi avvenimenti - inquadrando narrative all'interno di cliché rassicuranti e privando i soggetti della propria voce - svela per di più una fascinazione morbosa per la violenza che arriverà al culmine nel 1972, con la diretta dei dieci giorni d'assedio alla baita di Asama.⁶ Tale fascinazione viene contrastata da *A.K.A. Serial Killer*, dove gli autori prendono una vera e propria «ethical stance» (Ross 2015, 264) giocando sul vuoto lasciato dal soggetto e dalle sue vittime e rifiutando quindi di drammatizzare la vicenda o di inserire un commento che possa influire sulla visione dello spettatore. A quest'ultimo viene dunque lasciata la possibilità di formare una propria opinione, stimolato attraverso una serie di paesaggi che spesso non hanno un focus preciso e non impongono quindi alcuna narrativa, permettendo allo sguardo di vagare libero all'interno delle inquadrature.

Tale approccio si applica anche quando si arriva a narrare il periodo degli omicidi, per il quale il *voiceover* si limita semplicemente a elencare le date e i luoghi dove sono avvenuti quelli che il narratore definisce 'incidenti' (*jiken* 事件). L'intertitolo finale rifiuta poi di collegare esplicitamente Nagayama ai delitti, riportando: «nell'autunno del 1968 vengono compiuti quattro omicidi utilizzando la stessa pistola. Nella primavera successiva un diciannovenne viene arrestato e soprannominato il 'serial killer della pistola'» [fig. 1]. La scelta di accostare queste due frasi senza legarle fra loro non vuole essere un modo per scagionare Nagayama quanto, ancora una volta, permettere allo spettatore di formare una propria visione dell'accaduto con il minimo grado di interferenza possibile, tant'è che anche la violenza - e dunque la sua possibile spettacolarizzazione - è elimi-

⁶ *La Asama sansō jiken* 浅間山荘事件 (19-28 febbraio 1972) vedrà i cinque membri rimanenti dell'Armata rossa unita (*Rengō sekigun* 連合赤軍) barricarsi per dieci giorni nella baita di Asama con un ostaggio. Assediati da oltre mille poliziotti - e centinaia di giornalisti - verranno catturati tutti, facendo prima registrare tre uccisioni. L'episodio, che poi porterà alla scoperta dei dodici membri dell'ARU brutalmente uccisi dai propri commilitoni, porrà simbolicamente fine alla stagione dell'impegno politico, oltre a diventare l'evento 'mediatico' più seguito nella storia della televisione giapponese (Furuhata 2013, 186).

nata dallo schermo.⁷ Le inquadrature, frontali e statiche soprattutto nella prima parte, «deflate all sense of sensation or drama in their composition by avoiding assigning centrality or points of focus an opportunity for contemplation as an alternative to representations in news media» (Ross 2015, 264) e seguono dunque la stessa strategia atta ad allontanare il dramma dalle immagini, in funzione di «explore a new way of conceptualising state power» (Furuhata 2013, 117).

4 **Governmentalità: riconcettualizzare il potere statale attraverso il paesaggio**

Questa riconcettualizzazione del potere statale viene resa in maniera esplicita dalle numerose immagini dedicate alla polizia e al *jieitai* 自衛隊 (corpo di auto-difesa giapponese) negli ultimi dieci minuti del documentario. La loro presenza è giustificata 'narrativamente' dall'ultimo spostamento – che coincide anche con l'ultimo *voiceover* – di Nagayama lungo l'arcipelago e riguarda il suo ritorno a Tōkyō nell'aprile del 1969, dopo aver recuperato la pistola precedentemente nascosta a Yokohama. Il 24 del mese si svolgerà infatti una imponente manifestazione, 'La giornata di Okinawa', riproposta nel documentario attraverso le immagini della 'Giornata internazionale contro la guerra' tenutasi il 21 ottobre dello stesso anno per protestare contro l'ANPO e la presenza americana a Okinawa, una delle più grandi dimostrazioni nella storia del Giappone (De Angelis 2018, 18). La rappresentazione stereotipata della militanza politica associata alla violenza giovanile può essere letta in controtuce in questa associazione tra la pistola di Nagayama e le proteste a Tōkyō, ma ancora una volta Adachi e Matsuda scelgono di evitare qualsiasi spettacolarizzazione e non rappresentano quest'ultime con le usuali immagini degli scontri tra manifestanti e polizia, ma attraverso gli avvisi affissi fuori dai negozi che annunciano la chiusura temporanea degli esercizi in occasione della manifestazione [fig. 2]. Le sequenze che seguono, dedicate alla polizia e alla *jieitai*, si collegano direttamente alla seconda direttiva sulla quale si muovono gli autori e rappresentano plasticamente il lascito più importante di A.K.A. *Serial Killer*, ovvero il *fūkeiron* che, con la sua politicizzazione del paesaggio, riesce a individuare alcuni importanti cambiamenti sociali in atto nel Giappone del periodo.

Bisogna ricordare infatti che il biennio 1969-70 è decisivo da molti punti di vista per la formazione della società e dell'identità giapponese.

⁷ Ci sono solo due rimandi, indiretti e visuali, agli omicidi: una lunga soggettiva all'interno di un taxi (due delle vittime erano tassisti) velocizzata in post produzione per dare la sensazione di una corsa folle e sfrenata, e uno dei rari effetti visivi del film, creato da veloci zoom in avanti che sembrano simulare la traiettoria delle pallottole nel tempio di Kyōto dove è avvenuto uno degli incidenti.

se contemporanea. Innanzitutto sancisce il fallimento del movimento studentesco con il secondo rinnovo dell'ANPO (e la sua successiva dissoluzione con l'*Asama sansō jiken*) e la definitiva legittimazione internazionale del Paese con la «techno-utopia» (Ōta, Westcott 2011, 18) dell'Expo 70 di Ōsaka, a cui si affiancano la campagna pubblicitaria Discover Japan⁸ che inviterà i giapponesi a riscoprire 'le proprie radici' nelle zone 'rurali' (cf. Ivy 1995) e un altro spartiacque simbolico come il suicidio di Mishima. A questi eventi si accompagna inoltre una riconfigurazione dello spazio urbano che porterà a rimodellare le città giapponesi sull'esempio di Tōkyō, in un processo di progressiva omogeneizzazione e commodificazione del paesaggio spinta dallo stesso Primo Ministro Tanaka Kakuei che lo aveva esplicitato nel suo *Nippon rettō kaizō ron* 日本列島改造論 (Piano per rimodellare l'arcipelago giapponese), pubblicato nel 1972 e scritto mentre era Ministro dell'industria (cf. Sorensen 2002, 228-55). Tali cambiamenti urbanistici includono una serie di iniziative che, come ha dimostrato efficacemente Furuhashi (2013, 196), avevano tra i loro obiettivi quello di ridurre gli spazi di protesta dei manifestanti e, allo stesso tempo, di creare un Giappone a misura di consumatore. Va in questo senso la creazione dei cosiddetti 'paradisi dei pedoni' (*hokōsha tengoku* 歩行者天国), aree pedonali pensate per l'emergente società consumistica dove erano vietate manifestazioni e performance, o i cambi di denominazione degli spazi urbani, come la celebre piazzetta ovest di Shinjuku fatta diventare un 'passaggio' per non permettere più assembramenti,⁹ o ancora la costruzione di marciapiedi in asfalto al posto di quelli di pietra per evitare, tra le altre cose, che venissero usate dai manifestanti. Queste sono tutte espressioni del potere statale, e non sorprende dunque che Matsuda e Ada-

⁸ Lanciata nell'ottobre 1970 per la Japanese National Railways dalla Dentsū è una delle campagne pubblicitarie più iconiche della storia del Giappone e viene promossa per rivitalizzare il turismo interno dopo il potenziamento delle linee ferroviarie in occasione dell'Expo 70. I viaggiatori, e in particolare le giovani donne single, vengono inviati a 'cercare se stessi' viaggiando nelle zone meno turistiche del Paese, rappresentate con elementi nostalgici come custodi di una purezza perduta (cf. Igarashi 2021, 131-9).

⁹ Tra il febbraio e il luglio del 1969 una eterogenea massa di giovani formata da gruppi di protesta contro la guerra in Vietnam, cantanti folk, militanti universitari, *fūten* 瘋癲 (sorta di hippie giapponesi), artisti e semplici curiosi si riunivano ogni sabato nella Piazza sotterranea dell'uscita Ovest della stazione di Shinjuku per discutere, cantare, ballare e confrontarsi, dando così origine al 'movimento' denominato *folk guerrilla*. Dopo alcuni sgomberi infruttuosi da parte della polizia, per evitare che i giovani continuassero a riunirsi, il 19 luglio, nottetempo, tutta la segnaletica della stazione viene cambiata, trasformando la 'Piazza sotterranea' (*chika hiroba* 地下広場) in 'Passaggio sotterraneo' (*chika tsurō* 地下通路), rendendo così proibito lo stazionamento nell'area e sancendo la fine del movimento (Sand 2013, 25-53).

chi - loro stessi attivisti negli anni Sessanta (e oltre) -¹⁰ individuino proprio nel paesaggio il 'nemico' da combattere.

In quest'ottica sembra appropriato riappropriarsi del concetto foucaultiano di governamentalità ovvero la capacità di uno stato, in una società di stampo neoliberale, di esercitare il suo potere in maniera indiretta attraverso tecniche e procedure che mirano al controllo della popolazione per mezzo dei principi della razionalità economica. Per Foucault:

L'obiettivo fondamentale della governamentalità saranno, perciò, i meccanismi di sicurezza e uno stato che abbia essenzialmente la funzione di garantire la sicurezza ai fenomeni naturali, ovvero i processi economici o i processi intrinseci alla popolazione. (Foucault 2005, 257)

Si tratta dunque di un tipo di controllo pervasivo ma invisibile che viene esplicitato in *A.K.A. Serial Killer* dall'insistenza sulle immagini di strade e mezzi di trasporto: autobus, navi, aerei, automobili e, soprattutto, treni riempiono il paesaggio del Giappone insieme alle stazioni che fanno da snodo naturale di merci e persone. Se da una parte questo serve a documentare la vita nomadica di Nagayama, dall'altro testimonia il controllo che lo Stato esercita sulle vie di commercio e d'informazione, in quanto le relazioni di potere in atto sono di natura «*profoundly economic*» (Furuhata 2013, 143). È per questo motivo che i paesaggi naturali sono quasi del tutto assenti,¹¹ anche quando la cinepresa si sposta in zone più rurali, sembra comunque mettere costantemente in risalto la crescente urbanizzazione e industrializzazione del Paese. Persino nella periferica Abashiri la natura è costantemente violata dai segni del commercio, a partire dalla primissima scena del documentario, una ripresa fissa di una casa di campagna 'bucata' improvvisamente dal passaggio di un treno [fig. 3], o in quella successiva, nella quale la visione del mare è ostruita dai pescherecci e dalla sterminata fila di carretti che aspettano di essere caricati di merci. Come si è già accennato, il treno è il simbolo più forte e ricorrente di questa modifica del paesaggio e non solo perché nel 1964 erano stati inaugurati gli *shinkansen* 新幹線, ma anche per la campagna Discover Japan del 1970 che, sfruttando la potenziata rete ferroviaria, invitava i giapponesi a viaggiare nelle zone rurali del paese in un plastico esempio di commodificazione del paesaggio. La riscoper-

10 Nel 1974 Adachi lascerà il Giappone e le sue attività cinematografiche per unirsi a Shigenobu Fusako e all'Armata rossa giapponese (*Nihon sekigun* 日本赤軍) in Medio Oriente, operando tra Palestina, Libano e Tunisia, dove rimarrà per circa venticinque anni. Imprigionato in Libano nel 1997, è stato poi estradato in Giappone (Adachi 2003).

11 Solo Aomori è marcata dal ricorso a immagini agresti e persino idilliache di girasoli e mele, quasi a evocare l'innocenza dell'infanzia.

ta delle radici autentiche della 'giapponesità' diventa un'esperienza da vendere in pacchetti turistici e anche quelle aree che fino ad allora era sfuggite all'omogeneizzazione vengono così incorporate nelle logiche di mercato, segnando «a new phase of Japan's capitalism» (Igarashi 2021, 131), nel quale il paesaggio viene 'consumato', paradossalmente, promuovendone proprie le sue proprietà immateriali.

La governamentalità viene impiegata dunque per permettere che i processi economici possano continuare inalterati, producendo così un controllo indiretto sulla quotidianità delle persone. Come la violenza del crimine è espunta dall'opera di Adachi e Matsuda, allo stesso tempo la violenza esercitata dal paesaggio non è quella della repressione esplicita, ma si trova

in the production of a tamed, conductible subjectivity which would naturally follow the regulatory order inscribed in the constitution of the everyday. (Bortolussi 2019, 153)

È la quotidianità quindi a essere addomesticata e mercificata. Questa commodificazione del paesaggio è testimoniata anche dalle molte riprese dedicate a cartelloni pubblicitari, negozi, grandi magazzini e cinema presenti nel documentario. Negli anni Settanta il Giappone diventa sempre più un paese di *chēnten* チェーン店 (chain store), catene di *konbini* コンビニ (convenience store), supermercati, farmacie o librerie che garantiscono la possibilità di trovare ovunque le stesse cose, mantenendo la quotidianità intatta ed elidendo la specificità dei luoghi, quando non viene essa stessa mercificata (con le edizioni regionali di un prodotto, le mascotte delle città, ecc...). Non è un caso quindi che l'altro elemento ricorrente, insieme ai mezzi di trasporto, siano gli *shōtengai* 商店 (shopping street) che si ripetono sempre uguali ovunque Nagayama vada [fig. 4].

5 Conclusione: oppressione e rivolta al paesaggio

L'omogeneità del paesaggio porta a un senso di oppressione che lo stesso Adachi ha provato mentre visitava i luoghi delle riprese, affermando:

L'impressione che ogni città fosse uguale a quella precedente non scompariva. [...] Realizai che questa era la fonte del nostro senso di soffocamento [...] Sentivo che forse fossero questi paesaggi soffocanti a essere i veri nemici di Nagayama. (Adachi 2003, 290)

È a questo punto che Matsuda (1973, 280) realizza di doversi concentrare sul paesaggio ed elaborare quello che diventerà il *fūkeiron* per rendere il senso di soffocamento che Nagayama deve aver pro-

vato quando, nei suoi costanti spostamenti, si trovava di fronte a un paesaggio omogeneo. Questa oppressione è ben espressa dalle immagini girate in interni di due minuscoli appartamenti nei quali il ragazzo dovrebbe aver soggiornato che, con le loro piccole finestre riprese dal basso, permettono di vedere solo uno spezzone uniforme di cielo [fig. 5].

Se c'è una cosa che accomuna davvero gli studenti militanti e Nagayama è, dunque, il desiderio di «tear up uniform landscapes» (Furuhata 2013, 139) e quindi di rivoltarsi al paesaggio della quotidianità. Se i manifestanti lo fanno costruendo barricate per le strade, occupando aree destinate ad altri scopi, marciando per la città – alterando di conseguenza la funzione e l'organizzazione degli spazi urbani, riconfigurandoli – Adachi immagina che Nagayama non spari a persone, bensì al paesaggio stesso (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 73). In questo modo gli autori spostano l'obiettivo dallo spettacolo della violenza alle condizioni che la permettono, ridisegnando così i nuovi confini del potere statale. Adachi e Matsuda, infatti, pur non fornendo nessuna spiegazione esplicita ai gesti di Nagayama, trovano in questa progressiva omogeneizzazione del paesaggio una delle cause scatenanti del comportamento criminale del ragazzo. Sovrapponendo i paesaggi che Nagayama ha visto a quello che riprendono con la cinepresa, i registi riescono a suggerire come l'essere diventato un criminale sia avvenuto per una corrispondenza diretta tra il suo stato psicologico e quello che i suoi occhi vedevano. (Adachi in Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 235).

La governamentalità non agisce attraverso griglie visibili di comunicazione, bensì circostrive i suoi meccanismi di sicurezza in processi opachi, ma pervasivi (Burchell, Gordon, Miller 1991, 20). In questo contesto l'individuo non è più l'agente che guarda il paesaggio, ma diventa paziente dell'attività di sorveglianza del paesaggio stesso, il quale acquisisce una sua agentività in quanto incarnazione di una serie di regole inscritte nella quotidianità attraverso le quali lo stato esercita il suo controllo indiretto (Nakahira, Adachi, Nakahara 2012, 234). Per ricollegarsi a un altro dei concetti introdotti da Foucault, si può rievocare qui l'immagine del *panoptico* traslandolo al *fūkeiron*. Più l'individuo guarda il paesaggio, dunque, più viene guardato e cresce in lui – in Nagayama – un sentimento di paura derivato dalla consapevolezza che la «subjectivity of each individual was simply swallowed up by the 'reality of landscape being expropriated by power'» (Adachi in Harootunian, Kōso 2008, 73).

Questo potere che non si esprime più attraverso una violenza esplicita – soprattutto dopo il 1972 – ma si concretizza in maniera più subdola, andando a modificare direttamente il paesaggio e, dunque, agendo sulla quotidianità degli individui, è cristallizzato negli ultimi dieci minuti del documentario. Questi sono infatti dedicati quasi esclusivamente a immagini in cui le forze dell'ordine alterano la

quotidianità attraverso il paesaggio, ad esempio con funzionari che chiudono una strada con del nastro adesivo e un cartello di carta, o con poliziotti che, schierati in assetto antisommossa, non permettono l'accesso a una via [fig. 6]. Nonostante queste immagini non mostrino azioni violente, l'apparato di sicurezza è sicuramente visibile, questo perché i militanti politici, insieme al criminale Nagayama a essi associato, costituiscono i maggiori pericoli per il funzionamento opaco della governamentalità. Non solo rappresentano una minaccia politica potenzialmente violenta in grado di opporsi all'apparato statale, ma, ancora più profondamente, minano la libera circolazione del lavoro - rappresentato da individui distolti dalla loro quotidianità - e del capitale, nel senso delle merci (Burchell, Gordon, Miller 1991, 38). Non è un caso che durante le manifestazioni i militanti spesso bloccassero non solo le strade, ma anche i trasporti (di beni e persone), come nel famigerato *Shinjuku sōran jiken* 新宿騒乱事件 (Incidente della sommossa di Shinjuku).¹²

Tra i vari apparati del potere disciplinare, appaiono nel documentario anche scene di quei riformatori giovanili che Nagayama ha frequentato a più riprese. A queste fanno da contraltare le immagini di una gioventù 'sana', come un gruppo di atleti che corre per strada o l'allegra processione di studenti in bicicletta che si recano a scuola. Questa gioventù pacificata e, si potrebbe dire, normalizzata, è lontanissima dalla vita di Nagayama, il quale non ha mai avuto modo, per fattori ambientali e personali, di godere del miracolo economico giapponese, del quale è anzi stato una pedina, con i suoi lavori manuali, della commodificazione del paesaggio. Per questo non deve stupire il fatto che, come racconta il *voiceover*, solo il mese prima di rubare la pistola a Yokosuka che porterà ai delitti, Nagayama abbia tentato di arruolarsi nel *jieitai*. Lo si può immaginare come un ultimo e disperato tentativo di normalizzazione per entrare in una quotidianità pacificata quando tutte le altre strade erano ormai chiuse, ma questo ennesimo fallimento porterà fatalmente alla rivolta del ragazzo contro il paesaggio. Ed è proprio al *jieitai* che è dedicata l'ultima sequenza del documentario, una lunga carrellata ripresa da un'automobile in cui si vede una interminabile fila di mezzi militari stazionare placidamente ai bordi di una strada con, sullo sfondo, l'iconica palestra olimpica progettata da Tange Kenzō [fig. 7]. La sequenza può fungere da 'cartolina' delle trasformazioni in atto nel Giappone dell'epoca, testimoniando quella che sarà la progressiva musealizzazione di uno dei simboli della riscossa internazionale del Paese, protetta

¹² Il 21 ottobre 1968, durante la prima 'Giornata internazionale contro la guerra', i manifestanti occupano per ore i binari della stazione di Shinjuku per ostacolare il trasporto di carburante destinato ai jet americani stanziati a Yokota. Gli scontri porteranno a oltre settecento arresti (De Angelis 2018, 16).

