



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA  
E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

L'ESTETICA DELL'INTERVALLO NEL CINEMA DI OZU

Relatore:

Prof. Marcello Ghilardi

Laureando: Francesco Olivato

Matricola n. 2009035

A.A. 2022-23



# INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1: La sensibilità estetica giapponese	7
CAPITOLO 2: Il <i>ma</i> e l'estetica giapponese tradizionale	17
CAPITOLO 3: L'estetica <i>ma</i> nel cinema di Yasujirō Ozu	33
CONCLUSIONE	47
APPENDICE	49
BIBLIOGRAFIA	51



## INTRODUZIONE

La nozione di intervallo, *ma* in giapponese, ha un ruolo quantomeno peculiare nell'alveo di concetti estetici giapponesi. Da una parte, sembra che non se ne possa fare a meno: dal teatro Nō all'architettura contemporanea, dalla musica *gagaku* al linguaggio quotidiano delle relazioni umane, dal baseball agli spazi della casa; la vita dei giapponesi è in costante riferimento al *ma* come sua unità di misura e *metron* di ogni attività. Dall'altra esso è un concetto rimasto a lungo impensato, “un sentire talmente pervasivo e interiorizzato da non essere nemmeno messo a fuoco, come l'acqua per i pesci”<sup>1</sup>. Un orizzonte comune, dunque, che costituisce la “cifra della specificità estetica giapponese”<sup>2</sup>. Laddove infatti, termini più fortunati e “famosi” come *wabi* 詫び (rustica e quieta semplicità), *sabi* さび (patina del tempo), *mono no aware* 物の哀れ (*pathos* delle cose), *yugen* 幽玄 (misteriosa profondità), *shibumi* 渋み (sapore allappante), *iki* いき (s sofisticato, *chic*) hanno ricevuto ampia trattazione, il termine *ma*, nonostante la sua onnipervasività – o forse proprio a causa di essa –, non ha ricevuto una simile attenzione da parte della saggistica accademica di ambito estetico.

Scopo della presente tesi è quello di svolgere un'analisi della nozione *ma* secondo un approccio interculturale; nel tentativo dunque di indossare una “mente giapponese”, di comprendere il *ma* dall'interno di un mondo concettuale e di una sensibilità profondamente diverse da quelle europee, riconoscendone la centralità in numerosi ambiti della vita dei giapponesi. Questa comprensione del *ma* “da dentro” verrà infine fatta fuoriuscire come strumento critico spendibile nell'analisi di uno dei massimi artisti nipponici del secolo scorso, il regista Yasujirō Ozu. In particolare, la presente tesi si struttura in un movimento di progressiva circoscrizione della tematica analizzata.

---

<sup>1</sup> L. Galliano, *Ma 間 e musica: il pieno e il vuoto*, in *L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze*, a cura di S. Rivadossi, C. Franchini, B. Ruperti, Ca' Foscari Japanese Studies 21 | Arts and Literature 7, Venezia 2023.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Nel primo capitolo viene innanzitutto analizzato l'oggetto "sensibilità estetica giapponese" affrontando il problema della traduzione interculturale e di come, storicamente, la classe intellettuale giapponese abbia ritradotto i propri termini estetici in chiave filosofica per inserirli nel quadro di una filosofia globale. Dunque, dopo aver definito la "sensibilità estetica giapponese" non come una disciplina teoretica e sistematica bensì come una sensibilità del vissuto quotidiano, che trova espressione con un insieme di termini e di pratiche, si cercherà di argomentare la stretta connessione fra ambito religioso, etico ed artistico nella cultura giapponese classica, e in particolare come la nozione di vuoto taoista e Zen abbia influenzato le arti tradizionali.

Nel secondo capitolo viene definita la nozione di *ma* attraverso i numerosi ambiti in cui il termine viene utilizzato. Il *ma* della vita quotidiana e delle relazioni, dell'architettura, del teatro, della musica e dell'*ikebana*, sarà posto a confronto con la riflessione di alcuni importanti filosofi ed intellettuali giapponesi fra i quali Watsuji, Nishida, Nishitani e Ōhashi. Da questa analisi si cercherà di far emergere come la nozione di *ma* sia fulcro in cui si compie quella compenetrazione di etico ed estetico che è a conclusione del primo capitolo.

Infine, nel terzo capitolo si mostrerà la prolificità interpretativa di questo concetto quando fatto dialogare con il cinema di Yasujirō Ozu. Del regista giapponese verranno presi in esame in particolar modo due fra i suoi massimi capolavori: *Tarda Primavera* e *Viaggio a Tokyo*. In particolare, si discuterà la peculiare rielaborazione dell'estetica del *ma* da parte del regista, che ha fatto dell'originalità della propria grammatica e della ripetizione delle tematiche trattate il suo tratto caratteristico. Recitazione, regia, sceneggiatura e montaggio verranno analizzati dunque sotto il segno del *ma* e, nell'analisi dei due film, si tenterà di far emergere l'attitudine etica che soggiace a questa estetica; attitudine che combacia perfettamente con il messaggio fondamentale di gentilezza amichevole, apertura e composta liberalità del cinema di Ozu.

## CAPITOLO PRIMO

### LA SENSIBILITÀ ESTETICA GIAPPONESE

“Il silenzio parla più delle parole, talvolta nasconde sentimenti inesprimibili”<sup>3</sup>.

Quella di “intervallo” – *ma* in giapponese – è una nozione tanto sfuggente quanto onnipervasiva<sup>4</sup>, che trova gli utilizzi più disparati: dall’ambito colloquiale dei modi di dire della vita quotidiana, a usi più tecnici e specialistici legati a sport, arti marziali e anche arti tradizionali come ad esempio la musica. È un elemento della cultura nipponica che, lungi dal pensarlo come essenza di una qualche fantomatica “giapponesità”, si dimostra tuttavia non semplicemente riducibile a prodotto secondario e derivativo di tale cultura: al contrario, *ma* sembra porsi al centro della fitta rete di relazioni fra termini e concetti estremo orientali che vanno a formare quel complesso che chiamiamo “sensibilità estetica giapponese”<sup>5</sup>. Dunque, l’analisi di questo concetto richiede preliminarmente di tematizzare l’oggetto “sensibilità estetica giapponese” mostrando alcuni nodi e relazioni essenziali di quella rete di concetti a partire dai quali la nozione stessa di *ma* assume il proprio significato specifico.

Innanzitutto, è possibile una “sensibilità estetica giapponese”? Esiste? Non sono domande banali. “Estetica” è un concetto fondamentale nella tradizione di pensiero occidentale e, in quanto prodotto culturale storicamente e geograficamente collocato è problematico traslarlo ed utilizzarlo come categoria interpretativa della cultura di un paese così distante geograficamente e così “fuori mano” rispetto alle vicende e le dinamiche culturali sviluppatasi in occidente. Di più, la plurivocità del termine estetica esige di porsi la questione di quale estetica si stia parlando quando si dice “sensibilità estetica giapponese”. Baumgarten intendeva l’estetica come *gnoseologia inferior*, cioè

---

<sup>3</sup> Y. Ozu, *Tardo Autunno*, Shochiku, Tokyo 1960.

<sup>4</sup> Cfr. L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Angolo Manzoni, Torino 2004, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

scienza della conoscenza sensibile, ma è stata anche spesso intesa come “teoria del bello”, come “filosofia dell’arte” o come “filosofia dell’esperienza”<sup>6</sup>.

Partiamo da un dato storico: il pensiero filosofico occidentale e le sue categorie, nonostante fossero già conosciute e studiate in Giappone sotto il nome di studi *rangaku*<sup>7</sup>, trovarono effettiva diffusione su larga scala solo dopo il 1853, con la riapertura forzata dopo due secoli di politica autarchica che aveva limitato i commerci e gli scambi con l’occidente al solo porto di Nagasaki, aperto a mercanti olandesi. L’epoca Meiji (1868-1912) vide intensificarsi lo scambio culturale con l’Occidente e mise gli intellettuali giapponesi di fronte al problema interculturale della traduzione, caratterizzato da una tensione fra due estremi: da una parte l’occasione persa dell’assimilazione dell’altro secondo i termini del proprio e la conseguente neutralizzazione del portato di novità, dall’altra il rischio della rinuncia alla comprensione dell’altro nel nome di una considerazione misticheggiante della cultura, intesa cioè non come processo – e quindi in definitiva come una realtà mutevole e perciò sempre attingibile, mai veramente incomunicabile – ma come “essenza del popolo”, come principio di identità. Entrambi gli estremi sottendono una visione rigida e chiusa di cultura. A questo proposito riporto le parole di Jullien:

Infatti, a differenza della *differenza* che lascia ricadere ogni termine nel suo cantuccio, nel suo isolamento, soltanto lo *scarto*, ponendo di fronte e mantenendo in tensione ciò che ha separato, può produrre effettivamente il *comune*, un comune non povero ma attivo e intensivo.<sup>8</sup>

Il “comune” di cui parla Jullien è il riconoscimento della cultura come “autodispiegamento dell’umano”, come spazio comune della comunicazione umana ove ogni contributo produce uno “scarto”, che non è pura “differenza” che assolutizza i termini chiudendoli in sé stessi, bensì è una “distanza feconda”, entro cui si apre la possibilità stessa di ogni dialogo che non voglia ridursi né a muta incomunicabilità né a monologo<sup>9</sup>. A ben vedere, è nel trovare equilibrio in questa esatta tensione che si gioca la mediazione interculturale, tanto quella avvenuta in epoca Meiji, quanto la nostra nel tentativo di comprendere un Giappone come quello contemporaneo che ha

---

<sup>6</sup> P. D’Angelo, *Tre modi (più uno) d’intendere l’estetica*, in *AESTHETICA. PRE-PRINT*, 25, Roma 2010, pp- 25-49.

<sup>7</sup> Cfr. M. Ghilardi, *L’estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, p. 74.

<sup>8</sup> F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, tr. it., Einaudi, Torino 2018, p. 68.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 65.



ripensato sé stesso durante quell'atto di traduzione, usando concetti occidentali per ricomprendere i propri. Parlare dunque di “sensibilità estetica giapponese” è un tale tentativo di traduzione interculturale.