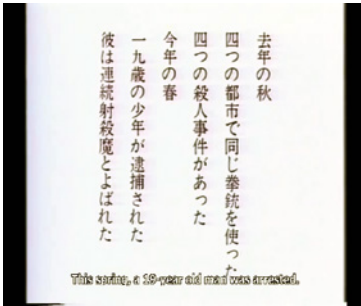


Figure 1-7
Adachi Masao et al., *Ryakusho: renzoku shasatsuma*
略称: 連続社薩摩 (A.K.A. Serial Killer). 1969-75.
Colore, 35 mm, 86 minuti. Screenshot

da un apparato di sicurezza qui visibile, ma che di lì a poco sarebbe stato inglobato in maniera pervasiva e opaca nel paesaggio nel nome della governamentalità del Giappone post-boom economico.

A.K.A. *Serial Killer* non è un attacco diretto al capitalismo culturale giapponese, quanto piuttosto una riflessione sul corpo e sul paesaggio figlia del proprio tempo. Nel documentario il corpo è assente, come sparisce dal discorso culturale e politico coevo che invece aveva animato l'intero decennio precedente con le discussioni su *nikutai* 肉体 (corpo carnale/sensuale) e *shintai* 身体 (corpo fisico/materiale) (cf. Slaymaker 2004), l'emergere del *ankoku butō* 暗黒舞踏 e la rinnovata importanza data al corpo nelle arti performative. Il *fūkeiron* testimonia questo vuoto per sottolineare la presenza di forze immateriali insite nel paesaggio giapponese degli anni Settanta e denunciare la governamentalità che sta portando le individualità a essere normalizzate attraverso l'annullamento della corporalità in spazi sorvegliati e addomesticati.

Bibliografia

- Adachi Masao 足立正生 (2003). *Eiga / Kakumei* 映画/革命 (Film / Rivoluzione). Tōkyō: Kawade shobō shinsha.
- Andrews, W. (2016). *Dissenting Japan. A History of Japanese Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima*. Londra: Hurst & Company.
- Bortolussi, J. (2019). *A Struggle Between Bodies and Ghosts: The Birth of Japanese Underground Music in the Context of the Shinjuku Bunka* [PhD thesis]. London: Birkbeck, University of London.
- Burchell, G.; Gordon, C.; Miller, P. (eds) (1991). *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Chicago: University of Chicago Press.
- De Angelis, E. (2018). *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna: Dipartimento delle Arti – Università di Bologna.
- Foucault, M. (2005). *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Trad. a cura di Paolo Napoli. Milano: Feltrinelli.
- Furuhata, Y. (2013). *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Durham: Duke University Press.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary. Revised Edition*. Ed. by F. Hardy. Berkeley: University of California Press.
- Harootunian, H.; Kōso, S. (2008). «Message in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi». *Boundary*, 2, 35(3), 63-97.
- Igarashi, Y. (2021). *Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism*. New York: Columbia University Press.
- Ivy, M. (1995). *Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matsuda Masao 松田政男 (1973). *Fūkei no shimetsu* 風景の死滅 (L'estinzione del paesaggio). Tōkyō: Tabata shoten.
- Nakahira, T.; Adachi, M.; Nakahara, Y. (2012). «On Landscape (1970)». Chong, D. et al. (eds), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 233-8.

- Nornes, A.M. (2007). *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and the Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ōta, K.; Westcott, J. (eds) (2011). *Project Japan: Metabolism Talks... Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist*. Köln: Taschen.
- Ross, J. (2015). «Ethics of the Landscape Shot: Aka Serial Killer and James Benning's Portrait of Criminals». de Luca, T.; Jorge, N.B. (eds), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 261-72.
- Sand, J. (2013). *Tōkyō Vernacular. Common Spaces, Local Histories, Found Objects*. Berkeley: University of California Press.
- Slaymaker, D. (2004). *The Body in Postwar Japanese Fiction*. New York: Routledge.
- Sorensen, A. (2002). *The Making of Urban Japan. Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*. New York: Routledge.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Il cinema e la gioventù nelle decadi perdute

Maria Roberta Novielli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In the last thirty years, starting from the collapse of the bubble economy, the long period of economic and political crisis defined as the 'lost decades' has resulted in a strong social impact with a severe fallout in particular on the younger generations that have followed since that moment. For them, it has been lacking the solid structure characteristic of the previous decades thanks to which, starting from the period of school education, it was possible to aspire in the future to a certain profitable job, therefore with the possibility of creating a family and harmoniously inserting themselves into a given social structure. Many elements of maladjustment, in some cases even pathological as in the case of *hikikomori* or the frequent perpetrators of ferocious criminal acts, have obviously been re-proposed by cinema, an art that is always sensitive to contemporaneity. This essay, therefore, offers an overview of the main film trends developed in the archipelago in the last thirty years and linked to the world of the youngest and their widespread sense of existential emptiness.

Keywords Cinema. Youth. Lost decades. Emptiness. Film genres.

In Giappone, il crollo della bubble economy a partire dall'inizio degli anni Novanta ha creato una catena di effetti negativi sul piano economico, politico, sociale e culturale che perdurano tuttora. Nonostante il reddito pro-capite sia comunque aumentato con gradualità e il tasso di disoccupazione sia ancora oggi tra i più bassi al mondo, di fatto si sono create delle fratture tali da rendere difficile il ritorno alla situazione precedente. Lo dimostra il fatto che l'etichetta 'decade perduta' (*ushinawareta 10 nen* 失われた10年) coniata nel 2000 sia stata estesa ai due decenni che sono seguiti, portandoci ancora oggi alla stessa definizione. Dal punto di vista politico-finanziario, al crol-



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 2022-08-29 | Accepted 2022-12-16 | Published 2023-04-21

© 2023 Novielli | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/013

129

lo della bolla e all'improvviso innalzamento del deficit pubblico sono rispettivamente succeduti vari concorsi negativi, tra cui nel 1997 il fallimento di alcune banche che non erano riuscite a riprendersi dopo il primo trauma finanziario, quindi la nuova bolla immobiliare del 2007, la crescente denatalità con la conseguente contrazione della forza lavoro,¹ oltre a varie scelte politiche 'aggressive' come la *abonomics* che hanno demarcato il gap tra classi sociali.

A questi fattori bisogna aggiungere varie altre fratture che hanno a loro volta lasciato profondi segni diffusi nel Paese. La più rilevante nel corso degli anni Novanta è rappresentata dall'attentato terroristico nel 1995 della setta Aum Shinrikyō オウム真理教, quando alcuni membri depositarono in alcune stazioni metropolitane del centro di Tōkyō sacchetti contenenti gas nervino di tipo sarin, provocando la morte di dodici persone, oltre a migliaia di intossicati. Di questo tragico evento, presto ricordato in tantissime pellicole nipponiche tra cui i documentari *A* (1998) e *A2* (2001) di Mori Tatsuya, è fondamentale considerare che gli aderenti alla setta erano convinti che ci fosse un controllo finanziario occulto da parte delle istituzioni, dunque un disegno preciso che aveva condotto alla generale crisi economica del Paese. La concussionazione politica con la finanza e le intersezioni con ambiti religiosi settari ci riconducono anche al recentissimo assassinio dell'ex premier Abe Shinzō, le cui dinamiche, seppure tuttora da definire con chiarezza, farebbero pensare alle trame economiche che lo stesso Abe avrebbe tessuto con la Chiesa dell'Unificazione della Pace Mondiale (Sekai heiwa tōitsu katei rengo 世界平和統一家庭連合) responsabile di aver condotto sul lastrico la madre del suo assassino, Yamagami Tetsuya.

L'incertezza economica ha indotto anche al declino di uno dei punti saldi del successo giapponese, noto come 'società di formazione educativa' (*gakureki shakai* 学歴社会), ovvero un sistema di educazione scolastico basato sulla competizione per l'accesso alle migliori scuole che garantiva una professione di successo in età adulta, permettendo anche di costruire un ambiente di coesione familiare benestante. Come conseguenza di una sorta di 'effetto Matteo', non solo chi è benestante tende a diventarne di più e, viceversa, chi è in difficoltà economica rischia di potenziare lo stato di indigenza, ma anche la cura dell'infanzia risente pesantemente della situazione, con effetti di lunga durata sulla capacità di apprendimento negli studi e quindi sulla possibilità di creare una buona carriera in futuro. Infine, si è erosa sempre più la fiducia che ciascun individuo riponeva nel proprio nucleo familiare e, per estensione, lavorativo e scolastico, con la perdita del porto sicuro rappresentato prima da quello che la so-

¹ È stato calcolato che nel 2025 ci saranno 1.8 lavoratori a fronte di ciascun pensionato. <https://www.ft.com/content/042a592e-c283-11e4-ad89-00144feab7de>.

ciologa Anne Allison definisce 'my home-ism' a causa della quale si giunge a gravi conseguenze:

There is also a rise in the number of people who live and die alone; one-third of all Japanese live alone now and 33,000 die by themselves at home every year. Particularly for those with scarce resources, everyday getting along can be materially difficult and socially fraught. This leads to what has been variously labelled the 'relationless society' (*muen shakai*), a country of loneliness, and a citizenship becoming humanly poor. (Allison 2012, 98)²

Si determina dunque un vuoto esistenziale che coinvolge in particolare le generazioni più giovani, fatalmente slegate nei rapporti in passato molto solidi con la comunità. Dei tantissimi effetti di questo scollamento il cinema ha rappresentato negli ultimi trent'anni quasi ogni sottile sfumatura, in molti casi come documenti di episodi realmente accaduti, in altri attraverso allegorie come le atmosfere horror, e in generale con tonalità drammatiche di varia intensità. Tra le conseguenze del vuoto esistenziale dei giovani, basti pensare all'altissimo numero di film che si riferiscono a casi realmente accaduti o immaginati di delinquenza giovanile. Infatti, a partire dalla metà degli anni Novanta sono stati registrati tantissimi episodi di violenza perpetuata da giovanissimi, molti dei quali ritenuti incomprensibili per la loro gratuità, creando una sorta di panico sociale rispetto alla devianza giovanile. Tra i tanti, basterà citare il cosiddetto 'incidente di Akihabara' del 2008, al centro delle tre riuscite pellicole *River* (2012) di Hiroki Ryūichi, *Botchan* (ぼっちゃん, 2013) di Ōmori Tatsushi e *Noise* (ノイズ, 2017) di Matsumoto Yūsaku: il venticinquenne Katō Tomohiro, lavoratore precario appena licenziato che conduceva una vita triste e solitaria, decide di dare un senso alla propria esistenza uccidendo delle persone. Con il suo furgone travolge alcuni individui nel noto quartiere di Tōkyō, quindi scende dal mezzo e con un coltello ne colpisce varie altre. Da questo episodio in particolare si è affermata l'espressione *kireru* ('tagliare' キレル, nel senso di distinguersi dalla società) con cui si definiscono gli atti improvvisi di rabbia che simboleggiano la gioventù deviata.

Le forme di solitudine si sono nel frattempo moltiplicate, portando all'accentuazione di forti problematiche sul piano sociale e, di riflesso, economico. Le principali emergenze sono rappresentate dai crescenti fenomeni di bullismo (*ijime* いじめ), da quanti decidono di

² In riferimento all'espressione '*muen shakai*' 無縁社会, Allison in nota spiega: «'Muen shakai' was coined by NHK, the national broadcasting system, in a television special in February 2009. The phrase 'country of loneliness' (*kozoku no kuni*) is used in media coverage/commentary of current events (for example, Asahi Shinbun 24 July 2011)» (Allison 2012, 107).

non intraprendere un percorso aggregante, per esempio attraverso il matrimonio, ma scelgono di vivere con i genitori (*parasite single* パラサイトシングル), o in alternativa non cercano l'integrazione in un luogo di lavoro fisso (*freeter* フリーター), che persino decidono di non studiare e non lavorare (*NEET*, ovvero 'Not in Education, Employing or Training'), e infine il caso più patologico e ormai noto degli *hikikomori* 引き籠もり, fenomeno tristemente diffuso anche nel nostro Paese. Molti film sono stati dedicati a tutti questi casi, e in particolare sono numerosissimi quelli che raccontano di episodi di bullismo o che riferiscono della tragica esistenza degli *hikikomori*. In riferimento alla prima tipologia, uno degli esempi più duri è rappresentato dal film *Il vicino 13* (*Rinjin Jūsango* 隣人13号, 2005) di Inoue Yasuo, pellicola che evidenzia tutte le prospettive del fenomeno, soprattutto le responsabilità sociali di chi concorre a lasciare che questi episodi avvengano, *in primis* l'istituzione scolastica. Nella pellicola il protagonista Jūzō è pesantemente segnato dai frequenti episodi di violenza di cui è stato vittima durante gli anni del liceo. Quando trova un impiego presso una ditta di costruzioni e scopre che il suo capo è proprio il bullo del passato, riaffiora in lui tutta la rabbia sopita e incorre in una metamorfosi trasformandosi nel suo aspetto più duro. Con una resa visiva di notevole impatto, all'interno della sua piccola abitazione sovrastata da nubi nere e tetre si contorce in una 'decomposizione' psichica mentre ricorda le violenze subite, un dolore tradotto dall'ambiente rosso come il sangue con un rumore di fondo di insetti, e qui si materializza un suo doppio violento e vendicativo chiamato Tredici (*Jūsango*, il numero dell'appartamento in cui vive, oltre che una diversa lettura degli ideogrammi del suo stesso nome, interpretato qui da un attore diverso).

La grave situazione di isolamento degli *hikikomori* trova un esempio emblematico nella pellicola *Il nostro mondo* (*Oretachi no sekai* 俺たちの世界, 2007) di Nakajima Ryō, regista che aveva attraversato a sua volta un lungo periodo patologico in questo senso da cui era poi riuscito a emergere proprio grazie al lavoro su quest'opera durato tre anni. Nel ritratto di un gruppo di giovani nichilisti e talvolta annoiati che fanno del dolore - perché bullizzati o inclini al suicidio, comunque violenti verso gli altri o verso se stessi - e del buio della loro solitudine l'unico centro del proprio universo, il regista lancia un *j'accuse* netto alle istituzioni assenti intorno a loro e leva un accorato grido di aiuto perché torni per tutti la gioia di vivere e cessi questo senso di impotenza rispetto al proprio destino.

Quasi come risposta a tale tipo di torpore può essere letta la reazione del protagonista del più recente film *Destruction Babies* (ディストラクション・ベイビーズ, 2016) di Mariko Tetsuya, ambientato in una piccola città portuale. Un giovane, rimasto solo dall'infanzia con il fratello minore e allevato in un clima di sopraffazioni e assenza di sentimenti, improvvisamente decide di reagire mettendosi in cammino

per le strade della cittadina, aggredendo qualsiasi uomo incontri in modo del tutto gratuito e finendo a sua volta pestato selvaggiamente. Le ferite che segnano ormai il suo corpo hanno quasi un effetto catartico, poiché l'aiutano finalmente a sentirsi vivo, a dare una fisicità alla sua altrimenti vuota parvenza di essere umano. Ha bisogno di sentimento, sia anche solo di odio, purché intorno a sé non generi indifferenza e non finisca nell'oblio.

Molti film raccontano di aggressioni perpetuate non da singoli, ma da intere gang di giovani. Il fenomeno dei gruppi giovanili criminali non è nuovo nella società giapponese, ma negli ultimi decenni gli episodi di aggressioni si sono moltiplicati in modo evidente e il cinema ne ha spesso ricordato le dinamiche. I film che ritraggono questi giovani hanno molte scene ambientate nelle scuole superiori che frequentano e dove in particolare tendono a imporre il loro dominio.³ Tra i titoli più amati internazionalmente ci sono quelli che compongono la trilogia *Crows Zero* クローズ ZERO basati sull'omonimo manga di Takahashi Hiroshi, di cui i primi due, rispettivamente del 2007 e del 2009 (il secondo intitolato *Crows Zero 2*) sono stati realizzati da Miike Takashi, mentre il terzo, intitolato *Crows Explode* (クローズ EXPLODE, 2014), porta la firma di Toyoda Toshiaki. Dal primo episodio si racconta di un giovane liceale, figlio di un boss yakuza, che si è trasferito in una scuola superiore nota per essere prevalentemente frequentata da giovani disadattati. Al suo arrivo il protagonista esercita subito una forte sopraffazione per imporsi sugli altri studenti e costituire con alcuni di loro un gruppo coeso con cui portare avanti altri scontri violenti. In tal modo formano un'anomala famiglia, un centro nevralgico di scambio di sentimenti ed emozioni - seppure dettati dai ritmi della violenza - che li fa sentire vivi e dà un senso alla propria esistenza.

Quando tuttavia un giovane non riesce a inserirsi in un gruppo e ancor più se è vittima di bullismo, una delle tragiche conseguenze può essere rappresentata dal suicidio, come testimoniano tanti film giapponesi distribuiti nel corso delle tre 'decadi perdute'. Inoltre, con l'intensificarsi dell'uso di internet e in particolare a partire da una serie di tristi fatti di cronaca del 2003, si sono moltiplicati anche i suicidi collettivi, in cui un gruppo di persone, in genere prima sconosciute tra loro, si dà appuntamento in un dato luogo per togliersi insieme la vita, ultima speranza di far parte di una piccola comunità

3 Le scuole nell'ultimo trentennio sono anche il setting ideale di molti film horror che hanno giovani protagonisti. Basti pensare a *Il fantasma della scuola* (*Gakkō no kaidan* 学校の怪談), serie avviata dal 1995 da Hirayama Hideyuki 平山秀幸 e poi girata da vari registi, dove appunto la scuola è abitata da fantasmi di giovani morti in modo misterioso, o ancora si pensi a grandi successi commerciali come *Hanako della toilette* (*Toire no Hanako san* トイレの花子さん, 1995) di Matsuoka Jōji 松岡錠司, in cui è il fantasma stesso che protegge i bambini che si avventurano all'interno della scuola.

e un modo per darsi reciproco coraggio. Uno dei più recenti titoli in merito è *12 ragazzi che vogliono morire* (*Jūninin no shinitai kodomotachi* 十二人の死にたい子どもたち, distribuito internazionalmente con il titolo *12 Suicidal Teens*, 2019), basato su un romanzo di Ubukata Tow 沖方丁 per la regia di Tsutsumi Yukihiro 堤幸彦: i dodici giovani protagonisti in oggetto decidono di darsi appuntamento per togliersi insieme la vita all'interno di un ospedale abbandonato, dove tuttavia scoprono una tredicesima persona - elemento che conferisce alla pellicola un buon risvolto thriller. Ciò che rende particolarmente interessante questa storia è il fatto che ciascuno dei giovani intende morire per differenti problemi emblematici delle storture sociali contemporanee, compreso il caso di un ragazzo in preda ai sensi di colpa per essere stato un bullo.

Varie pellicole raccontano anche di due possibili alternative al suicidio, cioè la cosiddetta 'evaporazione' (*jōhatsu* 蒸発) e la fuga con cui tagliare i ponti con il proprio ambiente e la propria condizione sociale. Il primo fenomeno consiste nella completa scomparsa di una persona che volontariamente fa perdere ogni traccia di sé. Una prima ondata di casi legati all'evaporazione si era registrata nel corso degli anni Sessanta, in pieno boom economico, quando moltissimi individui si rivelarono incapaci di omologarsi in una struttura sociale compatta, oppure ritenevano di aver disatteso le aspettative del proprio gruppo sociale. Nel corso degli anni Novanta il fenomeno si è ripresentato in modo preoccupante investendo soprattutto le vittime principali della crisi economica a causa della quale avevano perso il lavoro e la stabilità dell'esistenza. Molti sono anche i casi di fuga dal proprio ambiente, anche se non con la totale scomparsa, in particolare di chi cerca di sottrarsi allo stato di solitudine in cui vive o chi intende lasciare una situazione familiare o lavorativa in cui si sente oppresso. Un film emblematico in entrambi i contesti è rappresentato da *One Million Yen Girl* (*Hyakuman en to nigamushi onna* 百万円と苦虫女, lett. 'Un milione di yen e la donna amareggiata', 2008) di Tanada Yuki タナダユキ, storia di una giovane che, dopo un breve periodo di prigionia, decide di allontanarsi dalla casa paterna e viaggiare mantenendosi con vari lavori. La sua regola è di ripartire ogni volta che riesce a racimolare un milione di yen, così da non dover stringere rapporti stabili con nessuno e, allo stesso tempo, 'non conoscere nulla di sé', come lei stessa spiega all'unico ragazzo con cui si leghebbe in questo suo percorso. Il suo nomadismo è dunque contemporaneamente una fuga da sé e dal suo ruolo nella società in quanto donna. L'unico legame che conserva del suo punto di origine è quello rappresentato dallo scambio epistolare con il suo fratellino, a sua volta bullizzato e quindi costretto a vivere in un forte disagio. A differenza di tanti celebri *road movie*, questo viaggio è tutt'altro che catartico, poiché è destinato a una continua erranza senza possibilità di appartenere a un luogo o a una comunità.