In epoca Meiji il termine “estetica” è stato tradotto con *bigaku* 美学, adottato per la prima volta dall'estetologo Nakae Chōmin nel 1883<sup>10</sup>, ma la riflessione filosofica giapponese ha saputo trovare la propria originalità in chiave interculturale solo con Nishida Kitarō (1870-1945). Questi, per primo, ha cercato di pensare rigorosamente “l'innesto dell'orizzonte di pensiero buddhista ed estremo orientale nel tronco dell'albero della filosofia occidentale”, di soddisfare il “bisogno” di dare un “fondamento filosofico” a quella “evidenza tipicamente orientale di un'apertura originaria in un'esperienza corporea e pratica”<sup>11</sup>, riconducibile alla pratica Zen. Sul tracciato aperto da Nishida si collocano molti altri intellettuali che hanno cercato, nel corso del XX secolo, di dare consistenza filosofica a nozioni e modi di pensare profondamente radicati nella cultura giapponese, come ad esempio Watsuji Tetsurō<sup>12</sup>, Nishitani Keiji<sup>13</sup> e Ōhashi Ryōsuke<sup>14</sup>, di cui analizzeremo alcuni aspetti del loro pensiero nel prossimo capitolo.

Dunque, una analisi della “sensibilità estetica giapponese” si vuole porre esattamente sul solco di questa operazione filosofica interculturale: andare a ricomprendere in termini filosofici quei modi di pensare e quelle nozioni etniche, che, nella loro storicità, hanno caratterizzato e continuano ad avere enorme peso sui modi di vita dei giapponesi. Appare dunque più chiaro di quale accezione di estetica si stia facendo qui riferimento: un'estetica che non è né teoria del bello, essendo il “bello” stesso un concetto dotato di implicazioni metafisiche che non trovano spazio nel pensiero giapponese; né “filosofia dell'arte”, dato che sarebbe limitante ridurre il campo di indagine alle sole pratiche artistiche; né tantomeno *gnoseologia inferior*, che non permetterebbe di cogliere lo specifico della cultura nipponica. Piuttosto, si sta parlando di una “estetica interculturale” che tematizzi l'esperienza e i modi di sentire

---

<sup>10</sup> M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016, p. 81.

<sup>11</sup> K. Nishida, *Luogo*, tr. it. di E. Fongaro, Mimesis, Milano 2012, pp. 10-11.

<sup>12</sup> Di T. Watsuji si veda: T. Watsuji, *Vento e Terra: uno studio dell'umano*, Mimesis, Milano/Udine 2014.

<sup>13</sup> Di Nishitani verrà preso in esame il breve seggio dedicato all'*ikebana*. K. Nishitani, *The Japanese Art of Arranged Flowers*, (1953), tr. en. Jeff Shore, in *Chanoyu Quarterly*, 60, pp. 7-16, Kyōtō 1989; ristampato in *World Philosophy: A Text with Readings*, a cura di R. C. Solomon e K. M. Higgins, McGraw-Hill, pp. 23-27, New York 1995.

<sup>14</sup> Di Ōhashi si veda in particolare: R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017.

della vita quotidiana di un popolo che, tanto nelle sue pratiche artistiche quanto in quelle religiose, ha trovato nell'esperienza immediata e originaria con la realtà così come è – un'esperienza dunque eminentemente estetica, di “incontro felice”<sup>15</sup> con l'oggetto percettivo – il proprio nucleo.

*In primis* è fondamentale mostrare come il carattere sistematico, “spesso dotato anche di velleità scientifiche”<sup>16</sup> e fondato su una precisa struttura tutta occidentale di organizzazione del sapere della disciplina estetica, è precisamente il grande assente quando si parla di estetica giapponese. In Giappone, infatti, non si è mai autonomamente sviluppata, a differenza dell'Europa, una disciplina assimilabile all'estetica. Tuttavia, tale assenza non è né un dato contingente da lasciare in secondo piano, né prova di una supposta inferiorità teoretica della cultura nipponica – valutazione che pure ha imperversato nei confronti del pensiero orientale da parte di filosofi occidentali, con particolare riferimento allo Zen, giudicato religione della “fantasia”, dell'incapacità di operare distinzioni concettuali e del “selvaggio e sfrenato disgregarsi” dell'assoluto<sup>17</sup>. Piuttosto si tratta di un elemento che fa emergere l'asprezza di una diversità, di un'apertura che chiede di essere compresa: non si dà nella cultura giapponese una differenza netta tra teoria e pratica<sup>18</sup>. La “velleità scientifica” di cui sopra, a cui è premessa una distinzione forte tra un soggetto attivo che “possiede” un contenuto di verità circa il mondo ed il mondo stesso reso “oggetto di studio” ai suoi occhi, è apertamente negata dal pensiero giapponese, le cui dinamiche culturali, pur nella plurivocità di una cultura che non è affatto monolitica, nel corso dei suoi ultimi duemila anni di storia hanno costituito modalità di pensiero e di azione per i quali l'incontro con la verità avviene nella pratica, nell'incontro con la realtà nella sua contingenza. È questo, in fondo, l'insegnamento dei *kōan* del maestro Zen: un insegnamento che non si sofferma sulla trasmissione di un “contenuto” di

---

<sup>15</sup> Cfr. F. Desideri, *Forme dell'estetica: dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma 2004.

<sup>16</sup> Cfr. G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2022 (1992), p. x.

<sup>17</sup> G.W.F. Hegel, *Lezioni di filosofia della Religione II*, tr. it. a cura di R. Garaventa e S. Achella, Guida, Napoli 2011, p. 207.

L'interpretazione hegeliana è svolta presupponendo l'universalità del concetto di sostanza e di Dio, del Nulla buddhista come l'assolutamente indeterminato, cioè come la negazione di ogni determinazione. Questa è un esempio di un approccio apparentemente critico nei confronti del pensiero orientale ma che in effetti critico non arriva ad essere in quanto non riesce ad ingaggiarlo in uno spazio comune di dialogo interculturale e rimane fermo ad un monologo interiore fra sé e le proprie categorie.

A questo proposito si veda B. Han, *Filosofia del buddismo zen*, tr. it., Nottetempo, Milano 2018, pp. 11-18.

<sup>18</sup> Cfr. G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, cit., p. x.

verità al discepolo – e anzi irride l’adepto che cerca nelle parole del maestro la verità ultima sulle cose – bensì al contrario, e spesso con un colpo di bastone<sup>19</sup>, suggerisce e si rende esempio di una pratica di incontro con la verità. Un incontro immediato, nel quale la verità “può irrompere con la sua luce dentro di noi, qui e ora”<sup>20</sup>, *ichigo ichie*<sup>21</sup>, per citare Sen No Rikyū, maestro della cerimonia del tè<sup>22</sup>. Un’esperienza estetica, corporea che è già trasformativa, e dunque, etica. Al fine di chiarire questo nesso stretto che intercorre fra etico ed estetico, fra pratica religiosa ed artistica, entrambe portavoce di un tale “incontro con la verità”, occorre analizzare il messaggio filosofico che sta a fondo di queste pratiche: si tratta della nozione di vuoto, mutuata dalla tradizione buddhista e taoista.

A questo proposito richiamo due termini spesso profondamente intrecciati in queste tradizioni culturali: *Kū* 空, “vuoto” ma anche “cielo”; e *Mu* 無, “non-esserci”, “nulla” o “senza”. Innanzitutto, si noti come “vuoto” e “nulla” pur avendo significati differenti, richiamino, per quello che è il carico rappresentativo che la tradizione filosofica europea sovrappone a questi termini, una medesima connotazione negativa: sono pura negazione dell’essere, comprensibili solo nei termini del non-, dell’assenza, solo come operatori che negano l’essere secondo la logica del principio di non contraddizione. Lo sforzo interculturale da compiersi piuttosto, richiede di pensare il “nulla” non esclusivamente in termini negativi, ma anche positivi, come sfondo di tutti i fenomeni.

Il nulla, nella tradizione taoista, ha una valenza duplice. Da un lato lo si può intendere come “vuoto determinato”, come il “non-esserci” della cosa di cui tuttavia costituirebbe l’efficacia, l’utilizzabilità: in questo senso nel *Daodejing* si trova il celebre esempio del vaso la cui utilità “dipende da ciò che non c’è”<sup>23</sup>. Detto altrimenti, è la cavità vuota interna al vaso che lo rende utile. O ancora, riprendendo Zhuang-Zi: “Benché i piedi dell’uomo non occupino che un piccolo spazio sulla terra, è grazie a tutto lo spazio che non occupano che l’uomo può camminare sulla terra immensa”<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. T. Deshimaru, *La Tazza e il Bastone: storie zen*, tr. it., SE, Milano 2003.

<sup>20</sup> M. Raveri, *Il Pensiero Giapponese Classico*, Einaudi, Torino 2014, pp. 477.

<sup>21</sup> *Ichigo Ichie*, che si può tradurre in italiano con “una volta, un incontro”, è una espressione che indica l’irripetibilità del momento presente. Viene utilizzata nel contesto della cerimonia del tè a sottolineare lo speciale riguardo che si deve avere nei confronti dell’occasione di incontro con l’ospite: si tratta infatti di un momento unico di condivisione, che, in quanto fugace, assume il massimo valore.

<sup>22</sup> *Ivi*. Cfr. pp. 546-548.

<sup>23</sup> Lao Tzu, *Tao tē ching*, trad. it. di L. Duyvendak, Adelphi, Milano 1994, p. 49, XI.

<sup>24</sup> Zhuang-zi, *Zhuang-zi*, trad. it dal francese, Adelphi, Milano 1980, p. 233. XXIV.

Emerge qui una efficacia del vuoto che rende utilizzabile, percorribile e dunque conoscibile il mondo.

D'altro canto però, nello stesso *Daodejing* è presente il riferimento ad una nozione di vuoto svincolata da quella di assenza determinata e particolare che dà la propria funzione alle singole cose. Piuttosto, si fa riferimento ad una nozione maggiormente universale, insieme dialettica e trascendentale di vuoto<sup>25</sup>. La modalità dialettica della relazione pieno/vuoto, rappresentata dal simbolo taoista *taijitu*, evidenzia l'alternarsi complementare di principi opposti: "Ciò che è piegato diventa intero. Ciò che è tortuoso diventa diritto. Ciò che è vuoto diventa pieno. Ciò che è consumato diventa nuovo. [...]", oppure ancora "[...] l'Essere e il Non Essere si generano l'un l'altro; il difficile e il facile si complementano l'un l'altro; il lungo e il corto si formano l'uno dall'altro; l'alto e il basso si invertono l'un l'altro [...]"<sup>26</sup>. L'alternanza è "imperfetta", cioè è sempre dinamica, sempre diveniente, il pieno serba sempre in sé un germe del vuoto e viceversa. Da ciò emerge l'aspetto trascendentale del vuoto che, non esaurendosi mai, è condizione di possibilità di ogni singolo passaggio da un opposto all'altro, di ogni impermanenza. Sarebbe quindi irrisorio ipostatizzare il vuoto come Principio Assoluto, come Causa Prima: piuttosto, è il vuoto stesso a svuotare il problema del fondamento<sup>27</sup>. Ma non solo, il vuoto svuota e de-interiorizza l'Io nella sua pretesa di fondare e assolutizzare, nella sua pretesa di elevarsi al di sopra degli altri attraverso l'azione e la bramosia, a cui il saggio taoista contrappone l'inattività, il non-agire. Se da un lato il non-agire comporta un antimoralismo radicale che potrebbe apparire nichilistico nel rifiuto di ogni determinazione positiva, nel rifiuto di ogni morale che determini il Bene o il Dovere, dall'altro il "vuoto etico" è tuttavia esso stesso condizione di possibilità di ogni azione etica, un'azione che "si realizza in assenza di moventi e nel vuoto di finalità"<sup>28</sup>, in una disposizione di "gentilezza amichevole"<sup>29</sup> nei confronti di tutti gli esseri. Difatti, assolutizzare il vuoto etico semplicemente a distruzione di ogni determinazione positiva significherebbe dimenticarne la natura dialettica, il rapporto coimplicante il pieno. Ciò che piuttosto viene criticato dal saggio taoista è l'ipostatizzazione dell'azione etica come un pieno indiscutibile, come norma chiusa in sé stessa; al contrario è l'assenza di norma, e lo

---

<sup>25</sup> Cfr. G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, p. 7.

<sup>26</sup> Lao Tzu, *Tao té ching*, cit., p. 31, II.

<sup>27</sup> Cfr. M. Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Morcelliana, Brescia 2018, p. 131.

<sup>28</sup> G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, cit., p. 22.

<sup>29</sup> Cfr. B. Han, *Filosofia del buddismo zen*, Nottetempo, Milano 2018, pp. 133-157.

svuotamento interiore che ne consegue, ad essere condizione trascendentale di ogni agire etico. È il farsi vuoto dentro di sé che apre l'essere umano al rapporto con la dialettica vuoto/pieno che muove il tutto, che lo rende assolutamente libero di realizzare la propria natura: invece, la norma etica, il “Dover Essere” sarebbe una contrizione che interromperebbe il flusso dentro-fuori. L'uomo sarebbe qui come un vaso circondato da vuoto, ma non dotato di un proprio vuoto particolare, si tratterebbe cioè di un uomo dalla efficacia castrata. È per questo che il saggio taoista “non fa niente, e così non rovina niente; egli non trattiene niente, e così non perde niente [...]”<sup>30</sup>. Il saggio “evita un'enfasi troppo grande; evita di prodigarsi: evita ciò che è eccessivo”, egli arriva infine a “deporre il proprio compito”, deporre ogni dover essere, fino a tornare alle “radice”<sup>31</sup>, si allinea al ritmo della vita e lo accetta fino ad incarnarlo acquisendo una infinita tolleranza ed apertura verso tutti gli esseri.

Questa apertura gentile verso il mondo è scaturigine di una “metamorfosi”, di un evento propriamente estetico. L'esperienza buddhista del “risveglio” – il *satori* – assume i connotati del rapimento estetico: la coscienza dimentica di sé affonda nell'oggetto di contemplazione. Il “cuore de-interiorizzato e svuotato”<sup>32</sup> di chi contempla un paesaggio rispecchia dentro di sé quello stesso paesaggio e così facendo si esterna, si porta fuori: esso è il paesaggio stesso, così come il paesaggio è il sé.

Sulla scia di tale esperienza metamorfica si struttura l'arte sino-giapponese, o meglio, si potrebbe dire che questa medesima impostazione filosofica abbia prodotto lo svilupparsi di un'arte pittorica che abbia cercato non di imitare la natura, bensì, similmente alla pratica religiosa e all'interrogazione etica, di “ripeterla”, di assumerne il flusso e le “leggi di trasformazione”<sup>33</sup>.

Il pittore di paesaggi – *shanshui* 山水 – secondo Shitao deve assimilare il dipingere al respirare del monaco che pratica la meditazione, in un rapporto non “rappresentativo” bensì di “reciproca trasformazione e rigenerazione”<sup>34</sup>, tanto da arrivare ad affermare che “il paesaggio ed io ci incontriamo nello spirito”<sup>35</sup>. Lo “spirito” a cui fa riferimento è il *qi* 氣, il flusso che anima tutte le cose nella loro impermanenza, in quella dialettica pieno/vuoto che muove il *taijitu*.

---

<sup>30</sup> Lao Tzu, *Tao tē ching*, cit., p. 83, XXIX.

<sup>31</sup> Ivi, cit., p. 57, XVI.

<sup>32</sup> B. Han, *Filosofia del buddismo zen*, p. 86.

<sup>33</sup> Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 79.

<sup>34</sup> L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, Carocci, Roma 2015, p.38.

<sup>35</sup> Shitao, *Sulla pittura*, cit., p. 79.

Dunque, la vacuità che il saggio produce dentro di sé è la stessa vacuità dell'artista che si disfa dell'ego, che lascia cadere lo sguardo e la pretesa oggettivante verso il mondo e così rimuovendo l'ultimo ostacolo che faceva attrito fra il gesto – tanto quello del pittore che muove il pennello sulla tela<sup>36</sup>, quanto quello del monaco seduto in meditazione – e il ritmo spontaneo del *qi*, accade il guadagno di una liberazione, l'esperienza metamorfica ed est/etica del *satori*, il “risveglio”, ovvero la piena assunzione della natura umana ed effimera. Un'assunzione che, come abbiamo visto, è estetica poiché accade nell'esperienza di incontro con la realtà e non mediante una comprensione concettuale od una astrazione, ed è al tempo stesso etica, poiché grazie a tale esperienza si apre, volendolo dire in termini taoisti, il campo del non-agire etico, condizione di possibilità di quella “gentilezza amichevole” che è poi il guadagno positivo sia dell'etica taoista, solo apparentemente nichilistica, che di quella buddhista Zen. All'artista occorre dunque una “igiene della creazione”<sup>37</sup>, una purificazione interiore, una pratica etica. Di più, si potrebbe addirittura dire che all'artista, per essere pienamente tale, occorre essere innanzitutto un saggio.

Appare quindi più chiaro come si strutturi il legame fra etico ed estetico, fra arte e religione. Lungi dall'essere l'unico riferimento possibile, quello dell'arte pittorica è solo uno degli esempi di arte nipponica profondamente influenzata dal Buddismo Zen, che ha assunto questa dimensione metamorfica al cuore della propria pratica. Il teatro Nō, la cerimonia del tè, l'arte *ikebana*, il *karesansui*<sup>38</sup>, le arti marziali come il *kendō* o il *judō* ma anche il cinema stesso di Ozu come cercherò di argomentare nell'ultimo capitolo, serbano nel loro fondo una unificazione fra un piano estetico o artistico ed un piano più propriamente etico, legato alla trasformazione personale e al modo di pensare e rapportarsi alla vita, colto a partire dall'intuizione fondamentale della necessità di una accettazione profonda della caducità della vita umana e dunque, della vacuità – termine ora sì dotato di una accezione “positiva” – che sta a sfondo dell'apparire dei fenomeni. Uno sfondo vuoto ma positivo in quando fecondo ed accogliente. La disposizione etica che caratterizza lo svuotamento dell'ego è

---

<sup>36</sup> Cfr. L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, p. 45. Il riferimento è al tema dell'unico tratto, fondamentale nella riflessione di Shitao.

<sup>37</sup> F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla Editore, Vicenza 2004, p. 217

<sup>38</sup> *Karesansui* 枯山水, tradotto letteralmente con “montagne-acqua secchi” cioè “paesaggio secco” – fa riferimento ad una tipologia di giardino giapponese privo di corsi d'acqua, meticolosamente costruito attraverso la precisa disposizione di sassi, ghiaia e sabbia. Cfr. R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis Milano 2017, pp. 79-96.

produttrice di una sensibilità estetica che riflette questo stesso svuotamento e lo cerca, o lo ripete, nel mondo, così producendo un immaginario fatto di sobrietà, reticenza, asimmetria e transitorietà che ha infuso l'architettura, l'artigianato, le arti, le pratiche religiose e quotidiane del Giappone tradizionale. Il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi della nozione di *ma*, compresa nel continuo rimando a questa rete di termini e concetti che caratterizzano più propriamente l'ambito dell'etica, dell'estetica e delle arti tradizionali giapponesi.





## CAPITOLO SECONDO

### IL MA E L'ESTETICA GIAPPONESE TRADIZIONALE

*Ma* 間 (etimologicamente il carattere indica una porta che lascia filtrare la luce del sole al centro) non è un termine facile da definire. Esso trova infatti utilizzo in numerosi ambiti che, indicativamente, raggrupperemo per semplicità in tre macrogruppi: l'ambito della comunicazione quotidiana, quello delle arti tradizionali – in particolare nella musica *gagaku* ove per la prima volta è stato utilizzato con connotati tecnici e artistici<sup>1</sup>, nel teatro Nō, nella Via del Té e nelle arti marziali<sup>2</sup> – e quello dello sport<sup>3</sup>. Ma la difficoltà, piuttosto che nel suo uso per così dire “diffuso”, sta soprattutto nella sua etnicità, nel suo non essere immediatamente traducibile con alcun concetto occidentale. Analizzare un termine della lingua giapponese, specialmente se si tratta di un termine così polisemico, richiede innanzitutto una premessa circa alcuni aspetti prettamente linguistici.