È molto interessante notare che a partire dagli anni Novanta nel cinema giapponese si siano formati tre nuovi generi che hanno per protagonisti proprio le giovani generazioni delle 'decadi perdute', definiti rispettivamente 'tipi di mondo'⁴ (*seikaikei* セカイ系), 'survival' (*sabai-bukei* サバイブ系) e 'momenti del quotidiano' (*nichijōkei* 日常系). *Sekai-kei* viene spesso indicato come 'sindrome post-Evangelion'⁵ e si riscontra prevalentemente nell'ambito di animazioni, manga, videogiochi e *light novel*. La sua principale caratteristica è che riguarda di norma storie di giovani coppie in un ambiente apocalittico o distopico in cui ai due, dotati di una sincerità di sentimenti e di una evidente purezza d'animo, sono affidate le sorti di 'salvare il mondo' da cause pregresse di solito non descritte, ma evidentemente causate dagli adulti o dalle istituzioni (entrambi assenti). L'esempio più importante di questo genere è rappresentato dal film animato *La voce delle stelle* (*Hoshi no koe* ほしのこえ, 2002) di Shinkai Makoto 新津誠, in cui la giovane protagonista, membro delle difese spaziali delle Nazioni Unite, affronta un lungo viaggio nell'universo a caccia di alieni conservando una stretta corrispondenza con il ragazzo che ama e che l'attende sulla Terra.

L'ambito dei *sabai-bukei* si riferisce alla necessità dei giovani protagonisti di sopravvivere in un mondo ingiusto e dal futuro incerto, ancora una volta a causa delle scelte sbagliate degli adulti. Questi ragazzi nichilisti, senza speranza, ideologie o sogni, devono affrontare prove titaniche per conservare una vita a cui non tengono neanche tanto. Il film simbolo del genere è il celebre *Battle Royale* (*バトル・ロワイアル*, 2000) del regista Fukasaku Kinji 深作欣二,⁶ una gara all'eliminazione giocata in un sistema ormai allo sbando dal punto di vista istituzionale. Il prologo del film cita: «All'alba del millennio la

⁴ Il termine, già in uso dagli anni Ottanta principalmente nell'ambito della narrativa fantascientifica, viene utilizzato in un'accezione ampia per indicare le forme di comunicazione comuni tra i giovani attraverso elementi iconici *otaku* che li legano a tematiche molto vaste (le sorti del mondo, per esempio), slegandoli dalle contingenze sociali a loro contemporanee (cf. Azuma Hiroki 2009).

⁵ *Neon Genesis Evangelion* (*Shin seiki Evangelion* 新世紀エヴァンゲリオン, lett. *Evangelion del nuovo secolo*) è una serie animata creata da Anno Hideaki 秀明庵野 in onda dal 1995, soggetto anche di una serie di manga di Sadamoto Yoshiyuki 貞本義行 e varie versioni cinematografiche dirette dallo stesso Anno. La sinossi si compone di tantissimi elementi religiosi di matrice giudaico-cristiana per rappresentare una società distopica derivata da un cataclisma che ha variato l'assetto climatico del pianeta. Al centro della narrazione, l'organizzazione Nerv per proteggersi dagli attacchi alieni utilizza le macchine da combattimento Evangelion, guidate da giovani chiamate Children, nati dopo la catastrofe e quindi orfani dell'esperienza del disastro, come lo erano i giovani giapponesi nati nell'immediato dopoguerra che hanno ridato forma e potere economico al Paese.

⁶ Fukasaku è scomparso per un tumore durante le riprese del secondo episodio *Battle Royale II: Requiem* (*Battle Royale II: Chinkonka* バトル・ロワイアル II 鎮魂歌, 2003), film meno riuscito e portato a termine dal figlio Fukasaku Kenta, senza tuttavia raggiungere il livello del primo film. In questo sequel, tratto come il precedente da un romanzo di Takami Kōshun, si racconta di uno dei due sopravvissuti del primo film che fonda un gruppo terroristico composto anche da bambini.

nazione era in rovina. Con la disoccupazione al 15%, 10 milioni di persone erano senza lavoro. 800.000 studenti boicottavano la scuola. Gli adulti erano sfiduciati e temevano i giovani, e infine venne approvato l'Atto di Riforma Educativa Millenium, conosciuto anche come Atto BR (Battle Royale)». Un gruppo di studenti estratti a sorte e già moralmente orfani e allo sbando vengono esiliati per tre giorni su un'isola deserta dove sono costretti a eliminarsi tra loro affinché solo uno resti in vita allo scadere del periodo.

Il terzo e più recente ambito definito *nichijōkei* narra a sua volta di giovani protagonisti ritratti in alcuni momenti del quotidiano, in prevalenza nei luoghi più consueti per loro, per esempio la scuola o le strade del loro quartiere. Come nel caso degli altri due generi, sono del tutto assenti istituzioni, famiglie e persino gli adulti, ma il tono generale dei racconti è molto meno drammatico e vengono portate in scena piccole azioni e sentimenti lievi dei giovani ragazzi. Si prenda a esempio il recente *It's a Summer Film!* (*Samā firumu ni notte* サマーフィルムにのって, lett. 'Partecipa a un film estivo', 2021) di Matsu-moto Sōshi, in cui un gruppo di liceali in estate è impegnato nelle riprese collettanee di un film, mentre una di loro sogna di girare una differente pellicola e recluta un gruppetto di amici per riuscirci. Nulla di più: piccoli sogni, una giusta dose di sentimento, qualche elemento magico, un lieto epilogo, tutti ingredienti necessari a infondere un'ottimistica visione della vita mentre si viene traghettati verso l'età adulta.

Un panorama cinematografico dunque molto ampio ha tracciato il ritratto delle recenti generazioni nel turbinio dell'incertezza sociale, contribuendo in molti casi a segnalare le emergenze e stimolare quindi le istituzioni a correre ai ripari nei casi più a rischio, per esempio cercando soluzioni per arginare le alte casistiche dei suicidi. È probabile che la società delle 'decadi perdute' rappresenti ormai la nuova normalità per l'arcipelago, ma fortunatamente il cinema testimonia anche moltissimi esempi di coesistenza armonica e di un forte ottimismo per il futuro del Paese. Sull'esempio del genere *nichijōkei*, sembrerebbe persino esserci un generale ricorso a tonalità marcatamente positive nella descrizione del quotidiano, e infatti nell'ultimo biennio, nonostante l'emergenza COVID-19 abbia aggiunto un'ulteriore nota pessimistica all'esistenza della popolazione, la produzione di commedie o di film che narrano dei sentimenti senza reali fratture psicologiche o emotive è in costante aumento. Quasi sicuramente concorre a questa svolta anche il fatto che le più giovani generazioni di oggi consistano nei figli dei giovani della prima 'decade perduta', cioè coloro che più di tutti avevano subito il trauma della svolta economica e sociale. Di fatto, il successo del cinema giapponese a livello internazionale ha raggiunto picchi che non si registravano dagli anni Sessanta del secolo scorso, elemento che suggerisce l'universalità delle problematiche a cui si è rivolto e il profondo interesse suscitato dalle differenti forme di narrazione.

Bibliografia

- Allison, A. (2012). «A Sociality of, and Beyond, 'My-home' in Post-Corporate Japan». *The Cambridge Journal of Anthropology*, 30(1), 95-108.
- Azuma Hiroki 東浩紀 (2001). *Dōbutuska suru posutomodan* 動物化するポストモダン (Il postmodernimo che animalizza). Tōkyō: Kōdansha Gendai Shinsho.
- Bingham, Adam (2015). *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dorman, Andrew (2016). *Paradoxical Japaneseness – Cultural Representation in 21st Japanese Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Iwabuchi Koichi (2002). *Recentering Globalization – Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Kawashima Nobuko 河島 伸子 (2020). *Kontentsu sangyō ron: Bunka sōzō no keizai, hō, manejimento* コンテンツ産業論 文化創造の経済・法・マネジメント (Teoria dell'industria dei contenuti. Economia, diritto e gestione della creazione culturale) Kyōto: Minerva Shōbō.
- Novielli, M.R. (2022). *Storia del cinema giapponese nel nuovo millennio*. Venezia: Marsilio.
- Ōsawa Masachi 大澤真幸 (2008). *Fukanōsei no jidai* 不可能性の時代 (L'era dell'impossibilità). Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Roquet, Paul (2016). *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tezuka Yoshiharu (2012). *Japanese Cinema Goes Global – Filmworkers Journeys*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wada-Marciano, Mitsuyo (2012). *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Yomota Inuhiko 四方田犬彦 (2007). *Nihon eiga to sengo no shinwa* 日本映画と戦後の神話 (Il cinema giapponese e il mito del dopoguerra). Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Zahlten, Alexander (2017). *The End of Japanese Cinema – Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*. Durham: Duke University Press.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Ma 間 e musica: il pieno e il vuoto

Luciana Galliano

Ricercatore indipendente

Abstract The essay examines the concept of *ma*, a figure of Japanese aesthetic specificity, starting from the organisation of rhythm and meter in the music of Noh theater – which, before being a literary text and a performing art, is above all music. The elusiveness and complexity in the organisation of time, so linked to the breath and the mastery of the performers in their reciprocal musical relationships during the performance, will be considered in the light of specific statements by the great fourteenth-fifteenth century Noh theorist and author Zeami Motokiyo. The magic of the art of Noh is made real through that tense and contradictory timing in the music.

Keywords Japan aesthetics. Noh theater. Ma. Noh music. Zeami Motokiyo.

Ma è un concetto talmente diffuso nelle arti e nella lingua, nella vita e negli spazi giapponesi da non essere mai stato veramente concettualizzato, come è successo con termini più 'famosi' quali *wabi* 侘 (la patina dell'antico), *sabi* さび (il sentimento di solitudine), *shibumi* 渋み (il sapore allappante), *mono no aware* 物の哀れ (la coscienza delle cose)... Eppure da quando ho iniziato a occuparmene *ma* 間 mi è apparso essere la cifra della specificità estetica giapponese, un sentire talmente pervasivo e interiorizzato da non essere nemmeno messo a fuoco, come l'acqua per i pesci; la sua presenza nelle arti del tempo è fondamentale. La creatività giapponese si esprime in molte forme che possiamo chiamare di *Gesamtkunstwerk*, l'unione di suono, testo, danza, scena; questo avviene evidentemente nelle arti performative ma anche nella musica non specificamente intesa per il teatro, grazie ad una narrazione intrinseca quasi sempre presente e ad un'idea dell'interpretazione stessa molto formale e scenica. *Ma* vi in-

terviene nell'estensione dello spazio e nello svolgersi del tempo, ed è su quest'ultimo aspetto che concentro la mia attenzione.

I presupposti del mio contributo sono:

- a. la specificità dell'esperienza del tempo all'interno delle diverse culture, in particolare la giapponese;
- b. il legame profondo e diversamente elaborato fra la rappresentazione dell'esperienza del tempo e la musica all'interno di ogni cultura.

A partire da questi presupposti vorrei illustrare alcune circostanze in cui il concetto di *ma* viene messo in opera precisamente per il suo carattere di contrasto al pieno, a ciò che è.

Le idee di tempo e di scorrere del tempo non sono date a priori o innate, derivano dalla *costruzione* di un universo temporale che è la costruzione del (proprio) reale da parte dell'essere vivente, come hanno identificato le recenti teorie cognitive e come sostiene il buddhismo, si veda Nishitani Keiji (1900-1990) nel 1961: «la vita che quotidianamente si vive [...] è esistenza nel 'tempo' autentico, nel tempo che è tempo perché non è tempo. Piuttosto, questa esistenza è identica alla elaborazione di quel tempo».¹ Elaborazione a cui partecipa la musica; Marvin Minsky, grande studioso di intelligenza artificiale attraverso lo studio della percezione musicale, afferma che la musica è un modo per 'mappare' il tempo, inducendo la mente attraverso l'ascolto a elaborare un significato al tempo, a riconoscere percorsi temporali anche diversi e individuare un senso nel movimento del tempo (non necessariamente lineare) (Minsky 1989, 645).

Tempo fa avevo ipotizzato che il ritmo nella musica occidentale sia nato dalla regolarità del passo, l'incedere, il progredire, mentre nella musica giapponese (e asiatica in generale) penso sia legato al respiro, regolare ma flessibile; il maggiore teorico e autore nō 能 Zeami Motokiyo (1363 ca.-1443 ca.), nel *Fūkyokushū* 風曲集 ('Collezione di brani a effetto', uno dei mitici e oscuri cinque trattati musicali)² dice «mantenere il respiro, inalato ed esalato, come base [...] la linea del canto posa sul fondo del respiro».

Tutt'oggi il miglior complimento ad un'esecuzione musicale è dire che è piena di *ma*. *Ma wo motsu* 間を持つ, *ma wo toru* 間をとる, *ma ga nobiru* 間が延びる... Ogni commento relativo al *ma* di un brano è sempre solo relativo all'interpretazione, mai al testo - tranne recentemente per compositori come Hosokawa Toshio che molto sfrutta l'esoticità della tessitura.

¹ Nishitani 1961, cap. 5; cito dalla traduzione apparsa in due parti come «Emptiness and Time» su *The Eastern Buddhist*, 9(1), 1976, 42-71 e 10(2), 1977, 1-39 (cit. da parte 1, p. 67).

² Zeami Motokiyo, *Fūkyokushū* (1429?), in Hare 2008, 175-80 (cit. 84).

In ognuno dei tanti generi musicali giapponesi *ma* è usato come termine tecnico di diverso significato, sempre legato alla divisione del tempo. Nel *gagaku* 雅樂 o in *shōmyō* 声明 non è un termine decisivo (anche se già nel *Kyōkunshō* 教訓抄, 1233, il libro su *gagaku* di Koma no Chikazane (1177-1242), si parla di *mabyōshi* 間拍子, 'un ritmo veloce battuto in quattro'). *Ma* diventa un termine importante dopo essere apparso nella prima metà del XVII sec. nei testi di arte marziale, da cui dilaga in tutti i trattati teorici delle arti e anche nella musica. Nella notazione per flauto o koto c'è una terminologia che distingue 表間, *omotema*, da 裏間, *urama*, e sono i due tempi di una battuta in un ritmo regolare, ma in caso di ritmo irregolare con un'indicazione di suddivisione in contrasto, e spesso è l'attacco di frase, si parla di *urama* che però equivale a *mezzo tempo*. In generale nella *hōgaku* 邦楽, la musica di derivazione tradizionale contrapposta alla musica di stampo occidentale, *ma* è connesso alla velocità. *Darema* ダレ間 ritmo stanco, *jōma* 常間 andamento normale, *hayama* 早間 tempo veloce...

Penso che il senso più profondo e radicale di *ma* sia nel teatro *nō*, che è infine il primo genere musicale a noi noto di totale creazione giapponese. Oggi i maestri *nō* parlano molto di *ma*, anche se questo termine non compare in Zeami. Però in Zeami c'è molta insistenza sull'energia vitale, sullo scorrere del tempo e sul 'senso pieno delle cesure'. I tre elementi che costituiscono il tessuto musicale del *nō* sono la voce, il flauto e le percussioni. Ognuno di essi può eseguire la propria parte secondo tre modalità differenti: senza ritmo, con un ritmo non coerente con gli altri, con un ritmo coerente con gli altri - e con le varianti di coerenza solo con uno dei due elementi (ad es. canto con le percussioni e non col flauto). Questo dà luogo a diversi gradi di 'densità ritmica', che costituiscono il 'passo' drammatico dell'azione - o della non-azione, se ripensiamo a quanto Zeami dice dei momenti di non fare, dove l'attore non fa nulla, e al cui proposito Zeami usa il carattere *suki* 隙, un 'fra' di vuoto/pieno non lontano da *ma*, ed è lo stesso carattere che Fujita Takanori, grande studioso del *nō*, usa per parlare di *suki-ma* 隙間, la cesura di *ma* (Fujita 2010).

Miyake Koichi, uno dei primi studiosi sistematici del *nō* negli anni cinquanta, addirittura assimila *ma* all'idea del tempo, dicendo che

dal punto di vista musicale i due elementi di *utai* sono *fushi* 節 [la linea melodica] e *ma*; senz'altro *ma* è una differenza di lunghezza o brevità dei silenzi fra i suoni, ma molto di più è la capacità di combinare il *fushi* col ritmo del testo. (Miyake 1992, 9)

Terminologia di base

<i>utai</i>	il canto del nō
<i>fushi</i>	la melodia indicata in notazione sul testo
<i>kakegoe</i>	le voci «lanciate» dai percussionisti
<i>hyō</i>	unità ritmica di base
<i>hyōshi / urabyōshi</i>	tempo / tempo negativo
<i>hyōshiau / hyōshiawazu</i>	in ritmo / non in ritmo
<i>hayashi</i>	i 3 o 4 strumenti che formano l'ensemble (<i>ōtsuzumi</i> , <i>kotsuzumi</i> , talvolta il <i>taikō</i> , il flauto <i>nōkan</i>)
<i>yatsubyōshi</i> (八拍子) <i>o jibyōshi</i>	formula ritmica base in 8 tempi dello <i>hayashi</i>
<i>hiranori</i>	formula ritmica base in 12 sillabe di <i>utai</i>

Prima di entrare nel discorso di *ma* devo dare una breve descrizione generale del ritmo nella musica nō, ricordando che in più trattati Zeami insiste: «dimentica la voce e comprendi l'espressione, dimentica l'espressione e comprendi l'altezza, dimentica l'altezza e comprendi il ritmo». ³ La struttura teorica usata da Zeami è un impianto musicale derivato dalla *gaku* 楽, la musica di corte (e Zeami è attentissimo a far corrispondere le sue prescrizioni tecniche con la struttura teorizzata della musica di origine cinese - i cinque suoni e i tanti modi) (Picard, Restagno 1998). *Gaku* esprime precisamente l'accento forte/debole, e la melodia comincia quasi sempre sul ritmo dispari; prevede 8 tempi di valore sostanzialmente uguale, mentre nel nō gli otto tempi non hanno valore uguale, in realtà si tratta di sedici tempi non uguali fra loro - Yuasa Jōji (1929-), grande compositore formatosi al nō, sostiene che ogni tempo vada considerato singolarmente, come una successione di istanti autonomi. Nel nō l'armatura ritmica è espressa dalle percussioni con colpi e *kakegoe* 掛け声, le interiezioni intonate dai percussionisti; fra i colpi, che sono sempre sul tempo forte, ci sono dei vuoti in luoghi designati riempiti dalle *kakegoe* che sono sempre in levare e sono concepiti come *urabyōshi* 裏拍子, una sorta di tempo negativo e dunque in qualche modo legato al concetto di *ma*.

Su questa struttura in 8 tempi di lontana derivazione cinese si combina una prosodia drammatica di creazione giapponese, asserita in 7+5 sillabe - che però è spessissimo smentita da strutture del verso diverse o irregolari. Infine la combinazione fra questi due elementi, il ritmo dello *hayashi* 囃子 (il gruppo strumentale di percussioni e flauto) e lo svolgersi del canto, è pensata per non coincidere perfettamente, cosa che crea un'estrema tensione drammatica. È nelle pieghe di questo incontro che risiede la magia della musica del nō.