La lingua giapponese è caratterizzata da tre sistemi di scrittura: due alfabeti sillabici, *hiragana* e *katakana*, e i *Kanji*, ideogrammi di origine cinese. Laddove i primi due forniscono, esattamente come la scrittura alfabetica latina, le letture delle parole, il terzo “mostra” il significato e indica una serie di possibili letture. Fra queste, la pronuncia corretta può essere decisa definitivamente solo all'interno del contesto e quindi non è determinabile inequivocabilmente dall'analisi del carattere preso

---

<sup>1</sup> La parola *ma* compare per la prima volta nel *Kyōkunshō*, un libro del 1233 su *gagaku*, la musica di corte giapponese. Qui emerge una nozione di *ma* come ritmo nella parola *mabyōshi*, indicante un ritmo veloce battuto in quattro. Cfr. M. Nishiyama, *Storia dell'insorgenza estetica di Ma*, in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Angelo Manzoni, Torino 2004, p. 89, nota 5.

<sup>2</sup> *Ma* come termine ora dotato della propria cifra estetica profondamente influenzata dal pensiero Zen, trova nel corso del XVII secolo, con l'inizio dell'epoca Tokugawa, una grande diffusione nei trattati di arti marziali. In particolare si veda *Il manuale di strategia* di Yagyū Munenori e, celeberrimo, *Il libro dei cinque anelli* di Miyamoto Musashi in M. Miyamoto, *Il libro dei cinque anelli*, a cura di L. V. Arena, Rizzoli, Milano 2013.

Cfr. *Ivi*, pp. 89-91.

<sup>3</sup> Cfr. H. Minami, *Cos'è ma*, tr.it., in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, pp. 29-41.

singolarmente. Di norma, i caratteri cinesi corrispondono a diversi fonemi a seconda che sussistano come lessema autonomo (lettura *kun*), oppure come particella che vada a comporre una parola più complessa (lettura *on*). Nel nostro caso si vuole prendere in esame il carattere 間, il quale può assumere differenti letture: “*ma*” e “*aida*” sono le letture *kun*, “*ken*” o “*kan*” sono le letture *on*. Sebbene dunque nella saggistica filosofica il riferimento al *kanji* 間 occorra quasi sempre tramite la pronuncia “*ma*” in quanto concetto estetico consolidato, non è su tale pronuncia che ci si deve soffermare – tant’è che, come mostreremo, anche la lettura *aida*, con le sue diverse sfumature di significato, ha assunto pregnanza filosofica nel corso del novecento, in particolare nel pensiero di Watsuji Tetsurō<sup>4</sup> (1889-1960) – bensì sulla capacità evocativa dell’ideogramma 間, sul nucleo semantico che esso porta con sé in tutti gli svariati contesti in cui viene utilizzato.

A proposito del significato di *ma*, un primo accenno di carattere generale ci viene fornito da Luciana Galliano:

*Ma* non è “qualcosa”, definisce piuttosto un’entità “fra”: un tempo fra due eventi, uno spazio fra cose, la relazione fra due persone o anche fra due momenti diversi nell’attitudine di uno stesso soggetto.<sup>5</sup>

*Ma* è una distanza che istituisce un rapporto, che funge da terreno comune di incontro così come di distinzione. Condizione di possibilità di un tale rapporto è che lo spazio che ne accoglie i termini sia “vuoto”: un vuoto efficace, condizione di possibilità di ogni relazione, ma allo stesso tempo accogliente e, appunto, comune. Il nesso fra *Ma* e la nozione di “vuoto” verrà pian piano reso esplicito nel corso del capitolo, ma per ora basti notare l’importanza data all’interrelazionalità nella società nipponica rispetto a concetti più valorizzati in occidente come l’individualità, e come a fondo di questa concezione dell’essere umano abbia giocato un ruolo psicosociale fondamentale la nozione di *Ma*. Si veda ad esempio il termine *ningen* 人間: composto dal carattere di “individuo” 人 assieme a quello di *ma* (qui nella sua lettura *gen*), significa “umanità” ma letteralmente potrebbe essere tradotto con “fra gli individui”. Non si tratta semplicemente dell’insieme numerico di tutti i membri della specie *homo*

---

<sup>4</sup> Si veda al riguardo T. Watsuji, *Vento e Terra: uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano 2014; o, più nello specifico circa la nozione di *aidagara* si veda O. Frattolillo, *Watsuji Tetsuro e l’etica dell’inter-essere. La costruzione di una relazionalità intersoggettiva*, Mimesis, Milano 2013.

<sup>5</sup> L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, cit., p. 15.

bensi riguarda “l’«individuo» e lo «spazio che intercorre tra gli individui» [...] e che separa il singolo dall’altro ma che, al tempo stesso, li pone in una condizione di «relazionalità reciproca»”<sup>6</sup>.

Ad una analisi approfondita del concetto di *ningen* si è dedicato Watsuji Tetsurō, nella cui riflessione lo spazio relazionale in cui si costituisce l’esistenza umana viene connotato più precisamente attraverso la nozione di *fūdo* 風土, tradotto come “clima”, letteralmente “vento-terra”. Analizzando pur superficialmente il pensiero filosofico dell’autore, l’importanza che questi ha attribuito, ad esempio, alla nozione di *aidagara* ci aiuta a rilevare come il *ma* – qui *aida* – sia un termine fondamentale non solo nella prassi del linguaggio quotidiano, ma anche nell’autocomprensione filosofica che gli autori giapponesi hanno dato del proprio stesso tessuto sociale e dell’esistenza umana in generale.

*Aidagara* nel pensiero di Watsuji è una nozione etica fondamentale: “the locus of ethical problems lies not in the consciousness of the isolated individual but precisely in the in-betweenness of person and person”<sup>7</sup>. *Aidagara* è la “*in-betweenness*” che connota ciascuno essere umano in una dialettica fra individualità e socialità; le singole persone non sono semplicemente “in” una rete di relazioni, di flussi di informazioni e di comunicazione, bensì è già il “sé” ad assumere *aidagara* nella propria struttura interiore<sup>8</sup>. Un sé che si costituisce nella propria relazione dialettica con l’altro, con la società e la cultura, a sua volta in relazione con le caratteristiche climatiche del luogo geografico in cui si forma. Dunque, l’errore dell’individualismo occidentale consisterebbe proprio nell’aver ridotto la nozione di persona alla sola coscienza individuale, la quale tuttavia sarebbe solo un momento di una dialettica di più ampio respiro che coinvolge l’individuo come coscienza, come corpo fenomenologicamente proiettato verso il mondo e la rete di relazioni in cui egli si colloca, si forma e a cui egli contribuisce<sup>9</sup>. L’essere umano è dunque esso stesso *aidagara* – “interfaccia” – posto immediatamente di fronte all’evidenza di un’esperienza quotidiana del clima

---

<sup>6</sup> O. Frattolillo, *La Nozione Di Aidagara Nel Sistema Etico Di Watsuji Tetsurō. Fūdōsei Come Geocultura Del Milieu Umano*, in “*Il Giappone*”, 44, 2004, 163–95, p. 170. <http://www.jstor.org/stable/20753112>.

<sup>7</sup> T. Watsuji, *Watsuji Tetsuro’s Rinrigaku: Ethics in Japan*, tr. en. di S. Yamamoto and R. E. Carter, SUNY Press, 1996.

<sup>8</sup> Cfr. J. Krueger, *Watsuji’s Phenomenology of Aidagara: An Interpretation and Application to Psychopathology*, in “*Tetsugaku Companions to Japanese Philosophy*”, a cura di S. Taguchi e A. Altobrando, 3, Springer, 2019. ([https://doi.org/10.1007/978-3-030-21942-0\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-030-21942-0_11)).

<sup>9</sup> Cfr. T. Watsuji, *Watsuji Tetsuro’s Rinrigaku: Ethics in Japan*, tr. en. di S. Yamamoto e R. E. Carter, SUNY Press, 1996, p. 9.

come modello di una comprensione di sé, un essere che è tempo ma che altrettanto è spazio, è fatto del clima in cui è immerso. La proposta di Watsuji di un essere umano come struttura storico-climatica non consiste tuttavia in una forma di determinismo climatico: d'altronde è dell'autore stesso l'avvertenza per la quale "il nostro problema non è quello di capire come l'ambiente naturale determini l'attività vitale dell'essere umano"<sup>10</sup>. Piuttosto si tratta di mostrare una tensione costitutiva, simboleggiata dal dualità del termine *fūdo* 風土, "vento" e "terra", fra l'identità, "il radicamento, la relazione concreta con la specificità di un paesaggio terrestre"<sup>11</sup> che informa l'organizzazione sociale e culturale, e la libertà, il "vento", il libero agire mediante il quale via via esseri umani in spazi e tempi diversi hanno dato concretezza, generato cultura, arte, stili di vita e linguaggi che rispondessero ad esigenze climatiche. Una intersoggettività originaria, antecedente alla distinzione soggetto-oggetto sta a fondo dell'etica di Watsuji, una rappresentazione dell'essere umano come "interfaccia", come nodo di una rete che lega in unico ordito l'individuo, la società e la natura, i quali possono essere distinti solo in quanto elementi di un'unica organizzazione fondata su rapporti, su *ma*. La nozione di *ma* risulta essere una chiave di volta per la comprensione delle dinamiche sociali pensate e vissute dalla società nipponica; al fondo di questa autocomprensione emerge un essere umano la cui categoria fondamentale non è quella di sostanza, bensì quella di relazione. Vediamo ora come tale essere umano, immerso in e fatto di *aida*, tramite il proprio linguaggio quotidiano renda esplicita l'insistenza della nozione di *ma* nella vita di tutti i giorni.

Innanzitutto, *ma* serve a definire i rapporti spaziali che caratterizzano una architettura, i quali a loro volta riflettono rapporti sociali e dinamiche psicologiche che in tali spazi si realizzano: il soggiorno, *ima*; la stanza dove si ricevono gli ospiti, *kyakuma*; "L'assetto delle stanze" che "esprime la cura nel modo di usare lo spazio abitativo" invece è *madori*<sup>12</sup>. Il *tokonoma*, invece, lo spazio più importante dell'abitazione, è una piccola alcova rialzata che può esibire un *kakemono*<sup>13</sup> o una sobria decorazione floreale. È uno spazio non accessibile e "sacro", tanto da richiamare per la sua funzione all'interno dell'architettura lo *himorogi* del santuario

<sup>10</sup> T. Watsuji, *Vento e Terra. Uno studio dell'umano*, tr. it. L. Marinucci, Mimesis, Milano 2014, p. 39.

<sup>11</sup> *Ivi* cit., L. Marinucci, p. 29

<sup>12</sup> Cfr. M. Hiroshi, *Cos'è ma*, tr.it., in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, p. 32.