3 Zeami Motokiyo, *Kakyō* 花鏡 (1424), in Hare 2008, 96-128 (cit. 120).

La scuola Kanze parla di *ma* fra i versi come *ma* o come *maai* 間合い. Il *mochi* モチ è il portato, il legato sui tempi dispari (tranne il 7), sicuramente evidente in *tsuzuke* ツヅケ e più vago in *mitsuji* ミツジ (due stili di canto, più vivace e ritmato il primo, più melismatico e flessibile il secondo); non è indicato in partitura tranne nei casi di difficile comprensione, e sicuramente quando sia inserito un *mochi* sul settimo tempo, dove non è previsto. Una serie di abbellimenti, variazioni ritmiche e melodiche, portati ecc. sono minuziosamente e precisamente indicati in partitura da un numero di piccoli segni di notazione e arricchiscono moltissimo il tessuto musicale.

Ma come termine tecnico è usato solo in *hyōshiau* 拍子合, regolato e notato, ma è anche un'intenzione, un'enfasi o una non-enfasi; ed è una indicazione che si applica principalmente alla linea del canto.

Il verso viene fatto corrispondere ad un ritmo di otto unità ed è detto *yatsubyōshi* 八拍子 o anche *jibyōshi* 地拍子. I modelli ritmici sono *hiranori* 平ノリ, *chūnori* 中ノリ e *oonori* 大ノリ; *chūnori* è molto incalzante e viene utilizzato in gran parte negli episodi guerreschi o tragici (da cui è detto anche *shuranori* 修羅ノリ, *nori* sanguinolento). *Oonori* è molto adatto alle danze, ed è usato per queste in quasi tutti i drammi. Consideriamo qui brevemente il modello più comune, *hiranori*: per far corrispondere le 12 sillabe agli otto tempi, le sillabe cadono sui mezzi tempi e per combinare 12 sillabe su 8×2 il canto viene tenuto sulla Ia sillaba, la IVa e la VIIa e cioè si canta aggiungendo il suono fra la sillaba finale e quella iniziale successiva, a cavallo del tempo vuoto.

Soltanto nel caso dell'abbellimento *mashifushi* 増し節, un particolare *mawashi* マワシ, si prolunga il suono di altre sillabe. In tutti i casi il canto inizia sul levare prima del tempo in questione, e nella struttura base, regolare, di *jibyōshi* 地拍子 si chiama *honma* 本間: è l'attacco che dà il senso e l'espressione drammatica a tutto lo svolgersi del verso. Nella scuola Kanze *honma* è detto anche *manashi* 間無し (senza *ma*).

Questi modi di far corrispondere gli otto tempi delle percussioni a un verso di 12 sillabe sono detti *honji* 本地, altri irregolari sono in 4 tempi *tori* トリ, in 6 tempi *katagi* 片地, in 2 tempi *okuri* オクリ - ma sono rari, forse il più usato è *tori* トリ. Se il numero di sillabe non corrisponde per via di un verso più breve si accelera o rallenta nel canto, cominciando da un tempo o più tempi successivi e il modello è definito nelle varianti: *yanoma* ヤの間, *yaanoma* ヤアハの間, *yawanoma* ヤヲハの間, *yawohanoma* ヤヲハの間 a seconda del numero delle sillabe mancanti.

Attacco sull'ottavo tempo (0,5 della prima sillaba) = <i>honma</i>	第八拍半の謡出し 本 間
Attacco su primo tempo (0,5 della seconda sillaba) = <i>ya no ma</i>	第一拍半の謡出し ヤの間
Attacco sul secondo tempo = <i>ya a no ma</i>	第二拍の謡出し ヤアの間
Attacco sul secondo tempo (0,5 della terza sillaba) = <i>ya wo no ma</i>	第二拍半の謡出し ヤヲの間
Attacco su terzo tempo (0,5 della quarta sillaba) = <i>ya wo ha no ma</i>	第三拍半の謡出し ヤヲハの間
Attacco sull'ultimo tempo della ottava sillaba = <i>hansei no ma</i>	前句八拍の謡出し 半セイの間

Figura 1 Coerenza ritmica dei versi irregolari

In un attacco irregolare la prima sillaba cade dove in genere c'è un *mochi* (sul terzo o quinto tempo in levare). Nessuna delle varianti attacca sul tempo in battere, anche se in effetti ci sono dei casi in cui attacca su questi tempi e si chiamano *ataru yanoma* 当たる e *ataru yawohanoma* 当ヤヲハの間. Un altro caso eccezionale è l'attacco sul quarto tempo (*nagaki ya wo ha no ma* 長ヤヲハの間), e lo si trova nel *rongi* ロンギ di *Matsukaze* 松風 e in un altro passaggio della scuola Kita, che la scuola Kanze realizza come un *hansei no ma* 半セイの間 (come *honma* che inizia sulla seconda metà dell'VIII tempo).

Se definiamo il metro come 'periodicità di successione tempi forti e deboli' e il ritmo come 'il ripetersi e organizzarsi di gruppi ed eventi in quella successione periodica', *ma* è in qualche modo dato come una frattura, una deviazione dalla regolarità o una corrispondenza alla regolarità ad un livello superiore come nei dieci dipinti Zen in cui un pastore cerca il suo bue, lo trova e lo raggiunge, e alla fine dimentica il bue. L'ottavo dipinto è il più interessante: non c'è nulla, la persona dimentica anche se stessa - *ma* dimentica la regolarità metro/ritmo.⁴

Dobbiamo dunque distinguere il ritmo come *hyō* 拍, impulso di base, metro/fondamento e *utsu* 打つ, sua effettiva realizzazione. Come

⁴ La fonte più importante del ciclo di dipinti è un poema scritto e illustrato nel 1150 dal maestro chan Kuōan Shiyuān 廓庵師遠, ma ne esistono diverse versioni diffuse in Cina e in Corea, senza però l'ampia diffusione che ebbero nel Giappone medievale dove divennero estremamente popolari.

ribadisce Yokomichi Mario, fra i massimi studiosi del *nō*, chi si occupa solo della realizzazione e dimentica il senso di *hyō* perde il significato fondamentale del 'prendere il *ma*' al posto e modo giusto. «In nessun caso si canta *utai* nella precisa forma del *jibyōshi*» (Yokomichi 2002, 15). La base di *jibyōshi* è costantemente presente ma *utai* non vi corrisponde mai pedissequamente.

Poiché ogni scuola ha delle differenze quanto al *fushi*, è evidente che anche il *jibyōshi* cambia. Ci sono scuole che cercano di spiegare il *jibyōshi* in modo che si avvicini a quella che è la realizzazione con *utai* e ci sono scuole che definiscono pragmaticamente 'il *jibyōshi* è questo', anche se si allontana dall'effettiva esecuzione. In qualche modo si può dire che il primo atteggiamento è quello della scuola *Hōshō*, il secondo quello della *Kanze*.

In generale gli insegnanti consigliano ai cantanti di non ascoltare i colpi delle percussioni e *kakegoe*, in modo da mantenere la propria parte con sicurezza. Questa pratica sembra strana, ma conferisce alla musica un'interessante tensione.

Sono i percussionisti che devono regolare il tessuto ritmico con i cantanti, battito dopo battito. Tuttavia, per mantenere una tensione ideale con la parte vocale, si consiglia anche ai percussionisti di non abbinare tutti i loro colpi alle sillabe del canto.

L'idea che mi sono fatta di *ma* è che sia soprattutto *timing* e dunque una perfetta e circostanziata realizzazione di pieno e vuoto o pausa e apertura, fors'anche *attacco*. L'attacco è di estrema importanza in musica: permette di distinguere i timbri, e molti compositori del novecento l'hanno tematizzato insieme ai parametri fondamentali del suono di altezza durata dinamica; nelle esecuzioni è la sfumatura, il dettaglio che distingue una buona esecuzione da un'interpretazione piatta e disinteressante.

Non ci sono vere prove, lo *shiwase* し合わせ è un breve incontro di presentazione fra musicisti e cantanti per decidere il tenore della realizzazione di un dramma, concordando fra alcune opzioni il *range* di modelli ritmici e agogici adottati fra le innumerevoli soluzioni possibili (il repertorio delle percussioni è molto vasto). L'inattenzione alla sincronia, animata dal respiro personale di ognuno degli interpreti, è *nomima* ノミ間, prendere il *ma*; la coerenza fra le parti è verificata nei punti di *mihakarai* 身計い, segnati in partitura.

Questa importanza data al non- (al tempo in levare, al tempo vuoto prima dell'attacco, al non-fare) ha verosimilmente radice nell'affermarsi in epoca Kamakura della pervasività della *Weltanschauung* buddhista del mondo - un processo che appare evidente. A parte le molto documentate relazioni progressivamente più importanti di Zeami con il buddhismo Zen, le citazioni da Dōgen ecc., all'epoca il buddhismo non è più retaggio intellettuale delle classi alte ma *epistème* della società, c'è un revival delle scuole buddhiste *kenmitsu* 顕密 già in incremento con Tendai e la creazione di una infrastruttu-

ra potente e trasversale, insomma il buddhismo diventa universalmente accettato e inclusivo, è idea pervasiva in tutti i testi non solo buddhisti, anche nei testi letterari e addirittura nei *setsuwa* 説話 (LaFleur 1983). L'intero processo simbolico è sottoposto ad una radicale critica fondata sul buddhismo.

Penso che anche se *ma* è un'idea applicata al *nō* in epoca relativamente recente, pure il pensiero della forma/vuoto, essere/non essere è già perfettamente presente in Zeami, espressa ad es. in *Yūgaku shūdō fūken* 遊楽種道風剣 (Discipline per la gioia dell'arte), un trattato probabilmente del 1424 in cui, dopo un'allusione al *Prajnaparamita*, il Sutra del Cuore (usandone un termine che Thich Nhat Hanh traduce come 'comprensione profonda'), Zeami afferma che le arti del *nō*

sono il contenitore. Pensandoci nella dualità di essere e non-essere, l'essere è ciò che si vede [le manifestazioni esteriori], il non-essere è il contenitore/strumento [poiché il contenitore in sé è vuoto]. Il non-essere è ciò che mostra/esprime l'essere [nel *nō*].⁵

E poco dopo dice che l'attore/cantante deve farsi contenitore purissimo e disporsi sulla meravigliosa Via del Nulla per attenere al Fiore. Di quanto la nuova *epistème* cambi il senso generale del tempo, del suo scorrere e del rapporto con l'esistente ho già scritto e parlato in altre occasioni.⁶

Quello che è interessante nel *nō* è che al cantante è richiesta la sensibilità di contenitore vuoto e insieme la capacità di rapportarsi all'*improptu* con la realtà del ritmo eseguito dai percussionisti. Ecco dunque che la reciproca 'inattenzione' crea un clima di tensione creativa dove improvvisare non è inventare di sana pianta ma adattare il proprio materiale a quello dell'altro. La sovrapposizione inattesa delle rispettive linee conta come un altro aspetto del reciproco senso del tempo. Una sorta di controprova di questa necessaria tensione creativa, quasi competitiva, è che musicisti che suonano spesso insieme tendono a perdere questa preziosa tensione drammatica che è il valore estetico e musicale del *nō* e che corrisponde forse a ciò che Zeami chiamava il Fiore.

Il grande musicologo e filosofo Vladimir Jankélévitch ha sottolineato come l'improvvisazione stessa abbia bisogno «di materiali preesistenti [...], di cliché che sono insieme l'ostacolo e lo strumento che permette l'atto creativo [...] che va e viene tra creazione ricombinazione» (Jankélévitch 2014, 23 ss.). Inoltre, come mi ha fatto notare Fujita, la norma è spesso stabilita come una variazione rispetto alla nor-

⁵ Zeami Motokiyo, *Yūgaku shūdō fūken* (1424?), in Hare 2008, 181-8 (cit. 187-8).

⁶ Centre Européen d'Études Japonaises d'Alsace (CEEJA), *Experience and Representation of Time in Japanese Culture and Music* (Colmar, Francia, settembre 2008).

ma stessa: per cantanti e strumentisti il potere di improvvisare sui materiali scelti/concordati dà la misura del confronto e della ricchezza musicale. L'idea di 'ostacolo e strumento' fra i musicisti, del reciproco confrontarsi nel trattamento dei materiali dati è molto interessante, e contiene in sé una reciproca costrizione, un impedimento. L'ostacolo, il *sawari* 障り è un altro luogo estremamente interessante della musica giapponese, e il grande Takemitsu Tōru nel corso di un colloquio con John Cage lo ripropone come concetto chiave, dicendo: «Il carattere [di *sawari*] è quello di 'ostacolo'. Ma in Giappone ciò che c'è di più bello rientra in *sawari*. L'impedimento è meraviglioso. Proprio perché l'impedimento esiste noi possiamo arrivare ad una idea di libertà». Se qualcosa - anche il suono - si produce superando delle difficoltà, ne scaturisce con grande significato «la sua libertà tremendamente grande» (Takemitsu 1987, 185).

È in questa tensione nel qui ed ora della rappresentazione che risiede la bellezza del *nō*, per questo giustamente detto arte di *ma*. Dopo un secolo e mezzo di esposizione al meccanico tempo occidentale mi pare di vedere però un progressivo adeguamento della rappresentazione del tempo in Giappone - se confrontiamo vecchie registrazioni o i miei ascolti di decine d'anni fa di *gagaku* o *nō* con le performance attuali è evidente il compromesso in corso. Nel *gagaku* l'autorevolezza nel respiro del tempo di ogni singolo interprete ha ceduto ad un'irresistibile tendenza a suonare in sincronia; nel *nō* l'inventiva nella misura dei suoni è in qualche modo venuta a patti con una interiorizzazione della regolarità. La musica del *nō* ha folgorato grandi musicisti come Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Francesco Pennisi... speriamo non venga travolta dal conformismo globale contemporaneo.

Bibliografia

- Fujita Takanori 藤田隆則 (2010). *Nō no nori to jibyōshi* 能のノリと地拍子 (Il *nō* e il *jibyōshi* nel *nō*). Tōkyo: Hinoki Shoten.
- Hare, T. (ed.) (transl.) (2008). *Zeami Performance Notes*. New York: Columbia University Press.
- Jankélévitch, V. (2014). *Dell'improvvisazione*. Chieti: Solfanelli.
- LaFleur, W. (1983). *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Minsky, M. (1989). «Music, Mind and Meaning». Roads, C. (ed.), *The Music Machine*. Cambridge (MA): The MIT Press, 639-55.
- Miyake Koichi 三宅浩一 [1954] (1992). *Hyōshi seikai* 拍子世界 (Il mondo del ritmo). Ed. riveduta. Tōkyō: Hinoki Shoten.
- Nishitani Keiji 西谷啓治 (1961). *Shūkyō to wa nanika* 宗教とは何か (Cos'è la religione). Tōkyō: Sōbunsha.
- Picard, F.; Restagno, E. (1998). *La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*. Torino: EdT.

Takemitsu Tōru 武満徹 (1987). «Takemitsu Tōru renzoku taidan I: John Cage. Pessimism wo koete» 連続対談1ジョン・ケージ ペッシズムを超えて (Serie di conversazioni di Takemitsu Tourul: John Cage. Superare il pessimismo). *Poliphone*, 1, 172-85.

Yokomichi Mario 横道万里雄 (2002). *Utai rizumu no kōzō to jitsugi. Nō-jibyōshi to gihō* 謡リズムの構造と実技。能~地拍子と技法 (Struttura e prassi del ritmo *utai*. Il *jibyōshi* e la tecnica del *nou*). Kyōto: Inoki Shoten.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Sulla tela del tempo Filosofia del suono nell'*Etude III* per pianoforte di Toshio Hosokawa

Letizia Michielon

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Abstract *Etude III* for piano by Hosokawa Toshio is an admirable summary of his poetics, which are closely related to the aesthetics of emptiness. In his works, acting as a link between Eastern and Western culture the composer studies the polarity between sound and silence, reinterpreting it in the light of calligraphic experience. Inspired by *shodō*, Hosokawa traces sound within the spatial-temporal dimension thanks to an interior openness that makes it possible to listen to one's own voice. Energy (*ki*) is thus released, fuelling a network of relations that are suspended on the border of impermanence and placed in the background of a great void. Thanks to the respect for every being that contributes to universe life, Hosokawa's can not only be interpreted as an artistic, civil and political lesson, but also as a sociological and ecological one.

Keywords Hosokawa. Calligraphy. Etude III. Silence and sound. Emptiness.

Sommario 1 Il principio polare. – 1.1 Analisi formale. – 1.2 Polarità. – 2 La dialettica suono-silenzio reinterpretata attraverso l'esperienza calligrafica. – 2.1 La genesi del suono. – 2.2 Il silenzio. – 3 «Suoni profondamente infissi nella carne». – 4 Conclusioni. Comporre musica per Toshio Hosokawa. – 4.1 La composizione come pratica meditativa. – 4.2 Ascoltare la propria voce interiore. – 4.3 L'opera d'arte come un arco teso tra terra e cielo. – 4.4 La struttura e il significato. – 4.5 Cultura e Natura. – 4.6 La vocazione interculturale e la componente sociologica.



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 2022-08-30 | Accepted 2022-11-24 | Published 2023-04-21

© 2023 Michielon | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/015

L'articolo prende in esame l'*Etude III. Calligraphy, Haiku, 1 Line* per pianoforte di Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955-), artista considerato dalla critica internazionale tra i protagonisti della cultura musicale contemporanea e prezioso anello di congiunzione tra la cultura dell'Oriente e quella dell'Occidente.¹

Il breve cammeo, collocato al centro della collana degli *Etude I-VI* (2011-13), sintetizza mirabilmente la poetica dell'autore, così strettamente connessa all'estetica del vuoto.

È lo stesso compositore, nell'articolo «Viaggio nell'interiorità», a suggerire una possibile chiave di accesso per avvicinarsi al suo complesso universo creativo:

Vorrei per prima cosa scusarmi di non sapere parlare compiutamente della mia musica; la ragione è che dubito sempre del potere delle parole; credo che non sia possibile afferrare la musica con le parole. [...] In primo luogo voglio comporre, è per me un bisogno interiore, e normalmente le affermazioni teoriche seguono, prima o poi. Per prima cosa una musica nasce interiormente e dopo seguono le considerazioni su che cosa sia stato davvero creato. (Hosokawa 2013a, 243)

Coerentemente con tali preziose indicazioni, poniamoci allora innanzitutto in ascolto dell'opera, per potere cogliere ciò che essa intuitivamente ci suggerisce.

Solo successivamente ci soffermeremo sull'analisi formale e contenutistica del brano, deducendo dalla musica alcuni principi inerenti alla concezione del suono e al significato del gesto compositivo in Hosokawa.



T. Hosokawa, *Etude III. Calligraphy, Haiku, 1 Line*.
Al pianoforte Elida Fetahovic, 24'15"-26'25"

Alcuni elementi si impongono subito alla nostra attenzione grazie all'ascolto: la limpidezza formale, articolata attraverso una rete di contrapposizioni polari; la dialettica tra suono e silenzio, reinterpretata attraverso la lente dell'esperienza calligrafica; e l'estrema concisione del linguaggio compositivo.

Ci soffermeremo brevemente su ognuno di questi tre aspetti, dai quali emergono i tratti fondamentali della poetica di Hosokawa.

¹ Nel maggio 2021 è stato dedicato ad Hosokawa un convegno nazionale organizzato e realizzato dal Conservatorio «G. Tartini» di Trieste. Gli atti sono raccolti in Michielon 2022.

1 Il principio polare

1.1 Analisi formale

L'*Etude III* presenta una forma bipartita articolata in due sezioni tra loro speculari che utilizzano il medesimo materiale musicale.

La tensione verso i registri più acuti e luminosi del primo quadro e l'esplorazione dei registri gravi nel secondo evoca la polarità tra le forze dello *yang* e dello *yin*, colte nel loro equilibrio dinamico.²

La prima parte (bb. 1-16) può essere suddivisa in due sottosezioni (bb. 1-8 e bb. 9-16).