<sup>13</sup> Il *kakemono* 掛物, letteralmente "cosa appesa", è un rotolo appeso al muro interno del *tokonoma*; consiste in un dipinto naturale, di oggetto stagionale, oppure una calligrafia, una poesia in stile giapponese. Cfr. E. Bartolone, *Lo spazio per la bellezza e l'armonia. Il kakemono e il suo tokonoma nella cultura giapponese*, Angolo Manzoni, Torino 2012, p. 6.

shintoista, anch'esso un centro vuoto, rispondente ad una logica architettonica basata sul ruolo fondativo del vuoto come collante sociale, per la comunità intera e per la famiglia. Tale spazio sin dall'epoca arcaica risponde al concetto di *oku* 奥, uno “spazio interno”, caratterizzato da una “profondità” che porta al “cuore delle cose”, un “centro segreto punto ultimo inaccessibile alla vista”<sup>14</sup>. Esso manifesta “la natura centripeta dell'architettura giapponese che non procede dal tutto alle parti come in Occidente, ma dalle parti al tutto con un centro vuoto”<sup>15</sup>, natura che riguarda tanto l'architettura della casa quanto quello della città e degli spazi sacri. Un'assenza – quella di un centro “pieno” e “sede della verità”<sup>16</sup> che invece caratterizza le città europee nella loro struttura concentrica – che ha affascinato anche Roland Barthes in viaggio nella Tokyo di fine anni '60, ove “l'immaginario si dispiega circolarmente, per corsi e ricorsi, intorno a un soggetto vuoto”<sup>17</sup>. Il “soggetto vuoto” di cui parla sono i giardini del palazzo imperiale, il “nulla del sacro”, una “dimora mascherata dalla vegetazione, difesa da fossati d'acqua, [...] un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale”<sup>18</sup>.

Come abbiamo visto dunque, l'esistenza umana è vissuta e pensata come *aidagara*, come relazionalità che si produce entro *ma* spaziali, psicologici e sociali, entro “distanze da osservare” che trovano nel vuoto – centrale, che intercorre “fra” gli individui, che “svuota” interiormente gli individui – il collante del tessuto sociale. Osservare il *ma* è quindi sinonimo di socialità e numerosi sono i termini che sottolineano ciò. Ad esempio, *maniau*, “essere in orario”, “adeguare il *ma*”; *manuke*, letteralmente “essere privi di *ma*”, invece significa essere goffi come chi non osserva il corretto inchino che invece deve essere adeguato a seconda del lustro sociale della persona con cui si interagisce. “Disagio” è *manowarui*, “cattivo *ma*” ed è dettato, nella relazione fra individui, dalla non osservanza dell'etichetta, dalla non osservanza del *ma* che ordina e struttura i rapporti sociali riflettendo anche antiche differenze di casta

---

<sup>14</sup> M. Raveri, *Itinerari nel sacro*, Cafoscarina, Venezia 2006, p. 30.

<sup>15</sup> M. Filippucci, *In viaggio verso la bellezza: l'esperienza del vuoto nell'architettura giapponese*, in “*Architetture dal Giappone. Disegno, progetto e tecnica*”, a cura di P. Verducci e F. Bianconi, Gangemi, Roma 2006, 268-299, pp. 288-289.

<sup>16</sup> R. Barthes, *L'impero dei segni*, tr. it., Einaudi, Torino 1984, p. 39.

<sup>17</sup> *Ivi.*, p. 42.

<sup>18</sup> *Ibidem*

risalenti al Giappone feudale<sup>19</sup>. Un “*ma* come distanza” dunque, come *machigai*, “differenza”<sup>20</sup>, come armonia generale che configura tutte le relazioni entro spazi prestabiliti in vista di una euritmia rispetto alla quale risulta antisociale chi si disallinea, chi fa “attrito” con il proprio *ego* “pieno” alla libera circolazione del flusso dell’armonia sociale.

Non è tuttavia così semplice. Ridurre il *ma* a nozione legata unicamente alla tendenza euritmica dell’intelligenza spaziale, sociale e relazionale dei giapponesi non spiega come questo concetto giunga ad essere fondamentale nella comprensione dell’ambito artistico e dell’esperienza estetica; un’esperienza che, sopravvenendo per definizione al quotidiano come sua eccezione, dovrà, in certe forme, negarlo. Analizzando gli aspetti psicologici legati al *ma* emerge una specifica produttività di questa nozione: la sua capacità di promuovere appunto una tale insorgenza estetica.

*Ma* in psicologia della comunicazione riguarda la temporalità della comunicazione e consiste nella sua brusca alterazione: è “una cesura nel flusso sino a quel momento ininterrotto, grazie al quale si comunica al fruitore una certa condizione di tensione emotiva”<sup>21</sup>. La rottura del ritmo dello scambio comunicativo attiva una differente griglia di sottintesi, è una forma di pragmatica del linguaggio che nell’afasia, nel *ma* del dialogo, trova l’origine di una proliferazione interpretativa, di una ricca “compassione” emotiva resa possibile dalla condivisione fra i parlanti di un medesimo schema culturale di riferimento. Uno scambio che si svuoti improvvisamente, che alteri la fisionomia dell’organizzazione temporale *standard* della comunicazione che informa la nostra “capacità di previsione nei confronti del mondo esterno e l’organizzazione dei movimenti in base al tempo”, produce un inevitabile contraccolpo. Che l’afasia del *ma* non sia affatto muta lo mostra il teatro *kabuki*, nelle cui opere si vede spesso l’utilizzo della massima staticità fisica dell’attore nei contesti di massima tensione dinamica, come nel caso della posa *nanba*<sup>22</sup>. Il mettere sotto ellissi il *climax* emotivo di una rappresentazione è uno degli elementi centrali dell’estetica giapponese della reticenza, dell’allusione e che riprenderemo ampiamente anche nell’analisi di Ozu, ma a questo livello del discorso basti notare come *ma* consti generalmente di due aspetti: l’uno positivo, definito precedentemente come

---

<sup>19</sup> Cfr. H. Minami, *Cos’è ma*, tr.it., in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, pp. 32-33.

<sup>20</sup> *Ivi cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> H. Jingū, *Psicologia di Ma*, *ivi cit.*, p. 52.

<sup>22</sup> F. Kuyoshi, *Ma, la postura e il movimento*, *ivi cit.*, p. 57.

“euritmico”, l’altro negativo, di rottura, di alterazione del tempo quotidiano. O ancor meglio, il *ma* in quanto apertura temporale, spaziale ed emotiva, è la condizione stessa di ogni comunicazione, di cui questi due aspetti, positivo e negativo, non sono altro che occasioni che possono o non possono essere colte a seconda dei contesti. In ogni caso, rompere il *ma* della temporalità quotidiana e produrre così un “sovrappiù di emozione”, *yojō*, non è un rompere a casaccio, informale od antisociale, bensì è un’occorrenza che “sboccia” solo al culmine dell’assimilazione di una forma artistica da parte del *performer*. “Romperlo” dunque, ha a che fare con il “ripetere”, che a sua volta è consolidamento nell’acquisizione di una forma, in giapponese *kata* 型<sup>23</sup>. Ma ripetere la sequenza per eseguire il *kata* è ancora un agire mosso da scopi, e ciò implica una distanza fra l’attore ed il gesto attoriale, implica uno sforzo che è una perturbazione coscienziale; e pur tuttavia “è nella non-interpretazione che è interessante”<sup>24</sup>. La non-interpretazione è infine il *ma* della ripetizione, la sua rottura. Ripetere il gesto fino ad esserne dimentichi, fino ad eseguirlo senza obiettarlo, senza porlo come fine ma, al tempo stesso, affondando in esso, senza divagazione: è questo stato di massima “concentrazione della mente”<sup>25</sup>, di purezza dello specchio della coscienza che è condizione del *ma* nell’arte e del surplus emotivo che esso suscita. E vediamo anche come, sotterraneo, il *mu* 無 taoista e buddhista agisca lasciando solchi profondi su questa sensibilità. La nozione fondamentale di pedagogia giapponese, *shu-ha-ri*, “obbedienza-distacco-abbandono”, si fonda su questa esatta tensione dialettica che è l’esplicitazione della dinamica che dalla ripetizione della regola porta infine all’abbandono della regola mercé la regola.

La “concentrazione della mente”, il coglimento dell’istante propizio di cui questo particolare rapporto fra rottura e ripetizione è condizione, è l’estrema possibilità tanto delle performance artistiche quanto di quelle sportive. Il *ma* nello sport e nelle arti marziali riguarda la capacità di controllare il ritmo della gara, di anticipare il ritmo dell’avversario portandolo “fuori tempo”. Minami Hiroshi parla del *ma* dello sport<sup>26</sup> come *timing*, da cogliere, da rovesciare, da utilizzare come arma per rendere a-ritmico il gioco dell’avversario; “si vince sottraendosi al *ma*, al ritmo dell’avversario”<sup>27</sup>, ma,

---

Tokitsu definisce *kata* come una “sequenza composta da gesti formalizzati e codificati, sottesa da uno stato di spirito orientato verso la realizzazione della Via”<sup>23</sup>. K. Tokitsu, *Kata. Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese*, Luni Editore, Milano 2013, p. 21.

<sup>24</sup> M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Seffiert, Adelphi, Milano 1966, p. 169.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> H. Minami, *Cos’è ma*, tr.it., in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, pp. 33-36-

<sup>27</sup> *Ivi* p. 34.

di nuovo, non ci si sottrae a casaccio. Si contrappone bensì un ritmo proprio, un gesto allenato e affinato nel minimo dettaglio che si gioca tutto sul cogliere il momento propizio. Da una parte, l'intesa interna ad una squadra, i cui membri tutti devono condividere lo stesso *ma*, dall'altra questo accordarsi euritmico è volto a sottrarsi al ritmo degli oppositori, minando le "fessure" del loro gioco. Dimenticarsi di sé, essere pienamente assorbiti dal gioco, un gioco libero che non richiede più fatica da quante volte è stato ripetuto è la condizione per portare il gesto sportivo al suo livello estremo, è "l'igiene della creazione" del ritmo vincente, e con esso, di un surplus estetico di cui non solo l'arte ma anche lo sport è capace. Questa descrizione del *ma* come una condivisione di una dimensione affettiva, un sentire comune che permette di collaborare ad una esecuzione artistica collettiva, è affine al ruolo che Kimura Bin attribuisce alla nozione di *aida* nell'esecuzione musicale. Egli distingue due aspetti dell'esecuzione musicale, sempre intrecciati fra di loro: il primo è detto noematico e "riguarda la coscienza dell'esecuzione musicale necessaria a conferirvi una struttura complessiva"<sup>28</sup>, riguarda dunque l'ascolto di ciò che si sta eseguendo e la messa in relazione dell'atto presente con l'andamento complessivo della musica, la parte appena conclusa e la sezione che segue subito dopo. Il secondo è detto noetico e riguarda l'esecuzione nell'istante presente, descritta come un "«rapporto col fondo della vita» senza la quale la serie noematica dei suoni e dei silenzi non diverrebbe una forma globale che va oltre le semplici stimolazioni uditive"<sup>29</sup>. Il punto qui è che la esecuzione musicale non è un affare semplicemente esteriore, di corretta esecuzione di una partitura, di cosciente manipolazione strumentale del flusso complessivo dei suoni e di silenzi. Al contrario, questi aspetti noematici per quanto mai totalmente ineliminabili, vanno progressivamente a ritrarsi nella coscienza dei grandi esecutori, fino a raggiungere una indipendente spontaneità noetica che attinge ad un fondo vitale, un "luogo della musica"<sup>30</sup>, una coscienza intersoggettiva ove ogni agire libero e spontaneo dei singoli musicisti esegue una musica che era già interiore – ma un interiore noeticamente aperto e ora intersoggettivo, condiviso – e aspettava solo di essere materializzata. Il "luogo della musica", definito *aida*, "è individuato contemporaneamente nell'interiorità di ciascuno dei musicisti e tra di loro"<sup>31</sup>. Quindi,

---

<sup>28</sup> B. Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, trad. it., Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2013, p. 35.

<sup>29</sup> *Ivi* p. 37.

<sup>30</sup> *Ivi* cit., p. 39.

<sup>31</sup> *Ivi* cit., p. 40.



condizione per la realizzazione di una armonia musicale non è tanto “la corrispondenza dei suoni eseguiti all’interno del tempo noematico”<sup>32</sup>, quanto il fatto che “il *ma* che crea l’insieme musicale ed il *ma* che orienta ciascuna interpretazione si combinino in un unico principio auto-produttivo”<sup>33</sup>. Vediamo nuovamente come il principio della non-interpretazione di cui parlava già Zeami – dalla ripetizione formale e noematica del gesto artistico, alla rottura nel gioco spontaneo e noetico che produce un piano di collettiva con-passione – sia nuovamente l’elemento cardine dell’esecuzione artistica.

La “non-azione” in cui “risiede l’interesse”<sup>34</sup> di cui parla Zeami, celebre attore di teatro Nō (1363-1445) influenzato profondamente dalle dottrine Zen<sup>35</sup>, è una formula in cui si incontrano due nozioni intrecciate: da un lato la non-azione di matrice taoista, ovvero il “gioco libero” dell’ego svuotato di sé e dunque “efficace” che corrisponde alla “rottura” della “ripetizione” del gesto artistico; dall’altro la non-azione come effettiva stasi, *ma*, rottura del ritmo della *performance* in una afasia eloquente figlia di un gusto tutto nipponico che all’enfasi preferisce il silenzio allusivo e che alla perfezione simmetrica predilige l’imperfezione. Ma in fondo, la prima contiene *in nuce* la seconda. Il non-agire sembra suggerirsi in opposizione dicotomica con l’agire, così come il moto si contrappone alla stasi. Ma, piuttosto, come abbiamo visto, si tratta di un agire liberato in opposizione ad un agire enfatico. Il rifiuto di un’enfasi eroica, di una tensione trascendentale verso un “pieno” è già una specifica forma dell’agire, ed una indicazione di massima sulla disposizione etica ed estetica che tale forma produce. Il vuoto interiore ed etico, dunque, tende a riprodurre un vuoto esteriore, un’estetica ed un’esperienza del vuoto non solo come fondamento, condizione di efficacia ma anche come esito, come stilema di sobrietà e gusto estetico dell’insufficienza e della transitorietà. La natura, in fondo, tende a riprodurre sempre e solo sé stessa, ed essa non ha “punte”, né “vette”, né un “centro”, poiché è tutto parimenti mortale ed interrelato, sullo stesso piano. Il “pieno” è vanagloria, o, alla peggio, impostura.

Un siffatto ruolo del vuoto come stilema estetico emerge, anche se indirettamente in nozioni come *yohaku*, “il bianco che traluce nello sfondo delle pitture a china”<sup>36</sup>; *yoin*, la risonanza musicale ed anche emotiva e *yojō*, il “sovrappiù di emozioni”, esito

---

<sup>32</sup> *Ivi cit.*, p. 42.

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> M. Zeami, *On the art of the Nō drama*, tr. inglese di J. T. Rimer e M. Yamazaki, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 96-97, tr. it. in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, p. 36.

<sup>35</sup> Cfr. B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese dalle origini all’Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 61 - 67.

<sup>36</sup> *Cos’è ma*, tr.it., in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, p. 16.

suggestivo ed evocativo di un atto creativo volto a “comunicare lo spirito dell’universo”<sup>37</sup>. Lo spirito, che è il soffio, *ki* 気, che muove tutte le cose, non può essere imbrigliato a parole, ma si possono usare le parole per accordarle alla natura dello spirito, ovverosia, lasciandole cadere. Il termine che si riferisce a questo “qualcosa nel cuore che non può essere espresso”<sup>38</sup> è *yūgen* 幽玄. L’estetica *yojō*, emersa in poesia in epoca Kamakura (1185 - 1333) con Fujiwara no Teika ed arricchitasi della nozione di *yūgen* in epoca Muromachi (1338 - 1573), non trova diretto riferimento alla nozione *ma*; tuttavia, quest’ultimo – come giustamente sottolinea Galliano – “ne costituisce la premessa”<sup>39</sup>. L’inesprimibile del sentimento *yūgen* è esito di una libera circolazione fra una “soggettività panica capace di immedesimarsi in molte cose”<sup>40</sup> e l’oggetto percettivo; una “coscienza” o “*pathos* delle cose”, *mono no aware*, che si colloca “tra” le cose, un’apertura coscienziale originaria verso il “Tutto-non-articolato” – e non articolabile poiché al di là della possibilità di ogni semiosi – che è lo sfondo trascendentale dell’apparire dei fenomeni. *Yūgen* filtra attraverso il *ma* dell’esistenza fenomenica, è un attimo di rapimento estetico, una cesura improvvisa, come a prendere una boccata d’aria dal circolo infinito della significazione.

Ricapitolando, il *ma* dell’arte ha assunto nel corso della nostra analisi un profilo dialettico – fra ripetizione e rottura, fra noematico e noetico, fra ritmo e inciampo – che richiede di essere approfondito nella sua consistenza filosofica. Sotto tale profilo faremo riferimento a due importanti filosofi giapponesi legati entrambi alla scuola di Kyoto: Nishida Kitarō e Ryōsuke Ōhashi.

Ad introduzione della riflessione nishidiana sull’arte riporto l’analisi di Ghilardi:

Da questo si capisce, una volta di più, come l’essenza dell’artisticità non risieda in una soggettività prorompente, nella personalità di genio, bensì nella capacità di farsi uno con le cose che si intendono descrivere, figurare, con le emozioni che si fanno catturare e riprodurre. È già tutto implicito nell’espressione nishidiana del «conoscere diventando» le cose.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, Carocci, Roma 2015, p. 9.

<sup>38</sup> K. Haga, *The Wabi Aesthetic through the Ages*, in *Japanese Aesthetics and Culture*, a cura di N. G. Hume, State University of New York Press, New York 1995, pp. 261-262; tr. it. in L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, p. 17.

<sup>39</sup> *Ivi cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> *Ivi cit.*, p.18.

<sup>41</sup> M. Ghilardi, *L’unità di buono, vero e bello nell’estetica di Nishida Kitarō*, in *Premio nuova estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, pp. 203-228, Palermo 2009, p. 204.

Per Nishida l'oggetto dell'arte non è il mondo della realtà apparente, bensì è ciò che sta sotto di essa, cioè la vera realtà. “Dietro ad un tale mondo c'è il fluire della vera realtà, riempito di una grande vita il cui fondo è sconosciuto”<sup>42</sup>. Il tentativo e l'esigenza di Nishida è quella di “ristabilire un'unità vitale tra io e mondo” attraverso una impostazione dialettica certamente debitrice del pensiero hegeliano ma non riducibile ad esso; di passare dunque da un piano riflessivo e dicotomizzante, ad uno contemplativo e panico che colga, pur in una prospettiva immanentista tipica dei pensatori estremo orientali, l'immediata semplicità della vita<sup>43</sup>. In termini hegeliani, il problema sembrerebbe essere quello di come pensare l'impensabile ovvero sia la contraddizione dell'intelletto, problema su cui Hegel fonda la distinzione fra piano intellettivo e piano propriamente speculativo:

il tentativo di pensare ciò che l'intelletto non può pensare conduce l'intelletto a contraddirsi e quindi ad annientarsi. Ma la rinuncia a pensare ciò che l'intelletto non può pensare e il rimanere perciò ancorati al pensabile (e dunque all'intelletto) impedisce di cogliere la verità.<sup>44</sup>

Tuttavia, Nishida rifiuta questo carattere “processuale” e “teleologico” della dialettica hegeliana che giunge a risolvere l'autocontraddizione che sta a fondo dell'esistenza nell'Idea del “vero non tanto come sostanza, bensì propriamente come soggetto”<sup>45</sup>. Un rifiuto, dunque, del rapporto fondativo di identità di essere, pensiero e linguaggio che sta a fondamento dell'intera metafisica occidentale; un rifiuto che ha le sue origini nello scetticismo taoista e zen verso la capacità del linguaggio di cogliere la realtà. Infatti, se la dialettica hegeliana rimane in ultima istanza “«noematica» e «soggettiva»”<sup>46</sup>, coglierà il vero sempre nella forma di un “qualcosa”<sup>47</sup>, e dunque radicato nel soggetto grammaticale di un giudizio strutturato secondo la logica occidentale, dipendente a sua volta dal linguaggio di matrice indoeuropea. Un

---

<sup>42</sup> K. Nishida, *Arte e morale*, in K. Nishida, *Nishida Kitarō zenshu* [Opere complete di Nishida Kitarō], Iwanami shoten, III, 1.4, pp. 239-545, Tōkyō 1965, p. 285.

tr. it in M. Ghilardi, *L'unità di buono, vero e bello nell'estetica di Nishida Kitarō*, in *Premio nuova estetica*, p. 205.