Inizialmente la scrittura si concentra sul contrasto tra gli accordi grappolo, percossi con un attacco veloce del tasto e dinamica marcata, e la linea sottile prodotta dalla nota più alta, tenuta in vibrazione attraverso corone di lunghezza variabile [esempio 1].³

Esempio 1

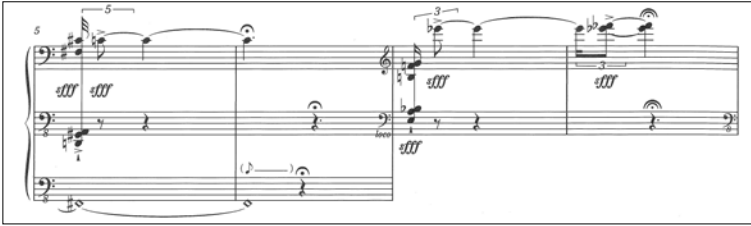
The image shows a musical score for 'ETUDE III' by Toshio Hosokawa. The score is for piano and consists of two staves. It features a tempo marking of ca. 44 and a dynamic marking of mf. The score includes a section labeled 'Lunga' with a long note held over a bar line. The title 'ETUDE III' is centered, with the subtitle 'Calligraphy, Haiku, 1 Line' and 'for piano' below it. The composer's name 'Toshio Hosokawa' is on the right.

La nota singola nella terza e quarta ripetizione (rispettivamente bb. 5-6 e bb. 7-8 [esempio 2]) genera un intervallo di seconda minore e successivamente uno più ampio di sesta, slanciato verso l'alto.

² Sul rapporto polare e dinamico che vige tra *yin* e *yang*, cf. Pasqualotto 2007, 141-70.

³ L'effetto di continuità sonora può essere esaltato grazie all'uso del pedale di risonanza.

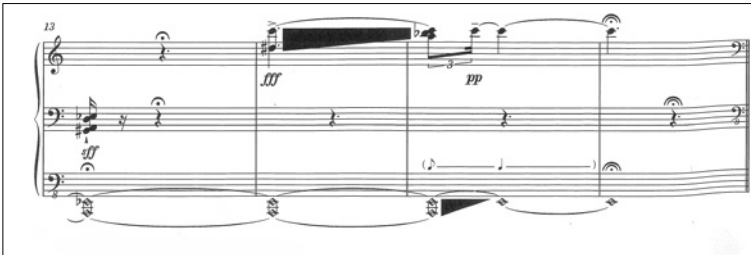
Esempio 2



Nella seconda sottosezione la melodia viene inarcata con uno slancio verso i registri più acuti dello strumento, quasi gli accordi si sciogliessero nelle loro singole componenti, passando da una dimensione verticale a una orizzontale.

Il punto culminante è rappresentato da due *clusters* (bb. 14-16 [esempio 3]) che poco per volta sfumano.

Esempio 3



La seconda sezione (bb. 17-30), anch'essa scomponibile in due unità, si pone come una sorta di ripresa liquidata degli elementi proposti nella prima parte.

La prima sottosezione (bb. 17-22) rivisita la coppia accordo-nota tenuta, questa volta senza l'inserzione delle pause coronate. La cellula motivica si flette verso il basso, quasi volendo affondare nella terra, per potere poi proiettarsi verso l'acuto con rinnovato vigore (bb. 25-26).

Chiude il brano una breve coda (bb. 28-30), ideale sintesi tra le dimensioni della luce, del buio e dell'ombra, grazie all'utilizzo delle note mute⁴ che pongono in vibrazioni gli armonici.

⁴ Si tratta di note non realmente percosse ma abbassate senza produrre suono. Gli smorzatori sollevati lasciano vibrare le corde relative e quelle degli armonici a esse correlati.

1.2 Polarità

Il principio di polarità che caratterizza lo studio rivela una fenomenologia polivalente ed è importante rilevare come ognuna delle contrapposizioni contenga l'altra in potenza, derivando da essa per trasformazione, proprio come accade nella relazione tra *yin* e *yang*.⁵

Dal punto di vista della macroforma, tra le due parti agisce una simmetria di tipo rotazionale.⁶ Ogni frammento esiste infatti in relazione all'altro e non ne può prescindere, ma la seconda sezione rivela un'asimmetria interna rispetto a quanto precede e tale obliquità, che si concretizza in contrasti di durate e di evoluzione del materiale nel tempo, dona dinamismo e vitalità alla forma, in perenne sviluppo.

La contrapposizione dialettica agisce però anche a livello micrologico.

Il gesto scultoreo che aggancia gli accordi alle linee vibranti sintetizza efficacemente le tensioni tra la dimensione armonica e quella melodica. Tale rapporto comporta un'opposizione di masse sonore e la conseguente dialettica tra pieni e vuoti.

Il conflitto tra la staticità accordale e la mobilità dei frammenti melodici implica inoltre l'innescarsi di un contrasto cinetico attraverso gesti compositivi minimali, concentrati, da cui si sprigiona una straordinaria energia.

2 La dialettica suono-silenzio reinterpretata attraverso l'esperienza calligrafica

Ma è soprattutto la polarità tra suono e silenzio a catturare l'attenzione dell'ascoltatore.

«La parte più profonda di un suono pieno è gravido del silenzio e viceversa, come avviene in una calligrafia», afferma Hosokawa in *Calligraphy and Sound*.⁷

Nell'*Etude III* il compositore esplora alcune fondamentali declinazioni del rapporto tra suono e silenzio traducendole in una folgorante sintesi che intreccia sperimentazioni musicali a suggestioni calligrafiche.

⁵ Hosokawa cita i principi dello *yin* e dello *yang* analizzando il proprio concerto per percussioni *Tabi-bito* 旅人 (Galliano 2013, 250-1).

⁶ Sul ruolo cruciale svolto dall'asimmetria nell'arte giapponese, cf. Suzuki 2014, 41.

⁷ Hosokawa, *Calligraphy of Sound*. La conferenza, tenuta all'Ircam-Centre Pompidou di Parigi il 24 giugno 2017, utilizza il testo preparato in occasione del 20th Congress of the International Musicological Society, *Musicology: Theory and Practice, East and West*, svoltosi tra il 17 e 24 marzo dello stesso anno a Tōkyō. L'abstract del keynote proposto da Hosokawa si trova in Hosokawa, *Asian Calligraphy and Music*, 77.

2.1 La genesi del suono

Se consideriamo l'aspetto armonico, i suoni possono irrompere dal silenzio innanzitutto sotto forma di grumi accordali, talvolta concentrati in un *cluster* netto, il cui manifestarsi a intervalli di tempo (*ma 間*)⁸ appare simile a una cosmogenesi.⁹

Alle volte però essi si rivelano come una massa che sfuma, nella quale poco per volta penetra il silenzio [esempio 2].

Se esaminiamo invece la dimensione orizzontale, anche una nota singola che vibra grazie alla sollecitazione degli accordi può diventare linea. In questo senso Hosokawa fa tesoro dell'insegnamento di Isang Yun, suo docente a Berlino, secondo il quale nella musica orientale ogni suono vale di per sé (Hester, Sparrer 1987).

La singola nota può però anche stagliarsi sullo sfondo dei suoni ombra, ovvero quelle frequenze poste in vibrazione dai tasti abbassati senza produrre suono (cf. bb. 5-6 [esempio 2]; bb. 15-16 [esempio 3]).

Tali aloni acustici possono a propria volta essere generati da note singole oppure da *clusters*.

La successione nel tempo di note isolate genera invece cellule motiviche minimali i cui intervalli spaziano dalle seconde minori fino a linee melodiche più complesse.

Particolarmente suggestivo, infine, si rivela l'effetto di macchia sonora che ritroviamo a b. 13 [esempio 2], una sorta di campo acustico indistinto le cui vibrazioni sono prodotte da note mute sollecitate da accordi percossi nelle zone gravi della tastiera.

Alla radice di questa ricerca sperimentale vi è il concetto di linea (*sen 線*), che nello *shodō* 道 indica il tratto del pennello in un disegno a china. Tale principio assume un valore cruciale nella poetica di Hosokawa, così profondamente ispirata dall'esperienza calligrafica.¹⁰ Proprio riflettendo su tale pratica meditativa sorgerà infatti nel compositore l'idea di iniziare il ciclo *Sen*.¹¹

L'ammirazione per lo *shodō* viene espressa più volte dal musicista, introdotto ai segreti della calligrafia dal monaco buddista cattolico Kakichi Kadowaki, professore di East Asian Philosophy alla Sophia University.

Scrive Hosokawa:

⁸ Sul concetto di *ma*, cf. Galliano 2004.

⁹ Hosokawa, *About Noh Opera*.

¹⁰ Sulla pratica calligrafica, cf.: Pasqualotto 1992, 90-106; Ghilardi 2017, 325 ss.; sull'importanza che essa riveste per Hosokawa, cf. Sparrer 2012, 42 e 109; Galliano 1998, 316 ss.

¹¹ Il ciclo si inaugura nel 1984 con *Sen* per flauto (cf. Sparrer 2013, 33 ss.). Ricordiamo inoltre, sempre su questo tema, le *Sech Kalligraphie* per quartetto d'archi composte da Hosokawa (2007; rev. 2009).

La mia musica è calligrafia dipinta sul margine libero di tempo e spazio. Ogni singolo suono possiede una forma come una linea o un punto, tracciato con il pennello. Queste linee vengono dipinte sulla tela del silenzio. Il cui margine, la tela del silenzio, va considerata altrettanto importante dei suoni udibili.¹²

Kadowaki gli svelerà inoltre la componente cronologica legata allo *shodō*.¹³

Prima di tracciare il segno, infatti, il calligrafo si concentra e muove il braccio partendo da un punto nello spazio: la calligrafia inizia nell'aria, tocca la tela e poi ritorna al punto di partenza.

La linea visibile suggerisce dunque un mondo invisibile che si cela dietro il segno tracciato e la preparazione si rivela importante quanto il *sen*.

Inoltre, a seconda della disposizione d'animo del calligrafo, il segno muta e l'artista è in grado di fare circolare il *ki* 気, l'unica energia vitale che si determina in singole vite (Pasqualotto 1992, 95, 98).

La processualità del movimento innesta dunque il tempo nello spazio e dal loro incontro nasce il segno.

L'aspetto performativo della calligrafia, presente anche nello srotolamento del dipinto o della calligrafia stessa (Pasqualotto 1992, 105), trova un corrispettivo nella performance musicale.

Hosokawa studierà ad esempio il movimento necessario per suonare lo *tsuzumi* 鼓, tradizionale tamburo utilizzato nel teatro Nō, e a seguito di questa osservazione verrà alla luce il *Sen VI* per percussione.¹⁴

Il compositore cerca soprattutto di restituire lo spirito della calligrafia e del pensiero spazio-temporale caratteristico della tradizione orientale¹⁵ traducendolo nel linguaggio dell'Occidente, creando così il proprio mondo, che è sempre insieme un anti-mondo.¹⁶

Tutti i sei *Etude* sono profondamente legati al concetto di linea e rappresentano una sfida per Hosokawa, in quanto il meccanismo percussivo del pianoforte rende particolarmente difficile restituire quella continua trasformazione del suono che costituisce la radice stessa della sua concezione estetica.

Se l'*Etude I* valorizza il dialogo tra *2 Lines*, sullo sfondo del silenzio inteso come spazio di reciproco ascolto, l'*Etude II. Point and Line* svela come la linea sorga dal punto-nota e l'accordo dalla sovrapposizione delle linee.

¹² Queste note sono riportate in Sparrer 2001 e citate in Meyer-Kalkus 2008, 65.

¹³ Cf. a tale proposito Pasqualotto 2001, 97 ss.

¹⁴ Cf. Hosokawa, *Calligraphy of Sound*; Hosokawa, *About Noh Opera*.

¹⁵ Sui linguaggi musicali dell'Estremo Oriente, cf. Galliano 2005.

¹⁶ Hosokawa, *Calligraphy of Sound*. In questo contributo Hosokawa commenta due calligrafie create dall'amico Masanori Taki, *Heart* e *Haiku for Bashō*, visibili al link <https://www.jurivalent.in.de/en/2018/09/13/toshio-hosokawa-this-world-and-the-beyond>.

l'Etude IV. Ayatori, Magic by 2 Hands, 3 Lines trae invece ispirazione da un tradizionale gioco giapponese (*l'ayatori* あやとり), nel quale vari tipi di forme vengono create filando un cordino con le dita di entrambe le mani.

In contrasto con questa paziente tessitura di relazioni caratterizzate dall'interdipendenza reciproca (principio cruciale all'interno del buddhismo Zen) (Pasqualotto 1992, 39), *l'Etude V. Anger* appare come uno strappo, in virtù dei suoi concitati recitativi interrotti dalla violenza del silenzio che frantuma ogni tentativo di connessione.

Dopo tale apice drammatico, *l'Etude VI. Lied, Melody* si pone come una preghiera intima, spirituale, ove il *sen*, inteso come qualcosa che sta 'tra', un punto di incontro tra i diversi, diventa nuovamente il luogo di feconda corresponsione tra il suono e il silenzio.

2.2 Il silenzio

Hosokawa concepisce il silenzio in un'accezione diversa rispetto a quella teorizzata da Cage (Hosokawa 2013a, 252).

Nella cultura orientale esso può essere inteso innanzitutto come assenza di un suono determinato, il non-esserci (*wu* 無 [cin.]) di *quel* suono,¹⁷ ma anche come espressione di un *Grande Vuoto* (*xu* 虚 [cin.]), interpretato come somma di tutti i vuoti appartenenti ai fenomeni e condizione della loro esistenza, tenendo sempre presente che per la visione orientale non è possibile pensare il vuoto senza la contrapposizione dialettica con il pieno.

Lo *xu* cui fanno riferimento i taoisti agisce da universale e particolare insieme, opera cioè sia in qualità di campo inteso come condizione dell'esistenza di tutti i fenomeni, sia come vuoto presente in ogni singolo suono (il suo non-essere altri suoni) (Pasqualotto 1992, 19).

Nell'*Etude III* il silenzio incontra la dimensione temporale grazie alle corone, rese plastiche dalla componente aleatoria legata alla performance. Spazio e tempo vanno pensati insieme, all'interno della concezione buddhista,¹⁸ ed è proprio l'impermanenza temporale che consente agli eventi di esistere nello spazio: il pieno della massa sonora si svuota e si passa dallo stato di pieno allo stato di vuoto (Pasqualotto 1992, 13).

Ciò che ora si manifesta, in una sorta di tempo verticale,¹⁹ è però solo una fotografia istantanea provvisoria di un processo temporale infinito (Pasqualotto 1992, 57) che, in linea con i principi del buddhi-

¹⁷ Sul concetto di vuoto determinato, cf. Pasqualotto 1992, 6-7.

¹⁸ Cf. Pasqualotto 1992, 14. Sulla relazione tra tempo e spazio nella cultura giapponese, cf. anche Suzuki 2014, 36.

¹⁹ Sul concetto di tempo verticale nelle composizioni di Hosokawa, cf. Sparrer 2013, 39.

smo Zen, si articola in una rete relazionale all'interno della quale ogni evento presente è eterno, collegato con una serie di fili al passato e al futuro (cf. Pasqualotto 2008, 141-60).

Anche nella dimensione cronologica, dunque, come sottolinea Pasqualotto, nessun evento risulta essere staccato dagli altri, autonomo. Una volta compresa tale verità, è possibile conseguire il risveglio (Pasqualotto 1992, 58).

Hosokawa utilizza inoltre pause senza corona e in questo caso immagina un vuoto di suono misurato, non aleatorio.

In altre occasioni si avvale invece di tecniche volte alla subitanea o progressiva sottrazione di vibrazione sonora, attraverso *cluster* che si sfilano poco per volta, proprio come accade nella calligrafia ove il tratto del pennello lascia trasparire parti bianche attraverso il sapiente uso della pressione sulle setole realizzato dal gesto del calligrafo.

Il silenzio svolge dunque sempre un ruolo attivo, si inserisce nel suono e lo scolpisce, anche quando si avvale di note invisibili che aiutano a mantenere uno sfondo vibratorio indefinito attraverso cui è possibile alludere alla continua impermanenza sia del suono che del silenzio.

I due principi del pieno e del vuoto lavorano perciò sempre in sinergia, sono inestricabili e complementari.

Tale presenza dell'uno nell'altro consente la trasformazione e l'interpretazione in senso dinamico del rapporto polare che li lega. Essi possono esprimersi senza confondersi grazie allo sfondo costituito dal grande vuoto che li comprende e consente a entrambi di esistere.

Ogni definizione che si manifesta all'interno dello *xu* è impermanente ma è possibile individuare una rete di relazioni, siano esse interne (legate alla dimensione temporale, dinamica e armonica) oppure esterne (il ciclo degli studi entro cui il brano è collocato; il riferimento ad altri linguaggi artistici come la calligrafia e l'*haiku*; la tradizione buddhista; la tecnica di scrittura europea, ecc.).

Potremmo avanzare l'ipotesi che questo grande vuoto, invisibile, ma onnipresente, costituisca il contenuto più profondo dello studio.

Esso evoca un mondo altro, aprendo l'orizzonte sull'universo rispetto al quale questo piccolo tassello funge da eco.

Nel saggio «Dal profondo della terra - Musica e Natura», Hosokawa richiama in modo suggestivo la tensione metafisica che attraversa la sua estetica: «Nella mia musica vorrei in primo luogo sentire suoni profondi, densi di significato ricchi, belli», ove per suoni profondi e ricchi l'autore intende «suoni di profondità universale», dotati di una sonorità «che si spinge a mostrare l'oltre» (Hosokawa 2013b, 224).

3 «Suoni profondamente infissi nella carne»

È proprio l'estrema pregnanza e asciuttezza del linguaggio compositivo, ricondotto ai suoi elementi fondamentali (accordi, punti, linee, silenzi) a suggerire l'affinità con la poetica dell'*haiku*, genere letterario evocato nel sottotitolo dell'*Etude III*.²⁰

Hosokawa nutre una vera e propria passione per tale genere letterario, specie per i componimenti di Matsuo Bashō, che vengono spesso citati e interpretati nei suoi scritti in modo molto personale.²¹

Commentando uno di questi celebri *haiku*,²² in cui vivono emozioni rapprese, quasi distillate, il compositore parla di «suoni profondamente infissi nella carne» (Hosokawa 2013b, 223).

Il richiamo alla fisicità, cui si fa cenno anche nell'intervista rilasciata da Luciana Galliano «Affacciarsi al mondo per comporre giapponese»,²³ ricorda le teorie taoiste, secondo le quali il corpo è inteso come spazio di trasformazioni con ripercussioni a livello sociale e addirittura cosmologico.

La sensibilità fisica è cruciale anche nelle meditazioni Zen, come opportunamente ricorda Pasqualotto (Pasqualotto 1992, 26, 44).

Un'ulteriore conferma in questo senso arriva da Kadowaki, secondo il quale il linguaggio del corpo «precede di per sé quello orale ed è nello stesso tempo la fonte della parola» (Kadowaki 1985, 77-8).

Il corpo svolge inoltre una funzione essenziale nel processo esecutivo musicale e Hosokawa, che non scinde mai lo spirito dalla materia,²⁴

20 Sulla poetica dell'*haiku* cf. Torahiko 2017; Cenisi 2018.

21 Si leggano per esempio le suggestive analisi degli *haiku* di Bashō in Hosokawa 2013b, 222-6. Ricordiamo che Hosokawa ha scritto un'altra composizione per pianoforte nell'ambito di questo genere, *l'Haiku for Pierre Boulez - to His 75th Birthday - 2000*. Sul rapporto tra lo Zen e l'*haiku*, cf. Suzuki 2014.

22 «Quiete, silenzio | infisso nella roccia | il canto delle cicale». La citazione e il commento si trovano in Hosokawa 2013b, 222.

23 Nella musica europea, in particolare dall'epoca di Bach in poi, i musicisti, secondo Hosokawa, «scrivono e leggono e pensano approfonditamente, e questo rappresenta una possibilità di maneggiare la musica come un oggetto». Nella tradizione orientale, invece, «la musica è corpo, è nel corpo ed è come un pensiero del corpo», senza dunque alcuna distanza tra musica e corporeità (Galliano, «Affacciarsi al mondo per comporre giapponese», in Galliano 2013, 153-62).