<sup>43</sup> M. Ghilardi, *L'unità di buono, vero e bello nell'estetica di Nishida Kitarō*, in *Premio nuova estetica*, p. 205.

<sup>44</sup> L. Illetterati, *Vita e concetto. Hegel e la grammatica del vivente*, in *Il pensiero: rivista di filosofia*, LV, 2, *Hegel – II*, Inschibboleth, pp. 59 – 96, Roma 2016, p. 74.

<sup>45</sup> G. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it., Bompiani, Firenze/Milano 2020 (3), p. 67.

<sup>46</sup> E. Fongaro, *Nishida tra Hegel e buddhismo - Sull'opportunità di una filosofia interculturale*, in *Scenari*, 15, 2021, p. 57.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

“qualcosa” che, secondo Nishida, richiede come condizione un luogo ultimo su cui apparire, un luogo, *bashō*, di cui si può solo fare esperienza pratica, corporea, intuitiva. “Un luogo di assoluto nulla” che fonda una dialettica predicativa, intesa come “l’autodeterminazione di un predicato ultimo che in nessun caso può diventare in quanto tale soggetto di un giudizio”<sup>48</sup>. Si tratta dunque dell’autodeterminazione di caratteristiche universali – la “rossezza”, la “bianchezza” – che via via si determinano in “questo fiore”, in un rovesciamento, figlio delle lingue sino-giapponesi prive di copula, della struttura soggetto/sostanza - predicato/essenza tipica della metafisica occidentale.<sup>49</sup>

Dunque, la nozione di esperienza immediata, di “intuizione agente” che si apre alle cose con uno sguardo “purificato” e accogliente è uno degli elementi fondamentali della filosofia di Nishida e condizione di ogni creazione artistica. Non solo, tale intuizione originaria è condizione di ogni tipo di verità, in quanto è su di essa che Io e Mondo si legano indissolubilmente. Il *ma* dell’intuizione nishidiana si struttura dunque in una dinamica di autocontraddizione a fondo dell’esistente, di lacerazione della realtà quotidiana così come è vissuta, nel suo essere sempre mediata linguisticamente a partire dalla dicotomizzazione del pensiero riflettente fra soggetto e oggetto. In questa struttura dialettica dell’autocontraddizione trova la propria forma la nozione di “dis/continuità” – *kire/tsuzuki*<sup>50</sup> – formulata da Ōhashi, allievo della Scuola di Kyōtō e dunque figlio della temperie filosofica generatasi attorno alla figura di Nishida.

Basti dire che con questo termine (*kire-tsuzuki*) viene inteso un intervento artistico nella natura di un oggetto dato. Attraverso questo intervento «la naturalezza» data dell’oggetto menzionato viene apparentemente «tagliata via», ma in modo tale che la sua naturalezza originaria, ossia interiore, intima, venga resa visibile e portata a palesarsi. Il risultato è una peculiare forma di bellezza *naturale*.<sup>51</sup>

La “bellezza naturale” è qui l’esito profondo, connotato da una qualità estetica *yūgen*, di un intervento artistico sulla naturalità immediata di un oggetto. Natura in

---

<sup>48</sup> *Ivi cit.*, p. 58.

<sup>49</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Kire*, 切れ, è un termine che “indica l’azione del «tagliare via»” ma è anche quasi un omofono di *Kirē*, 綺麗, che significa invece “pulito” e “bello”. Volendo giocare con la fortuita assonanza dei termini, il *kire/tsuzuki*, il particolare rapporto fra unità e cesura, è la condizione per la creazione del *kirē*, il bello in stile “giapponese”. Cfr. R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017.

<sup>51</sup> R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, pp. 15-16.

giapponese è *shizen* o *jinen*, nell'accezione di "ciò che è così a partire da sé". L'arte, *gei* 芸, deve negare sé stessa, "tagliare via" l'artificio e farsi *jinen*. Al tempo stesso però, la natura in quanto alterata dal gesto artistico muore come natura nella sua datità immediata per realizzarsi come natura profonda, ridotta all'essenza dal *kata* dell'arte. Artisticità e naturalezza si compenetrano a vicenda e, negandosi l'un l'altra, si affermano, si portano a verità. Ōhashi rintraccia la presenza di questa struttura dialettica all'interno della storia dell'arte giapponese non come essenza del popolo del sol levante, ma come possibilità e tendenza che ha permeato la cultura giapponese e che ha trovato realizzazione in forme più o meno complete durante la sua storia. L'*ikebana* – letteralmente "portare il fiore alla vita" – è una pratica che mostra chiaramente la dialettica *kire-tsuzuki* in una prospettiva legata alla temporalità naturale. Nishitani Keiji, allievo di Nishida, mostra bene la duplicità della relazione fra *ikebana* e temporalità. Da un lato, la transitorietà della disposizione dei fiori legata al tempo che impiegano ad appassire ed il carattere stagionale di questi ultimi concorrono ad un'arte che non si erge contro il tempo, in una pretesa di eternità, bensì accoglie pienamente lo scorrere del tempo e anzi, trova il suo valore artistico proprio nell'essere irripetibile ed effimera.

It is a beauty which embraces time, a beauty which appears out of the impermanency of time itself. [...] Instead of trying to deny time while in the midst of it, *ikebana* moves along in time without the slightest gap.<sup>52</sup>

Dall'altro lato però, l'*ikebana* rivela una dialettica *kire-tsuzuki* assai più profonda. "Nature exists as if it were trying to slip away from time."<sup>53</sup> La natura è mossa da un'urgenza, un desiderio di vita che, attraverso la procreazione, tenta di negare costantemente la verità profonda della temporalità, cioè che non vi è nulla di eterno. Il fiore nasconde le radici sottoterra per non rivelare che queste non sono infinite; nasconde le radici per nascondere di essere un senza-radice. L'*ikebana* rivela dunque l'essenza nascosta del fiore perché lo taglia alla radice, portando a compimento la temporalità profonda, il nulla che sta a fondo di tutto. Il fiore reciso e disposto nella composizione è vivo senza urgenza di vita, ed al tempo stesso è morto senza aver

---

<sup>52</sup> K. Nishitani, *The Japanese Art of Arranged Flowers*, (1953), tr. en. Jeff Shore, in *Chanoyu Quarterly*, 60, pp. 7-16, Kyōtō 1989; ristampato in *World Philosophy: A Text with Readings*, a cura di R. C. Solomon e K. M. Higgins, McGraw-Hill, pp. 23–27, New York 1995, p. 23.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

cessato di esistere. In esso si realizza l'eternità non come durata infinita, anelito della coscienza storica occidentale, ma come scaturigine profonda del momento presente. Morte nella vita, in quanto tagliata la radice, e vita nella morte, in quanto il fiore senza radice non è il fiore appassito; l'*ikebana* può essere cristallizzato concettualmente in una dialettica vita-morte, *shō-ji* 生死.<sup>54</sup>

Nell'esempio 41 del *Bi-yān-lu* si legge: «Cos'è dunque questo, che quando uno muore la grande morte diventa invece poi vivo?»<sup>55</sup> La “grande morte” non mette fine alla vita. La morte che interviene alla fine della vita sarebbe una “piccola” morte. Certo, solo l'uomo sarebbe capace della “grande morte”, la quale rappresenta l'impresa rischiosa di morire a *sé stessi*. Tuttavia essa non annienta il sé. Piuttosto, libera nell'Aperto. Il sé si svuota colmandosi di una vastità piena di mondo.<sup>56</sup>

Una “libertà per la morte”<sup>57</sup>, una profonda accettazione della condizione delle cose che porta ad emanciparsi da ogni drammaticità ed eroismo della morte. L'inabissarsi nella morte, la “grande morte” del Buddhismo Zen, è condizione a cui segue l'illuminazione. “Essere *totalmente vivi* non si misura sul metro dell'«eterno» o dell'«immortale». Coincide invece con *l'essere totalmente mortali*”<sup>58</sup>. La dialettica *shō-ji*, l'unità di vita e morte che sta a fondo dell'esistente, è la forma profonda di *kire-tsuzuki* che Ōhashi rintraccia in numerose opere artistiche giapponesi. Se *kire-tsuzuki* è la struttura complessiva triadica di naturalezza immediata - *kire* artistico - naturalezza profonda e l'emotività *yugen-yojō* è esito che sprigiona dal gesto artistico, il *ma*, condizione a monte di questa esperienza estetica, è l'attimo elevato ad eternità generato dal gesto artistico, dal “taglio” portato alla massima essenzialità del *kata*.

In conclusione, vorrei sottolineare alcuni aspetti emersi nella nostra analisi del *ma* che saranno utili nell'interpretazione critica del cinema di Ozu, la quale verrà esposta nel terzo ed ultimo capitolo. Innanzitutto, il *ma* è una distanza che istituisce e regola rapporti nella vita quotidiana: *ma* come euritmia organizzata di una società. A seguire, il *ma* nell'arte consiste nell'ellissi del climax della rappresentazione: *ma* come afasia eloquente, scaturigine di una estetica della reticenza e del non-detto. Infine, il *ma*

---

<sup>54</sup> R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017.

<sup>55</sup> Bi-yān-lu, *Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*, übers. von Wilhelm Gundert, 3 Bde., Weltbild, München 1960-1973, cit., v. 2, p. 159; tr. it. in Byung-Chul Han, *Filosofia del buddismo zen*, Nottetempo, Milano 2018, p. 125.

<sup>56</sup> Byung-Chul Han, *Filosofia del buddismo zen*, Nottetempo, Milano 2018, pp. 125-126.

<sup>57</sup> *Ivi* cit., p. 125.

<sup>58</sup> *Ivi* cit., p. 130.

propriamente trascendente e legato alla dialettica *kire-tsuzuki* è, più in generale, l'attimo in cui si compie la "rottura", il "taglio" che realizza e interiorizza la perfezione essenziale del *kata*, del gesto formale, sprigionando così quel sentimento inesprimibile che sta al cuore delle cose.