24 Il richiamo alla corporeità è cruciale anche in Nishida Kitarō, autore stimato e conosciuto da Hosokawa. Fondamentali, su queste tematiche, le riflessioni che Nishida dedica alla finzione cruciale del corpo in: *Problemi fondamentali di filosofia. Conferenze per la Società filosofica di Shinano* (Nishida 2014, 197-220). «L'atto espressivo», scrive Ghilardi, «è direttamente legato alla gestualità che lo fa vivere, sorgere e si manifesta in quella gestualità concreta, non prima. [...] Per Nishida il corpo è la condizione di possibilità non solo di ogni attività espressiva, ma anche di tutto ciò che contribuisce a formare il mondo culturale» (Ghilardi 2009, 108). Riscontriamo inoltre affinità con il viaggio all'interno del proprio corpo propugnato dal daoismo, secondo il quale «il corpo interiore è l'immagine dell'universo, perché i diversi elementi naturali, il corpo sociale come il corpo del cielo, vi si trovano perfettamente riflessi» (Raveri 2014, 277).

è letteralmente affascinato dalla performance la quale viene vissuta spesso essa stessa come ulteriore fonte di ispirazione.²⁵

Come accade nell'*haiku*, infine, anche in *Etude III* non è possibile individuare la presenza di un soggetto-poeta e nemmeno possiamo ricercare un contenuto oggettivo.

Ciò che invece emerge con vigore è la rete di relazioni tra il suono e il silenzio nello spazio e nel tempo, resa possibile dal grande vuoto che tutto informa.

4 Conclusioni. Comporre musica per Toshio Hosokawa

Possiamo, a questo punto, ipotizzare cosa significa scrivere musica per Hosokawa, avvalendoci di alcune dichiarazioni contenute nei suoi numerosi articoli.

4.1 La composizione come pratica meditativa

Per Hosokawa comporre si profila innanzitutto come una delle possibili pratiche meditative, alle quali appartiene anche la calligrafia.

Ciò implica la capacità di raccogliersi in silenzio per potere ascoltare la voce che «scorre al fondo dell'esistenza». Dalle profonde tenebre dell'esistente, infatti, «risuona come un presentimento di luce» (Hosokawa 2013c, 215), ed Hosokawa ricorda il «fiume di suono» di cui parla Takemitsu, secondo il quale stiamo già fluendo nel mondo e mentre siamo consapevoli di tale avventura possiamo trascriverla secondo il nostro ordine.²⁶

L'esperienza del fluire musicale è affine a questo fiume nel quale il suono inizia a vivere per poi svanire senza per altro scindersi mai dal silenzio.

Diversamente da Bach e Bruckner, i quali desiderano costruire cattedrali che resteranno intatte nel tempo, Hosokawa mira a creare un sorta di fiume sonoro che infinitamente compare e scompare.

4.2 Ascoltare la propria voce interiore

All'interno di questo grande silenzio (il grande vuoto di cui parla il buddhismo Zen), la scrittura musicale guida all'ascolto e alla scoperta della propria voce interiore, «ignota e ancora mai udita», quel

25 Si ricordino, a titolo di esempio, le osservazioni a proposito del suonatore di *tsuzumi* in Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

26 Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

suono unico per ognuno in cui si esprime il personale sentimento rivolto verso il cosmo, simile a una preghiera, alla quale il compositore riesce a donare forma.²⁷

Tale frequenza si intreccia con l'eco della voce esterna che abbiamo invocato, nella quale possiamo cogliere non solo l'altro da sé ma anche la risposta che giunge da parte dell'universo.

«Scrivere musica accade all'interno dello scambio tra queste voci rivolte all'interno e all'esterno che chiamano e ascoltano», sostiene l'autore (Hosokawa 2013c, 217), attirando ancora una volta la nostra attenzione sull'importanza non tanto del singolo evento ma dell'intera rete di relazioni.

4.3 L'opera d'arte come un arco teso tra terra e cielo

Comporre musica si profila allora come una funzione attiva, in quanto essa è in grado di creare un luogo in cui lavora la vita del suono, dove si produce e si genera energia.²⁸

L'artista è colui capace di cogliere nel qui e ora l'insieme degli eventi e la vita che li anima, quel flusso vitale unitario che avvolge tutto l'universo (Pasqualotto 1992, 97).

All'interno di tale processo l'intuizione svolge un ruolo chiave:

Come compositore non sono capace di comprendere la musica scientificamente, di considerarla oggettivamente dall'esterno. Nonostante abbia sempre avuto intenzione di affrontare la musica analiticamente, in fondo ho finito per comprenderla in modo sempre abbastanza intuitivo. Ho l'impressione di avere sinora cercato piuttosto intuitivamente anche la musica che ho composto.²⁹

Anche tale predilezione per l'intuizione rivela una matrice buddhista, nonostante Hosokawa ci tenga però a sottolineare l'importanza della suggestione su di lui esercitata dalle esperienze sciamaniche, in seguito alle quali giunge a concepire il musicista come un sacerdote e la calligrafia del suono quale un arco teso tra questo e «un altro mondo».³⁰

27 Hosokawa 2013c, 216. Su questo tema cf. anche Garda 2022.

28 Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

29 Hosokawa 2013b, 219. Il concetto di 'intuizione agente' rappresenta uno dei capisaldi del pensiero filosofico elaborato da Nishida (cf. Ricca 2020, 155 ss.).

30 Hosokawa, *Calligraphy of Sound*.

4.4 La struttura e il significato

Allo slancio dell'intuizione e alla tensione spirituale si affianca in Hosokawa una solida formazione tecnica e stilistica ricevuta durante l'apprendistato europeo alla scuola di Isang Yun e Klaus Huber, esperienza fondamentale che sviluppa nel giovane artista una abilità compositiva avanzata e una solida visione strutturale e architettonica.

Il problema compositivo per Hosokawa non consiste infatti nel ricercare suoni esotici, magari avvalendosi degli strumenti antichi della propria terra di origine, ma «piuttosto nel modo in cui si dispongono i suoni», poiché solo attraverso la struttura emerge il significato (Hosokawa 2013b, 225).

Comporre significa allora organizzare un tessuto sonoro nello spazio e nel tempo, dimensioni tra loro saldamente connesse nella cultura orientale.

4.5 Cultura e Natura

L'attenzione dedicata alla struttura si alimenta alle fonti di una curiosità intellettuale non solo musicale che traspare con evidenza nei numerosi scritti ove frequenti sono i riferimenti alla letteratura, all'arte visiva, all'architettura, alla filosofia e alla religione.

Un'ulteriore fonte di ispirazione è però rappresentata anche dalla natura, *shizen* 自然, parola che, come sottolinea Hosokawa, può essere letta anche come *jineen*, ovvero natura nel senso di spontaneità, di qualcosa riconducibile a se stesso, alle proprie leggi interne.³¹

Non appartiene ad Hosokawa l'intenzione di creare musica descrittiva; il fuoco è piuttosto orientato sull'ascolto dei suoni della natura e sul suo personale rapporto con essa (Hosokawa 2013b, 222).

Il sogno che egli coltiva è quello di rapportarsi alla *shizen* dalla condizione *zazen* 座禪, termine che indica la pratica meditativa Zen svolta da seduti.³² Attraverso lo *zazen* si raggiunge infatti la condizione del nulla, del grande vuoto e infinita apertura.

Alcune possibili applicazioni a livello musicale del rapporto privilegiato che l'essere umano intrattiene con l'universo sono riscontrabili nella relazione che si viene a costituire tra la melodia e i suoni continui

³¹ Hosokawa 2013b, 230. Sul concetto di natura nella cultura giapponese, cf. Ōhashi 2017, 35; Ghilardi 2011, 2016. Il principio di autonomia della natura rievoca il bello autotelico di K.P. Moritz e la bellezza nel fenomeno teorizzata da F. Schiller. Su questi temi cf. Michielon 2002.

³² Si veda, a tale proposito, quanto scrive Ueda Shizuteru, discepolo di Kitarō Nishida, riguardo alla pratica dello *za-zen* in Shizuteru 2006, 44-57. Fondamentali, sullo *zazen*, anche le osservazioni di Deshimaru (1981; 1982). Su Nishida e la scuola di Kyōto, cf. Ghilardi 2018, 73 ss.

generati da uno strumento che funge da sfondo (ad esempio lo *shō* 箏), oppure nel rapporto tra disegno e tessitura (Hosokawa 2013b, 227).

Analoga visione è alla base dei concerti per strumento solista e orchestra, genere compositivo per il quale Hosokawa nutre una predilezione.³³

4.6 La vocazione interculturale e la componente sociologica

L'insistenza di Hosokawa sull'importanza della rete di relazioni ci ricorda come nessuna componente all'interno di questo articolato tessuto sia autosufficiente e come la stessa struttura di cui ora siamo consapevoli sia sospesa sul bordo dell'impermanenza e posata sullo sfondo del grande vuoto.

Le singole determinazioni perdono valore assoluto e in questa relatività in cui siamo avvolti anche la frattura e la contrapposizione rigida tra cultura occidentale e orientale viene a sfumare.

L'esperienza compositiva di Hosokawa vive su quel *sen* in cui Occidente e Oriente cercano un punto di incontro e di dialogo rispettoso.

Il contributo offerto all'interculturalità dalla sua arte si rivela pertanto oggi di cruciale importanza: diventa un appello a porci in ascolto del più vasto contesto universale che ci nutre e accoglie, un invito all'incontro,³⁴ al conoscere meglio le reciproche radici proprio grazie al confronto con il diverso e un esempio di dialogo costruttivo in grado di preservare le reciproche identità.

L'estetica del vuoto si pone così quale lezione non solo artistica, ma anche civile, politica, sociologica ed ecologica.³⁵

33 Mattietti 2013. Tale concezione concertante rappresenta probabilmente un lascito, in Hosokawa, dello straordinario sviluppo di tale genere all'interno del classicismo viennese.

34 Sul concetto di incontro con l'altro a sé nel buddhismo Zen, cf. Nishitani 2005, 119.

35 Cf. su tali temi Pasqualotto 2011.

Bibliografia

- Cenisi, L. (2018). *La luna e il cancello. Saggio sullo haiku*. Roma: Castelvechchi.
- Deshimaru, T. (1981). *Lo Zen passo per passo*. Roma: Ubaldini.
- Deshimaru, T. (1982). *La pratica della concentrazione*. Roma: Ubaldini.
- Galliano, L. (1998). *Yōgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Venezia: Cafoscarina.
- Galliano, L. (a cura di) (2004). *Ma. la sensibilità estetica giapponese*. Torino: Angelo Manzoni.
- Galliano, L. (2005). *Musiche dell'Asia Orientale. Un'introduzione*. Roma: Carocci.
- Galliano, L. (a cura di) (2013). *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*. Milano: Auditorium Edizioni.
- Garda, M. (2022). «La voce delle voci: considerazioni sulla musica vocale per voce e strumento di Toshio Hosokawa». *Michielon 2022*, 133-43.
- Ghilardi, M. (2009). *Una logica del vedere. Estetica ed etica nel pensiero di Nishida Katarō*. Milano; Udine: Mimesis.
- Ghilardi, M. (2011). *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*. Milano; Udine: Mimesis.
- Ghilardi, M. (2016). *L'estetica giapponese moderna*. Brescia: Morcelliana.
- Ghilardi, M. (2017). *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*. Brescia: Morcelliana.
- Ghilardi, M. (2018). *La filosofia giapponese*. Brescia: Morcelliana.
- Hester, H.-W.; Sparrer, W.-W. (Hrsgg) (1987). *Der Komponist Isang Yun*. München: Edition Text + Kritik. Ed. it.: *Isang Yun. Musica nello spirito del Tao*. A cura di E. Restagno. Milano: Ricordi, 2007.
- Hosokawa, T. (2013a). «Viaggio nell'interiorità». *Galliano 2013*, 243-53.
- Hosokawa, T. (2013b). «Dal profondo della terra – Musica e Natura». *Galliano 2013*, 219-34.
- Hosokawa, T. (2013c). «A proposito della 'voce'». *Galliano 2013*, 215-18.
- Kadowaki, J.K. (1985). *Lo Zen e la Bibbia*. A cura di G. Mariani. Milano: Edizioni Paoline. Trad. di.: *Zen and the Bible. A Priest's Experience*. Tokyo: Sophia University, 1980.
- Mattietti, G. (2013). «La musica per orchestra». *Galliano 2013*, 71-102.
- Meyer-Kalkus, R. (2008). «Auskomponierte Stimmen». *Neue Zeitschrift für Musik*, 169(1), 62-5.
- Michielon, L. (2002). *Il gioco delle facoltà. Bildung e creatività*. Padova: Il Poligrafo.
- Michielon, L. (a cura di) (2022). *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*. Trieste: EUT.
- Nishida, K. (2014). *Problemi fondamentali di filosofia. Conferenze per la Società filosofica di Shinano*. Venezia: Marsilio.
- Nishitani, K. (2005). *La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi*. Palermo: L'Epos.
- Ōhashi, R. (2017). *Kire: il bello in Giappone*. Milano; Udine: Mimesis.
- Pasqualotto, G. (1992). *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto, G. (2001). *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*. Padova: Esedra.
- Pasqualotto, G. (2007). *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto, G. (2008). *Dieci lezioni sul Buddhismo*. Venezia: Marsilio.

- Pasqualotto, G. (2011). *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*. Milano; Udine: Mimesis.
- Raveri, M. (2014). *Il pensiero giapponese classico*. Torino: Einaudi.
- Ricca, L. (2020). *Le vie della bellezza tra Occidente e Oriente. Percorsi di estetica comparata*. Roma: Carocci.
- Shizuteru, U. (2006). *Zen e filosofia*. Palermo: L'Epos.
- Sparrer, W.-W. (2001). Note al CD Toshio Hosokawa, *Koto-Uta / Voyage I / Konzert Für Saxophon und Orchester / Ferne-Landschaft II*. Kairos – 0012172KAl.
- Sparrer, W.-W. (2012). *Stille und Klang Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*. Hofheim: Wolke.
- Sparrer, W.-W. (2013). «L'opera di Toshio Hosokawa. Un'introduzione». Galliano 2013, 29-56.
- Suzuki, D.T. (2014). «Zen e haiku». *Lo Zen e la cultura giapponese*. Milano: Adelphi, 183-222.
- Torahiko, T. (2017). *Lo spirito dell'haiku*. Torino: Lindau.

Sitografia

- Hosokawa, T. *About Noh Opera*. Lecture I, ed. by R. Reynolds and transcribed by Y. Morita. Copyright © 2002, Toshio Hosokawa and the Composition Area, Department of Music University of California, San Diego. <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/hosokawa.html>.
- Hosokawa, T. *Asian Calligraphy and Music – Topos of Sounds & Silence*. <http://www.musiciconography.org/wp-content/uploads/2017-Tokyo.pdf>.
- Hosokawa, T. *Calligraphy of Sound: Creating a Place of Sound and Silence*. <https://medias.ircam.fr/x9bd911>.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Ruperti

Toshio Hosokawa musicista cinematografico

Roberto Calabretto

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The article examines the film soundtracks composed by Hosokawa and highlights their characteristics. At the same time, it attempts to contextualise them within the composer's catalogue and within the main stylistic traits of his poetics. Not least, the article contextualises Hosokawa's position in the history of Japanese film music.

Keywords Toshio Hosokawa. Japanese film music. Japanese cinema. Oguri Kōhei. Soundtrack.

Sommario 1 La musica per film del cinema giapponese. – 2 La collaborazione con Oguri Kōhei. – 3 I paesaggi sonori di Hosokawa. – 4 *L'uomo che dorme*. – 5 *L'aculeo della morte*. – 6 Hosokawa compositore cinematografico.

1 La musica per film del cinema giapponese

Ancora agli inizi degli anni Sessanta, la musica per film del cinema giapponese appariva anacronistica e ben lontana dalle innovazioni, anche tecnologiche, che i compositori cinematografici europei da tempo avevano acquisito e applicato nelle loro colonne sonore. Joseph Anderson e Donald Richie, in quegli anni, scrivevano:

Fra tutte le arti e le tecniche, il suono è in Giappone la più arretrata. Un uso creativo della colonna sonora è praticamente sconosciuto.

Questo saggio è apparso la prima volta in Michielon, L. (2022). *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*. Trieste: Edizioni Università di Trieste. Ringrazio la casa editrice e la curatrice del volume per aver consentito di pubblicare il saggio in questa nuova edizione.

sciuto, e la registrazione è incredibilmente scadente. (Anderson, Richie 1961, 344)¹

I *Cahiers de doléance* vertevano, da un lato, sui ritmi di produzione che penalizzavano la bontà delle scelte in sede compositiva e, dall'altro, sull'assurda e anacronistica consuetudine di imitare la musica occidentale, con temi ispirati alle note pagine dei più acclamati esponenti della tradizione europea, come Johannes Brahms, Richard Wagner e Claude Debussy. Valga per tutti pensare a *Rashomon* 羅生門 di Akira Kurosawa (1950) che, com'è noto, utilizza insistentemente il *Boléro* di Maurice Ravel, a pendant con i frequenti movimenti di macchina che

si configurano come un modello visivo che rinvia alla circolarità stessa della narrazione, al suo ritornare più volte sugli stessi eventi e al suo aprirsi e chiudersi sotto la porta di Rashō. (Tomasi 2004)

Una *nouvelle vague* della musica per film giapponese ha iniziato a farsi strada con Fumio Hayasaka, Masaru Sato, Toshiro Mayuzumi e, soprattutto, Tōru Takemitsu che hanno iniziato a portare sullo schermo modalità compositive ben diverse, per certi versi simili a quelle che le avanguardie occidentali stavano sperimentando in quegli anni. Ricorda Takehito Shimazu:

In February 1956, the concert Audition for Musique Concrète and Electronic Music was presented with the participation of members of Jikken-Kobo (Experimental Workshop). [...] Electronic music was now recognized by the Japanese people as a new field or style of music, aided by broadcasting and the mass media. Further developments in broadcasting techniques contributed to the advancement of electronic music, which resulted in the development of film music and sound effects. (Shimazu 1994, 103)

In un simile contesto, a distanza d'anni, Toshio Hosokawa è stato senza dubbio uno dei protagonisti di questo rinnovamento e, nonostante la sua esperienza con l'universo delle immagini in movimento sia stata sporadica e riconducibile a due collaborazioni, è lecito ritenerlo come uno dei musicisti maggiormente rappresentativi di questa *nouvelle vague* della musica per film giapponese.

¹ Per quanto riguarda la musica per film giapponese e la presenza di un suo illustre rappresentante, Toru Takemitsu, si veda Calabretto 2010, 77-102.

2 La collaborazione con Oguri Kōhei

Hosokawa ha legato il proprio nome a quello del regista Oguri Kōhei,² musicando due sue pellicole: *Shi no toge* 死の棘 (*L'aculeo della morte*, 1990), *Grand Prix du Jury* al Festival di Cannes (diretta da Bernardo Bertolucci) ex aequo con *Tilai* del regista burkinabé Idrissa Ouedraogo (1990), e *Nemuru otoko* 眠る男 (*L'uomo che dorme*, 1996).³ Nel tentativo di tratteggiare alcuni elementi chiave della sua poetica, in maniera sommaria in quanto meramente finalizzata agli scopi della nostra trattazione volta a esplorare l'apporto di Hosokawa, varrà la pena ricordare la predilezione di Oguri nei confronti del cinema non narrativo che comporta il primato della visione a scapito del semplice racconto. Una situazione che dischiude enormi possibilità alla musica.

Le immagini si rivolgono ai sensi e, rispetto alle parole, sono meno legate alla logica – ha detto il regista nel corso di un'intervista -. Molti bambini imparano inizialmente a esprimersi attraverso i libri illustrati. Mi spingerei a dire che interpretiamo il mondo attraverso le immagini prima che con le parole. Se le immagini sono così importanti per noi, dobbiamo fare molta attenzione nel trasferirle sullo schermo. In *Umoregi* le immagini che possiamo vedere e quelle che vogliamo vedere sono legate tra loro e di conseguenza un certo grado di astrazione era inevitabile.⁴

Il cinema di Oguri non ricorre al montaggio, quasi inesistente ma comunque irrilevante, e propone delle inquadrature fisse che traducono quiete, mancanza di azione e di movimento. L'abbandono del punto di vista umano, le cosiddette soggettive, porta Oguri a non ser-

2 Qualche riferimento al cinema di Oguri si trova in Tokyo 2001; Novielli 2001, 273 («Oguri Kōhei ha realizzato pochi film, seppure tutti di un certo interesse e in quanto tali premiati in patria e all'estero»); Jakoby 2008; Sharp 2011; Ehrlich 1992. Di particolare interesse, ai fini del nostro iter, i paragrafi dedicati a *Union with Nature* in cui l'autrice ravvisa delle somiglianze con il cinema di Ozu. In trent'anni di carriera, il regista ha girato solo cinque film. Oltre ai due musicati da Hosokawa, ricordiamo: *Doro no kawa* 泥の河 (*Muddy River*, 1981); *Kayako no tameni* 伽椰子のために (*For Kayako*, 1984) e *Umoregi* 埋もれ木 (*The Buried Forest*, 2005).

3 La colonna sonora per il secondo gli varrà il premio della sezione musica ai *Mainichi Film Concours*. Roberta Novielli commenta (2001, 274): «Ancora una volta, una pioggia di premi ha segnato la fortuna di questo film, tra una nuova conferma da parte del circuito Kinema Jumpō e alcuni riconoscimenti internazionali a Montreal e a Berlino».

4 Parole rilasciate dal regista in occasione della proiezione di *Umoregi* al 26° Torino Film Festival (<https://www.torinofilmfest.org/it/26-torino-film-festival/film/umoregi/8318/>). «Sin dai Fratelli Lumière, il cinema cerca di farci credere che ciò che noi vediamo sullo schermo sia la realtà, ma un'immagine cinematografica non possiede che due dimensioni, mentre noi viviamo in un mondo a tre dimensioni. Eppure c'è una parte di verità in ciò che vediamo, alcune immagini sono molto vicine alla realtà, mentre altre sono solo fittizie: anche solo modificando l'illuminazione o le dimensioni della scenografia, l'immagine si può allontanare dalla realtà. Per me, le immagini cinematografiche si definiscono veramente in questa dualità» (Oguri 1998, 49).

virsi della tradizionale dialettica campo - controcampo che implica contrapposizione fra i protagonisti di un film, mentre è propenso a racchiudere gli stessi, fianco a fianco, all'interno della medesima inquadratura e, soprattutto, a servirsi dei campi lunghi per filmare la natura e cogliere l'uomo al suo interno.

I racconti dei suoi film, spesso interpretati poeticamente come una sinfonia di immagini,⁵ si muovono ciclicamente - per cui alcune, quasi fossero degli archetipi, cadenzano costantemente il 'racconto': l'acqua; le montagne; la luna; la ruota di un mulino che gira - in una costante oscillazione tra il momento realista e quello simbolico.

Un'inquadratura riprende per prima cosa la realtà, però questa realtà può in qualsiasi momento attuare uno scarto verso la poesia e quindi verso il simbolico. Ciò che viene ripreso può fluttuare tra il realistico e il simbolico: tale oscillazione è l'oggetto dei miei film, è ciò che mi interessa raccontare. Nel momento in cui un film vira verso il simbolico, viene meno l'esigenza dei dialoghi e il film si basa sempre meno sulla storia [...]. Ormai il problema non è il tema che si tratta ma il modo di rappresentarlo. (Biondi 2021)

Un seguito di situazioni che ricordano lo stile parametrico che David Bordwell sintetizza con queste parole:

Parametric narration establishes a distinctive intrinsic norm, often involving an unusually limited range of stylistic options. It develops this norm in additive fashion. Style thus enters into shifting relations, dominant or subordinate, with the syuzhet [plot]. The spectator is cued to construct a prominent stylistic norm, recognizing style as motivated neither realistically nor compositionally nor transtextually. The viewer must also form assumptions and hypotheses about the stylistic development of the film. (Bordwell 1985, 288-9)

Proprio queste situazioni, che agiscono alla base della poetica cinematografica di Oguri, si coniugano perfettamente con la musica di Hosokawa.

5 «Film scholar Aaron Gerow calls *Sleeping Man* 'an antidramatic symphony of images' that leaves behind the black-and-white realism of Oguri's first film *Muddy River* (*Doro no kawa*, 1981). Gerow notes how the theme of sleep links Oguri's last two films. In *The Sting of Death* (*Shi no toge*, 1991), as the film closes, the emotionally disturbed wife prepares to undergo sleep therapy in an attempt to cure her illness» (Ehrlich 1999, 2).

3 I paesaggi sonori di Hosokawa

Le colonne sonore di Hosokawa possono ben essere definite come dei paesaggi sonori,⁶ accezione oggi ampiamente e talvolta a torto utilizzata negli studi musicali cinematografici, in cui la musica strumentale - che prevede un ampio utilizzo degli archi - tende la mano alla musica elettronica, alle voci e ai rumori all'interno di un insieme organico per cui ogni elemento contribuisce a creare l'insieme relazionandosi con l'altro.⁷ Memore, indirettamente, della lezione di Takemitsu per cui ogni singolo suono può divenire musica per film,⁸ Hosokawa da vita a paesaggi sonori cinematografici di grande interesse in cui il momento della post produzione è fondamentale.

Da questo punto di vista, come ben scrive Walter-Wolfgang Sparrer, a lui «interessa il rapporto fra (nuovi) suoni e voci esperibili in natura (come il canto delle cicale), che egli esperisce come rumoroso *Dasein* sullo sfondo del silenzio»,⁹ e una simile circostanza è ritrovabile in tutta la sua musica in cui, sempre seguendo Sparrer, la presenza del rumore «non è il risultato di uno straniamento o snaturamento dei suoni intonati prodotti in modo convenzionale (normalmente suonati), ma è l'espressione di una peculiare estetica giapponese, che Hosokawa ammirava in Takemitsu e che ha realizzato con sempre nuova coerenza nelle sue opere» (Sparrer 2013, 29, 33).

Una situazione che si addice perfettamente a un compositore cinematografico e che lo stesso Hosokawa interpreta nel migliore dei modi quando parla della maniera con cui si rapporta all'ambiente sonoro a lui circostante: «Prendere semplicemente i suoni della na-

6 Paesaggio sonoro come «campo di studio acustico», stando alla celebre definizione di Murray Shafer, che scrive: «l'ambiente dei suoni, tecnicamente, qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca. Il termine può applicarsi tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte, quali le composizioni musicali o i montaggi e missaggi di nastri magnetici, in particolare quando vengono considerati come parte dell'ambiente», per cui, nel nostro caso, l'universo sonoro che accompagna una proiezione cinematografica (Shafer 1985, 372). Si veda anche Tagg 1988; Gallone 2008; Iges 2001, 55-65. In questo articolo, l'autore esordisce con la seguente affermazione: «Per parlare delle origini dell'interesse artistico verso i suoni dell'ambiente, al di là dei descrittivismi strumentali di certa musica barocca o romantica, occorre risalire agli albori delle tecnologie della registrazione dei segnali audio. E, in base alla personalità degli autori di maggior rilievo in questo campo, tale riferimento fa capo ai primi passi dell'arte radiofonica» (Iges 2001, 55).

7 «Credo che un compositore si formi soprattutto all'interno del suo *soundscape* [...] Non è che il suono abbia in sé un significato, è all'interno della relazione fra il luogo in cui nasce e la persona che è in quel luogo che il suono riacquista un'esistenza vivida e fondante» (Galliano 2013b, 58).

8 «Even a single sound can be film music», aveva detto il compositore nel corso di una conversazione con Charlotte Zwerin (cf. Zwerin 1994).

9 «Il che significa che i suoni del mondo naturale hanno esercitato, in modo sicuramente inconsapevole, un influsso decisivo e profondo sulla mia attività di compositore» (Hosokawa 2013, 221).

tura così come sono, e utilizzarli per creare brani musicali... non ne ho avuto mai l'intenzione, nemmeno adesso. Il mio interesse è: come ascolto i suoni della natura?» (Hosokawa 2013, 222).

Allo stesso tempo, in questo paesaggio sonoro sono facilmente coglibili sedimentazioni dello spettralismo di Gérard Grisey, echi delle sperimentazioni di Tristan Murail e un'evidente filiazione dall'opera di Luigi Nono e Helmut Lachenmann, come avremo modo di vedere nei due esempi che prenderemo in esame. Il grande merito di Hosokawa è stato quello di aver portato queste istanze all'interno dell'universo cinematografico facendosi portatore di acquisizioni che non appartenevano a questa realtà.

4 **L'uomo che dorme**

Hosokawa, come anticipavamo, compone le musiche per due film di Oguri. Iniziamo a prendere in considerazione *L'uomo che dorme*, l'opera del regista «più contemplativa e sensoriale, un film scarno e rigorosamente ascetico che si compone di pochissimi elementi e di una struttura semplicissima» (Biondi 2021). La trama è ambientata all'interno di un villaggio ai bordi di un fiume in cui la vita scorre tranquillamente assecondando i ritmi dei cicli naturali. Protagonista è un uomo in coma, Takuji 'l'uomo che dorme', vegliato dalla madre e dagli amici che diviene il perno del racconto e attorno a cui si dispongono gli eventi della narrazione, ossia le visite che egli riceve nel corso delle giornate. Il racconto si dispone secondo uno schema poetico con un ritornello - il corpo di Takuji steso a letto attorno con le storie degli amici e parenti che vengono a trovarlo -¹⁰ a cui si alternano le diverse strofe con le immagini del bosco, il manifestarsi della stagioni, lo scorrere del fiume, talvolta a contrasto con le immagini della modernizzazione, come quelle di strade e ponti. In una delle prime scene del film, invece, un amico di Takuji dice: «La scorsa notte ho sentito le montagne... I suoni, dice la gente, sono fatti dai tamburi delle montagne [...] All'improvviso ho avuto la sensazione che abbiano portato via Takuji nelle montagne». Molto poetica e suggestiva la scena con il vortice di polvere che comunica segretamente alla madre che l'anima del figlio ha abbandonato il suo corpo. Nel finale, in seguito a una rappresentazione di teatro *nō* 能 perfettamente ambientata nel cuore della natura, il destino di due delle persone che visitavano quando Takuji dormiva cambia.

¹⁰ In merito a questa disposizione del corpo al centro della narrazione, scrive Antoine Barraud: «Que la logique des corps japonais influe sur la grammaire cinématographique même est une prise de conscience majeure chez Oguri qui, dès lors, se posera infiniment et profondément la question d'un cinéma 'philosophiquement' japonais» (2018, 184).

Con questo film, Oguri riporta il cinema alla percezione dello sguardo puro.

Il film sceglie l'ardua via della contemplazione visiva per cui la natura domina tutte le cose: nei suoi vari elementi, come nell'alternarsi delle stagioni o nel vento o nelle notti di luna, l'esistenza è scandita silenziosamente in ogni suo momento di passaggio. Nell'immagine dell'eterno ritorno, la cessazione dell'esistenza - piuttosto che una condizione di sconfitta del corpo o di separazione definitiva - equivale più semplicemente a un moto di passaggio da uno stato all'altro. In questo senso il film non ha nulla di ostico o difficoltoso ma si interroga sul senso profondo delle cose: essenziali e ineluttabili. (Biondi 2021)

Se, come sottolinea Roberta Novielli, al centro del film vi è l'opposizione fra la vita e la morte e, soprattutto, fra l'uomo e la natura, «dotata di una propria energia e in quanto tale capace di condizionare l'esistenza dei personaggi», proprio quest'ultima ispira molte scelte del regista (Novielli 2001, 271, 274).

Toute narration est agrégat, éphémère construction, illusoire cohérence. L'homme qui dort, pas mort mais inconscient, est parcouru de sensations qu'il ne relie pas entre elles. Et l'homme qui dort n'est-il pas alors l'homme en ce qu'il est au plus près de la nature? (Blouin 1996-97, 42)

Magistrale, da questo punto di vista, la scena notturna in un piccolo cabaret, inondato da una luce artificiale, in cui si sta esibendo una cantante. Un improvviso blackout 'ristabilisce' però la situazione e porta le persone a prendere consapevolezza di quanto accade al di là del loro spazio attraverso la finestra a cui la stessa cantante si avvicina per contemplare il chiarore della luna. E proprio in questa inquadatura si ristabilisce il giusto equilibrio per cui l'uomo guarda verso l'esterno perdendosi in esso.¹¹

Un'altra sequenza, in cui tre persone stanno parlando dietro a un tavolo in un ambiente chiuso, presenta una situazione sonora parimenti interessante. Il volume del suono, infatti, non riflette le differenze nella loro posizione rispetto alla telecamera. Ancora una volta, non si crea una contrapposizione data dai diversi punti di ascolto: le diverse persone sembrano appartenere ad una medesima realtà indistinta.

11 «Cette ode à la réunion des choses va s'appliquer à l'ensemble du film. Le maison japonaises sont ainsi faites qu'extérieur et intérieur ne se délimitent pas par la pierre mais par des membranes qu'on ouvre et qui accueillent totalement le dehors et inversement» (Barraud 2018, 184).



Figura 1 Kôhei Oguri, *L'uomo che dorme*

A tal fine, il regista commenta:

Il n'existe pas [le conflit]. Notre habitude de 'couper' au montage, ou dès le tournage, suggère l'inévitabilité de l'idée de conflit, mais en réalité, il n'y a pas d'un côté la nature, et nous de l'autre. J'ai essayé de rendre sensible le fait que nous sommes la Nature. La Nature n'est pas un objet. Notre manière de filmer - peut-être le fait même de filmer - en fait un objet. Quand la caméra bouge pour suivre le mouvement d'un personnage, la Nature devient décor, elle est privée de son existence propre. Mais si la caméra est fixe, si c'est le personnage qui sort du champ, alors la Nature a une existence propre. Filmer la Nature, c'est le plus difficile. Lentilles et perspective resserrent le point de vue, et ce point de vue étroit ne correspond-il pas à la petitesse de la taille humaine dans la Nature? (Blouin 1996-97, 44)

Sulla base di queste premesse nascono anche le scelte musicali a cui il regista pensa sin dagli inizi del concepimento del film:

Je suis pris par la bande-son. Dès le début, bruit de l'eau: bientôt, à l'image, eau bouillante des bains, tourbillonnante de la rivière, vapeurs, brume, neige qui tombe, neige figée... Effet de montage? Propos dès le départ inscrit dans le scénario? (Blouin 1996-97, 42)

All'interno del film, i vari elementi naturali sono messi costantemente in dialogo con l'uomo: la madre di Takuji percepisce la morte del figlio dal soffio del vento, Kamimura, invece, realizza la scomparsa dell'amico grazie alla luna piena.

In un simile contesto, gli interventi di Hosokawa sono molto sobri e contenuti all'interno di alcuni episodi di pochi minuti: la musi-

ca si presenta quasi fosse un ritornello in determinati momenti del film, un ideale sipario in certi punti della narrazione, a pendant con la struttura ciclica del racconto. Non segue percorsi narrativi e non adempie alle tradizionali funzioni della musica cinematografica, come la sottolineatura, il commento e la contestualizzazione, allora in voga, proponendo invece situazioni che invitano a ripensare il rapporto fra musica e immagine.

Dopo lo scorrimento dei titoli di testa, la musica appare per la prima volta al minuto 39' e per pochi secondi - alcune fasce sonore con strumenti ad arco - ad accompagnare le tipiche immagini del film: montagne, acqua e neve notturna con la luna. All'interno di interventi che si esauriscono nel giro di pochi secondi, Hosokawa 'gioca' su due elementi motivici che si presentano, quasi fossero brevi ritornelli con questa elementare alternanza: A-B-A-B-A-B // A-B Titoli di coda.

A titolo esemplificativo, basti pensare al poeticissimo piano sequenza in un bosco di betulle accarezzato dalla pioggia in cui Hosokawa dispone un tappeto di archi con dei forti riverberi che fanno pendant con le immagini. Ci troviamo di fronte a una nuova ricerca audiovisiva per cui il riverbero asseconda i tempi lunghi delle inquadrature divenendo quasi un organico risuonare della natura stessa.

5 *L'aculeo della morte*

Nell'altro film, *L'aculeo della morte*, Hosokawa mette in mostra ancor più delle sorprendenti situazioni sonore. La trama si basa su un dramma coniugale nel Giappone degli anni Cinquanta. Quando la protagonista, Miho, scopre il tradimento perpetrato da anni dal marito, decide di non servirlo più. Si crea così una situazione che porta i due coniugi a un allontanamento, in seguito ai loro continui diverbi anche in presenza dei figli con tentativi di suicidio, e ad una vera e propria estraneazione dal mondo che li condurrà in una clinica dove la cura del sonno diventerà la loro unica drammatica possibilità di convivenza.

Il film, tratto da un romanzo di Toshio Shimao nel genere dello *shishōsetsu* 私小説 (il racconto in prima persona delle esperienze vissute dall'autore), è un saggio di psicopatologia della vita coniugale, un film «sggradevole, ossessivo, monocorde con improvvise vampate di domestica violenza, subito riassorbite nella cupezza quotidiana» (Biondi 2021). Maniacale nella descrizione rigorosamente geometrica di un rapporto alienato e nevrotico, simbolo di quei mutamenti della società giapponese (e del ruolo della donna) che Oguri testimonia con laido acume, il film si confronta con la fede cristiana dell'autore del romanzo (d'altra parte il titolo riprende un brano della *Lettera ai Corinzi* di San Paolo che recita: «Il pungiglione della morte è il peccato»). Se nel film precedente lo stile era classicamente linea-

re, qui il regista costruisce un racconto ellittico, astratto e sapientemente minimalista in cui si manifestano gli intenti simbolici del suo cinema, mantenendo una grande purezza formale che amplia il senso di soffocante orrore che domina i due protagonisti che testimoniano una sfiducia radicale nella pulsione di morte come luogo spirituale dell'assenza interiore: il vuoto (Biondi 2021).

Un simile racconto ricorda il cinema di Nagisa Oshima, attraversato dalle relazioni di amore e morte all'interno di cerimoniali, ma anche quello di Ingmar Bergman in cui la coppia si rivela essere spesso un luogo di crudeltà fisica e psicologica, e un film di John Cassavettes, *Una moglie* (*A Woman Under the Influence*, 1974, in cui una donna sprofonda nella follia).

Nel film di Oguri, le scene di pazzia pervadono la 'narrazione' intercalate da brevi quadri con immagini appartenenti alla natura. Le inquadrature sono statiche, quasi immobili, con una cura maniacale nell'allestimento delle loro componenti in cui prevale la simmetria. I movimenti di macchina, ancora una volta, sono quasi inesistenti. Le luci irreali, i colori rarefatti e le scenografie stilizzate enfatizzano la schizofrenia dei due protagonisti, con situazioni che ricordano alcuni momenti del cinema di Michelangelo Antonioni.

La musica accompagna le poche scene girate negli esterni, come quelle del fiume e della casa, con interessanti trame sonore create in post-produzione. Consideriamo alcuni momenti.

In una delle prime sequenze del film, vediamo un bellissimo paesaggio naturale con un fiume che scorre lentamente. Da una grotta è poi trascinata una barca con un cavo di ferro. La colonna sonora propone di seguito queste situazioni:

- Rumore filtrato, con modalità che ricordano la musica di Nono e Lachenmann;
- Versi di uccelli e di cicale in evidenza: suoni manipolati, spezzettati a moduli da un filtro;
- Rumore della barca che esce, realizzato anche da una corda di contrabbasso;
- Voci.

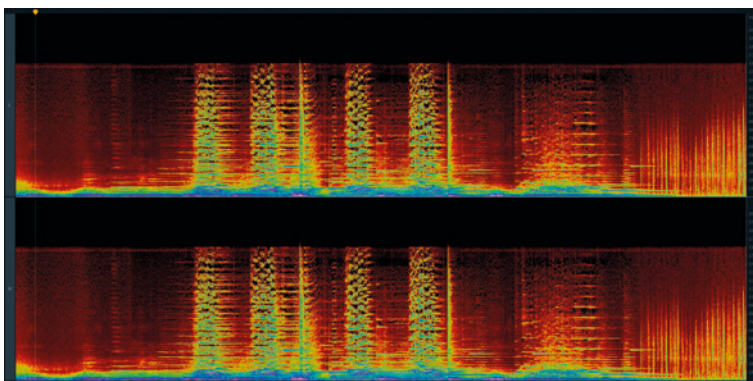


Figura 2 Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 8'20". Sonogramma

Poco più avanti, un piano sequenza coglie l'esterno della casa della coppia. Le immagini sono accompagnate da una serie di spettri modulari che ricordano quelli di Grisey da cui emerge una melodia.

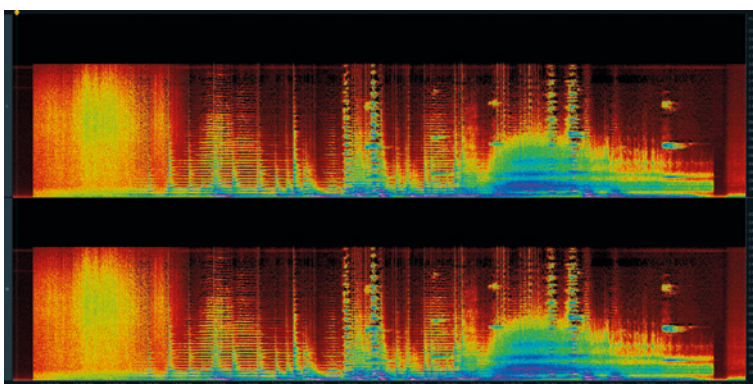


Figura 3 Kōhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 19'30". Sonogramma

La presenza di Grisey, con dei glissandi in crescendo e una modulazione melodica che ben asseconda le esigenze del racconto, è ancora coglibile nella sequenza in cui vediamo un paesaggio circostante, la casa della famiglia e la seguente inquadratura del padre in preghiera con le due figlie davanti ad una tomba.

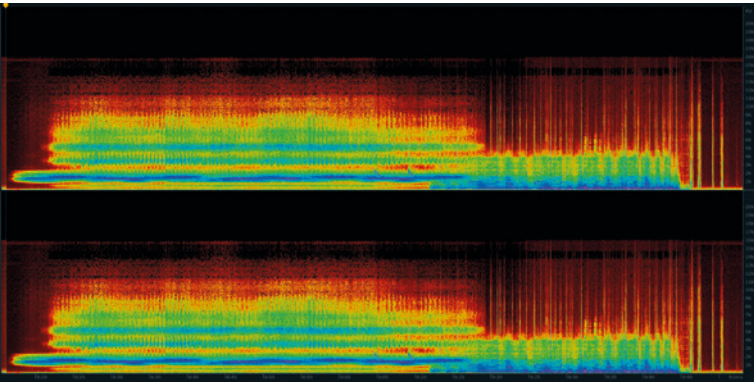


Figura 4 Kôhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 1'17". Sonogramma

In una delle scene finali, quando la famiglia cammina ai bordi del lago troviamo una situazione composta: i rumori ambientali divengono parte attiva della colonna sonora con un tappeto sonoro di rumori bianco e campanelli riverberati.

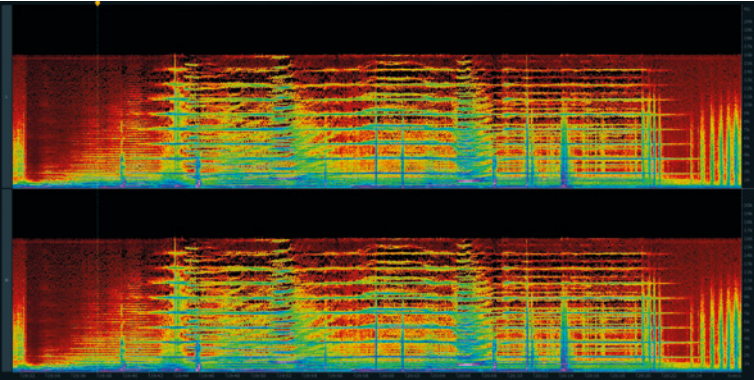


Figura 5 Kôhei Oguri, *L'aculeo della morte*, 1'34" Sonogramma

6 Hosokawa compositore cinematografico

Hosokawa non è sicuramente un compositore cinematografico, come abbiamo anticipato nelle prime battute di questa nostra riflessione. La sua esperienza nell'universo delle immagini in movimento si è limitata a poche collaborazioni con un solo regista in un arco di tempo limitato. Nonostante questo, dalle brevi analisi che abbiamo proposto nel corso di queste pagine è lecito dire che queste colonne sonore additano un nuovo statuto della musica cinematografica, in cui sapientemente confluiscono le proprie esperienze maturate a contatto con alcuni compositori europei, e del paesaggio sonoro tout court, proponendo nuove modalità nella dialettica audiovisiva. Da questo punto di vista, la sua musica rappresenta un modello che va al di là delle tendenze che si sono fatte strada sul finire del secolo scorso, come il minimalismo, e un superamento della figura del *sound designer* che egli sostituisce con una ricerca sonora maggiormente efficace per la nascita di un 'cinema sensoriale' oggi quanto mai attuale.

Bibliografia

- Anderson, J.; Richie, D.L. (1961). *Il cinema giapponese*. Milano: Feltrinelli.
- Barraud, A. (2018). «L'Homme qui dort». *100 ans de cinéma japonais*. Fondation du Japon, Éditions de la Martinière, 183-4.
- Biondi, B. (2021). «Kōhei Oguri e il cinema come oscillazione». *Il Pickwick.it*, 2 marzo. <http://www.ilpickwick.it/index.php/musica/item/4428-kōhei-oguri-e-il-cinema-come-oscillazione>.
- Blouin, C.R. (1996-97). «Un cinéaste entrevu: Kohei Oguri». *24 images*, 85, 40-4.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison (WI): University of Wisconsin Press.
- Calabretto, R. (2010). «La musica per film di Takemitsu». Borio, G.; Galliano, L. (a cura di), *Musica che affronta il silenzio. Scritti su Toru Takemitsu*. Pavia: Pavia University Press, 77-102.
- Ehrlich, L.C. (1999). «Stillness in Motion: The Sleeping Man of Oguri Kohei», *Journal of Religion & Film*, 3(2), 1-14.
- Ehrlich, L.C. (1992). «Water Flowing Underground: The Films of Oguri Kohei». *Japan Forum*, 4(1), 145-62.
- Galliano, L. (2013a). *Lotus. La musica di Toshio Hosokawa*. Roma: Auditorium.
- Galliano, L. (2013b). «Altri lavori cameristici». Galliano 2013a, 57-70.
- Gallone, A. (2008). *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*. Milano: Il Saggiatore.
- Hosokawa, T. (2013). «Dal profondo della terra. Musica e natura». Galliano 2013a, 219-34.
- Iges, J. (2001). «Un approccio alla storia del paesaggio sonoro». *Musica Realtà*, 22(65), 55-65.
- Jakoby, A. (2008). *Critical Handbook of Japanese Film Director: from the Silent Era to the Present Day*. Berkeley (CA): Stone Bridge Press.
- Michielon, L. (2022). *La mia musica è calligrafia. Suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*. Trieste: Edizioni Università di Trieste.

- Novielli, R. (2001). *Storia del cinema giapponese*. Venezia: Marsilio.
- Oguri, K. (1998). «Umorigi. The Buried Forest». *Cineforum*, 446, 49.
- Shafer, M. (1985). *The Tuning of the World*. Trad. di N. Ala. Milano: Unicopli.
- Sharp, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Lanham; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press.
- Shimazu, T. (1994). «The History of Electronic and Computer Music in Japan: Significant Composers and Their Works». *Leonardo Music Journal*, 103, 102-16.
- Sparrer, W. (2013). «L'opera di Toshio Hosokawa. Un'introduzione». Galliano 2013a, 29-55.
- Tagg, P. (1988). «Leggere i suoni. Saggio sul paesaggio sonoro e la musica, la conoscenza, la società». *Musica Realtà*, 9(25), 145-60.
- Tokyo, D. (2001). «A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVD». *Kodansha International*, 778.21/70, 234-5.
- Tomasi, D. (2004). s.v. «Rashōmon». *Enciclopedia del Cinema*. Roma: Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/rashomon_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.
- Zwerin, C (1994). *Music for the Movies: Toru Takemitsu*. DVD, Sony BMG.

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Un'assoluta e imperturbabile staticità

Lettura e ascolto

di *Lettera alla madre per shō*

Riccardo Vaglini

Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia, Italia

Abstract In this article the author recalls his encounter with the *shō*, a traditional Japanese musical instrument, and the following composition of *Lettera alla madre*, a piece of music conceived under the aegis of syncretism between East and West, poised between an expanding strophic structure and childhood memories.

Keywords Shō. Japanese mouth organ. Synaesthesia. Lettera alla madre. Greek lullaby Κοιμήσου καί παρήγγελα. Music composition and childhood memory.

Durante i corsi estivi di Darmstadt del 1990, credo nel duomo di Spira, ho visto e ascoltato per la prima volta Mayumi Miyata mentre, camminando lenta tra le due ali del pubblico come in processione e con gli occhi chiusi, suonava lo *shō* 笙, l'organo a bocca giapponese.

La sensazione che ancora oggi ricordo come più forte, oltre all'entusiasmo per uno strumento che poteva emettere contemporaneamente più suoni, in ispirazione e in espirazione, tenendone fermi alcuni e muovendone altri, fu quella, sinestetica, di una vera e propria onda di calore sonoro, mentre mi sfugge ormai di come e quando mi misi a scrivere una *Lettera alla madre* e del perché scelsi quel titolo. In effetti, riandando alle cartelline polverose dove rinchiudo pagine oggi enigmatiche di appunti e ai foglietti ingialliti che accompagnavano la fase iniziale dei miei lavori, oltre a una notarella che



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 2022-10-24 | Accepted 2022-11-24 | Published 2023-04-21

© 2023 Vaglini | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/017

recita la frase che dà il titolo a questo intervento, ho recuperato anche le parole (in tedesco, chissà perché) *Ruhe, Wärme, Schatten* (pace, caldo, ombra).



Anon., *Κοιμήσου καί παρήγγειλα*. Riccardo Vaglini voce

Ora vi racconto di una ninnananna, e non una qualsiasi, ma proprio la *mia* ninnananna, che associo ancora oggi, più che all'addormentarmi, al conforto di un canto che mi fece sopportare due o forse tre lunghe estati passate, da bambino, con l'otite. Dice una strofa del testo, quella che ricordo meglio:

Κοιμήσου καί παρήγγειλα
στήν Πόλη τα προικιά σου,
στήν Βενετιά τα ρούχα σου
καί τα διαμαντικά σου.

Dormi, che ho ordinato
a Costantinopoli il tuo corredo,
a Venezia i tuoi abiti
e i tuoi gioielli.

Νάνι, νάνι, νάνι, νάνι,
νάνι το μωρό μου να κάνει!

La nanna, la nanna, ...
la nanna faccia il mio bambino!

Questo però lo ricordo bene: che la memoria di questa ninnananna di origine greco-pontiaca, che sarà stata cantata, procedendo a ritroso in linea materna, prima che a me da mia madre, a mia madre, alla madre di mia madre, e alla madre della madre di mia madre, si solidificò d'improvviso già investita di quel suono, bruciando ogni lontananza di tempo, di spazio e di senso, conciliando l'inconciliabile confine geografico tra Giappone e Mar Nero, innestando una melodia imprecisa assorbita in sonno (e nel sogno) nella fissità di una tradizione a quella del tutto estranea.

Scrivere *Lettera alla madre* fu dunque il ringraziamento per un dono, la restituzione di quanto di sonoro mi era stato dato un tempo, un tempo già percepito, all'età di trent'anni, come infinitamente lontano, un lavoro affrontato per colmare un vuoto, non *di* memoria, ma *grazie* alla memoria.

Il lavoro di chi compone è fatto di una sola prima intuizione - che a mio avviso chi compone dovrebbe guardarsi bene dal censurare - e di un seguito successivo e faticoso di approssimazioni (o ragionamenti) capaci di riportare, di continuo e imprevedibilmente, all'intuizione iniziale.

Si immagini adesso un iceberg quasi del tutto sommerso: ne emerge appena la punta, ma via via che se ne va alla deriva verso mari più caldi, sciogliendosi e alleggerendosi, lascia emergere i contorni,

sempre più completi e inaspettati, della sua forma; o meglio, lo farebbe, se non fosse che, appunto, sciogliendosi, la sua forma non può che emergere degradandosi. In breve: la forma, nel tempo che affiora, il tempo la cancella.

Lo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco chiariva quanto sia difficile trovare forme linguistiche, tanto nel linguaggio tecnico analitico che in quello quotidiano, capaci di dire dell'inconscio e, in generale, di ciò che non risponde al principio di non contraddizione, senza ricorrere a metafore spaziali: lo *scavo interiore*, il *venire alla mente*, l'*affiorare*, l'*emergere* di una memoria *lontana*, *profonda*, *sepolta*, la *pressione schiacciante* di Io e Super-Io sull'Es, l'*inciampare* in un lapsus, lo *spaesamento* dell'*Unheimliche*, tanto più sinistro quanto più si riconosce che ciò che ci è stato familiare non lo si riconosce più. Dire che riconosciamo soltanto la realtà tangibile dello spazio sembra insieme negarci un dominio analogo sul tempo: ogni sogno può mostrare un qualcosa che è, *anche*, qualcos'altro, ma non il prima di un dopo. Né sfugge al proprio destino, mentre galleggia placido, il nostro iceberg, povera metafora di una musica che si cancella affiorando, che ripete in continuazione se stessa aggiungendo progressivamente quei particolari che il tempo si incarica di confondere, raggiungendo densità di suoni sempre più ricchi che l'andirivieni smodato e non del tutto convenzionale del segno di ritornellatura renderà però alla memoria dell'ascoltatore opachi e, un po' lo spero, labirintici.



Riccardo Vaglini, *Lettera alla madre*. Mayumi Miyata *shō*

Lettera alla madre inizia e ri-inizia ogni volta con un segnale sonoro sempre uguale a se stesso, un intervallo di quinta Re-La che nel gergo di noi musicisti chiamiamo 'vuota', come vuota di eventi e iriconoscibile è la ninnananna che sta affiorando alla superficie, e se a ogni ripetizione il canto si dà forma appesantendosi di uno spessore armonico o accordale che la renderebbe più piena, pregnante e infine familiare, a ogni ripetizione si presentano anche biforcazioni e strade senza uscita.

Anzi, è la stessa melodia della ninnananna a dissolversi mentre si forma, venendo come scolpita *per levare*, per svuotamento invece che per aggiunta, ossia non, come tradizionalmente si intende, con il passare del suono al suono successivo, ma per progressiva eliminazione delle note che la compongono, a partire da un blocco, o accordo, che le contiene tutte insieme.

Mi avvicino, come la mia *Lettera*, alla fine: ogni musica deve per forza trovare una propria via d'uscita verso il silenzio, ogni brano deve presto o tardi tacere: o girando a vuoto su un numero sempre mi-

nore di elementi, o arretrando fino a sfocarsi per troppa lontananza, o semplicemente sparendo d'improvviso, e la *Lettera* finisce con l'imposizione di una firma che blocca il rimbalzo virtualmente infinito tra familiarità ed estraneità. Questa fine, tecnicamente una cadenza con doppia sensibile così in voga nei primissimi secoli del millennio passato, potrà sembrare, tanto ai più che ai meno esperti, stranamente arcaica, dunque fuori luogo, fuori moda o fuori tempo massimo. Ma non è altro che un reperto, un emblema sparito da tempo, un sigillo, posticcio e apposto a bella posta, di un'antichità musicale d'occidente a far da illogico e celebrativo contrappeso alle antichità d'oriente e di un canto e di uno strumento.

Atene,
16-17 febbraio 2022

Bibliografia

- Matte Blanco, I. (1981). *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi.
Vaglini, R. (2001). *Lettera alla madre*. Carrara: Ars Publica.

Ca' Foscari Japanese Studies

1. Mariotti, Marcella; Miyake, Toshio; Revelant, Andrea (eds) (2014). *Rethinking Nature in Contemporary Japan: Science, Economics, Politics*. History and Society 1.
2. Miyake, Toshio (a cura di) (2014). *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*. Religion and Thought 1.
3. Calvetti, Paolo; Mariotti, Marcella (eds) (2015). *Contemporary Japan: Challenges for a World Economic Power in Transition*.
4. Moro, Daniela (2015). *Writing Behind the Scenes: Stage and Gender in Enchi Fumiko's Works*. Arts and Literature 1.
5. Mariotti, Marcella; Nobuo, Kazashi (eds) (2017). *New Steps in Japanese Studies: Kobe University Joint Research*.
6. De Antoni, Andrea; Raveri, Massimo (eds) (2017). *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*. Religion and Thought 2.
7. Ruperti, Bonaventura; Vesco, Silvia; Negri, Carolina (eds) (2017). *Rethinking Nature in Japan: From Tradition to Modernity*. Arts and Literature 2.
8. Bulian, Giovanni; Nakano, Yasushi (eds) (2018). *Small-scale Fisheries in Japan: Environmental and Socio-cultural Perspectives*. History and Society 2.
9. Favi, Sonia (2018). *Self Through the Other: Production, Circulation and Reception in Italy of Sixteenth-Century Printed Sources on Japan*. Arts and Literature 3.
10. Mariotti, Marcella; Novielli, Roberta; Ruperti, Bonaventura; Vesco, Silvia (eds) (2018). *Rethinking Nature in Post-Fukushima Japan: Facing the Crisis*. Arts and Literature 4.
11. Berndt, Enno (2018). *J-Economy, J-Corporation and J-Power since 1990: From Mutual Gain to Neoliberal Redistribution*. History and Society 3.
12. Rivadossi, Silvia (2020). *Sciamani urbani. Rintracciando un nuovo discorso nel Giappone contemporaneo*. Religion and Thought 3.
13. Pappalardo, Giuseppe; Heinrich, Patrick (eds) (2020). *European Approaches to Japanese Language and Linguistics*. Linguistics and Language Education 1.
14. Bulian, Giovanni; Rivadossi, Silvia (eds) (2021). *Itineraries of an Anthropologist. Studies in Honour of Massimo Raveri*. Religion and Thought 4.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

15. Negri, Carolina (2021). *Tra corte, casa e monastero. La vita di una donna nel Giappone del Medioevo*. Arts and Literature 5.
16. Mantelli, Alessandro (2021). *E-learning sostenibile per la didattica del giapponese. Progettare per l'apprendimento autonomo*. Linguistics and Language Education 2.
17. Novielli, Maria Roberta; Ruperti, Bonaventura; Vesco, Silvia (eds) (2021). *Italy-Japan. Dialogues on Food*.
18. Dal Corso, Elia (2022). *Materials and Methods of Analysis for the Study of the Ainu Language. Southern Hokkaidō and Sakhalin Varieties*. Linguistics and Language Education 3.
19. Negri, Carolina; Tommasi, Pier Carlo (eds) (2022). *Images from the Past: Inter-textuality in Japanese Premodern Literature*. Arts and Literature 6.
20. Gusso, Massimo (2022). *Italia e Giappone: dal Patto Anticomintern alla dichiarazione di guerra del luglio 1945. Inquiete convergenze, geopolitica, diplomazia, conflitti globali e drammi individuali (1934-1952)*. History and Society 5.

Questo volume fa seguito al International Festival Japan Contemporary Arts in Venice, *The Aesthetics of Emptiness*, organizzato nel 2022 dal Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, dal Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari e dall'Accademia di Belle Arti di Venezia. La struttura del volume è pensata per far rivivere al lettore l'esperienza del Festival, anche attraverso contenuti multimediali, e condurlo ad approfondire alcuni dei temi emersi. Questo lavoro – fatto di suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze – è dedicato alla memoria di Bonaventura Ruperti.



Università
Ca' Foscari
Venezia