## CAPITOLO TERZO

### L'ESTETICA *MA* NEL CINEMA DI YASUJIRŌ OZU

In poche parole, per me è piuttosto facile girare film nel mio stile. Ho l'impressione che quelli che girano diversi tipi di film non facciano altro che tentare di affascinare con l'insolito. Insomma, come se cambiassero dei piatti: la pasta cinese col riso al curry, o che altro ancora, il riso con le frittiture, e così via. Invece io sono un venditore di tōfu. Le variazioni sono poche: al limite c'è un tōfu più saporito di un altro oppure quello fritto. Probabilmente sono un uomo che non ama i cambiamenti. Di tutto il resto mi interessa ben poco.<sup>1</sup>

Dico sempre che sono un venditore di tōfu e faccio solo tōfu. Un regista non può fare film di tanti generi diversi. Come dire, in un ristorante dove si può mangiare di tutto non troveremo mai una vera specialità. Non so come sia per gli altri, ma io credo che ogni mio film esprima una novità, sia fatto di nuovi stimoli. Sono come un pittore che continua a dipingere la stessa rosa all'infinito.<sup>2</sup>

Yasujirō Ozu (1903-1963) è considerato uno dei più importanti registi giapponesi del secolo scorso. Egli nacque nel 1903 a Tokyo, nel quartiere popolare Fukagawa: la rivoluzione Meiji stava sconvolgendo l'assetto politico, economico e sociale del paese e la guerra Russo-Giapponese sarebbe scoppiata da lì a poco. Durante l'adolescenza si innamorò del cinema di Hollywood e a vent'anni entrò alla Shōchiku Cinema come addetto alla fotografia<sup>3</sup>. Nel giro di pochi anni divenne uno dei registi di punta dell'azienda, girando soprattutto film di genere *shomin-geki*. Protagonista di questo genere cinematografico è "il giapponese medio, l'impiegato coi suoi problemi familiari: il rapporto con la moglie, l'educazione dei bambini, gli affanni economici,

---

<sup>1</sup> «Hō-chi-shinbun», 23 febbraio 1958; tr. it. in Kiju Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, tr. it., Franco Cesati, Firenze 2008.

<sup>2</sup> «Asahi-shinbun», edizione serale, 28 agosto 1962; tr. it. in Kiju Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, cit., p. 22.

<sup>3</sup> Cfr. Kiju Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu.*, cit., p. 20.

le figlie a cui trovare marito, le cure da dedicare agli anziani.”<sup>4</sup> La carriera di Ozu, che ha attraversato il mondo cinematografico giapponese dagli albori negli anni 20’ fino alla sua consacrazione internazionale negli anni 50’ e 60’ al fianco di registi come Kurosawa e Mizoguchi, è sempre rimasta saldamente puntellata sul *topos* narrativo di cui sopra, nonostante tutti i cambiamenti repentini che ha vissuto il cinema in quegli anni. Iniziando con il muto in bianco e nero e finendo con il cinema sonoro e a colori, il percorso creativo di Ozu può essere davvero definito un percorso di progressivo perfezionamento e rarefazione formale, portando il cineasta ad affinare uno schema e riproporlo con variazioni. “Come un pittore che continua a dipingere la stessa rosa all’infinito”, o un “venditore di tōfu”, appunto. Della sua vasta produzione di film (oltre cinquanta) ci soffermeremo sulle opere successive alla Seconda guerra mondiale, in quanto è in esse che Ozu, giunto alla sua maturità artistica, definisce in modo radicale la propria peculiare grammatica. Più in particolare, due film saranno presi in esame nello specifico: *Tarda primavera* (1949) e *Viaggio a Tokyo* (1953). Nell’ultimo decennio della sua carriera egli si emancipa definitivamente dal racconto interessato alle tinte sociali delle condizioni di vita della classe media, per approdare ad una narrazione maggiormente universale, una raffigurazione senza-tempo della natura dell’esistenza umana, di cui i due film sopracitati sono forse i massimi esempi. Una serietà, dunque, caratterizza le tematiche del cinema di Ozu, ma una serietà sempre stemperata da una *verve* ironica e da un particolare gusto anticonformista nei confronti del mezzo cinematografico e le sue capacità mistificanti che lo hanno portato a giocare con gli espedienti narrativi tradizionali e a rovesciarli, come a rivendicare una maggiore libertà del suo linguaggio cinematografico. Lo scopo del presente capitolo sarà mostrare come l’analisi del cinema di Ozu sotto il segno del *ma* non sia una forzatura interpretativa esteriore, bensì qualcosa che le opere stesse, sebbene implicitamente, suggeriscono in modo particolare. L’opera di Ozu, considerato “il più giapponese dei registi giapponesi” è d’altronde un perfetto esempio di sopravvivenza della sensibilità estetica giapponese tradizionale nel Giappone contemporaneo. Se da un lato è ovvio constatare come ogni autore, in quanto collocato in un determinato contesto storico e culturale, rifletta nelle proprie creazioni lati di questa eredità che porta sulle spalle, di fronte all’opera del cineasta giapponese il rischio è quasi quello di calcare troppo la mano, esercitando una *reductio ad Zen* e così soffocandone il

---

<sup>4</sup> D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, Lindau, Torino 1996.

portato di novità. Lo stile di Ozu è troppo unico e autoriale – ed innamorato dei film americani, come evidenzia Bordwell – per essere ridotto a mero ripetitore nel formato cinema di una estetica della reticenza di provenienza Zen: il cinema di Ozu è innanzitutto “ozuesco”<sup>5</sup> come suggerisce Kiju Yoshida; lo Zen viene, semmai, solo poi, e solo dopo le dovute storicizzazioni e contestualizzazioni. D'altronde è l'autore stesso a rifiutare l'accostamento del proprio cinema all'arte tradizionale Zen: i suoi film, piuttosto che *emaki-mono*<sup>6</sup> gli potevano ricordare solo la carta igienica<sup>7</sup>. “They don't understand — that's why they say it is Zen or something like that.”<sup>8</sup> Nonostante gli scoraggiamenti del diretto interessato – o forse proprio accogliendoli nella loro autoironia – si cercherà di argomentare la presenza di un nesso che lega la sensibilità estetica del cineasta, e alcune specifiche idee estetiche emerse durante la storia della cultura nipponica, senza per questo ridurre l'una nell'altra. In ogni caso, il punto non è attribuire a Ozu l'intento di essere “Zen”, né fare dietrologia della sua opera trovando nello “Zen” la causa inconscia che ne sta all'origine – essendo lo “Zen” nient'altro che il frutto di una tradizione selettiva, un idolo agitato e venduto *in primis* dagli stessi giapponesi come bella facciata da esibire a noi occidentali oltre che a loro stessi –, bensì mostrare la ricchezza interpretativa che si può attivare facendo dialogare il suo cinema con alcune idee estetiche tradizionali.

Ma quali sono le peculiarità del cinema “ozuesco”? A questa domanda risponde efficacemente Dario Tomasi:

la posizione bassa della macchina da presa, la costante relazione fra la posizione della cinecamera e quella del soggetto rappresentato, l'uso dei piani di transizione come prolungamenti temporali ed emozionali, la dialettica di campi vuoti e pieni, il ricorso a uno spazio a 360° con i conseguenti falsi raccordi che esso determina, gli sguardi dei personaggi che parlano diretti verso la macchina da presa a fare dello spettatore un enunciatore privilegiato, la recitazione scarnificata che gioca sull'assenza di ogni espressione ed emozione.<sup>9</sup>

Ozu, in una progressiva limitazione del suo lessico filmico, arriva nel dopo guerra a “rinunciare del tutto a figure come i movimenti di macchina, i primi piani, il

---

<sup>5</sup> Cfr. Kiju Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, cit., p. 21.

<sup>6</sup> Gli *emaki-mono* sono opere narrative che uniscono testo e dipinto su rotoli di carta.

<sup>7</sup> Cfr. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University, Princeton 1988, p. 27.

<sup>8</sup> Y. Ozu, *Ozu Yasujiro wo yomu*, Firuma Atosha, Tokyo 1982, p. 59, tr. en. in Bordwell, p. 27.

<sup>9</sup> D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, p. 14.

montaggio ad effetto, le dissolvenze”<sup>10</sup>. Debitore – certamente involontario e plausibilmente inconsapevole – di un insegnamento tipicamente legato alle arti nipponiche, egli fa della rarefazione formale, del perfezionamento di un *kata* e della limitazione, i suoi punti di forza. Si tratta di una visione del cinema e quindi della creazione artistica che, nel pensare la relazione fra ripetizione, perfezionamento e semplificazione non può non farci ricordare il tema de “l’unico tratto”<sup>11</sup> di Shitao o Hokusai che dice di sé stesso che quando avrà centodieci anni “anche solo un punto o una linea saranno dotati di vita propria”<sup>12</sup>. L’idea, dunque, che perfezionamento sia rimozione dell’inessenziale, per giungere infine ad esprimersi con un singolo segno; che l’arte stia infine tutta lì, concentrata e pura. Soffermiamoci ora più nello specifico su alcuni elementi di questo lessico filmico essenziale

La “posizione bassa della macchina da presa” è il cosiddetto *tatami shot*, il posizionamento della macchina da presa a circa 40 cm sopra il *tatami*, la stuoia su cui siedono i giapponesi. Come suggerisce Wim Wenders nel suo documentario *Tokyo-ga*<sup>13</sup>, la macchina da presa è posta al livello dello sguardo di qualcuno seduto sul *tatami*, posizione assunta tipicamente da un giapponese nella propria casa<sup>14</sup>. Questo punto di vista può anche essere paragonato anche a quello degli spettatori di fronte al palcoscenico del *Nō*<sup>15</sup>. La suggestione di star assistendo ad una composizione teatrale durante i film di Ozu deriva anche da un ulteriore elemento, strettamente connesso ad un terzo: la fissità della cinepresa, da cui deriva l’estrema cura compositiva degli spazi scenografici, dotati di svariati piani di profondità.

“Ozu, more than most directors, placed composition above everything else”.<sup>16</sup>  
L’effetto combinato di questi elementi dà al cinema di Ozu una connotazione pittorica

---

<sup>10</sup> *Ivi* p. 13

<sup>11</sup> Cfr. Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 73.

<sup>12</sup> G. C. Calza, *Hokusai: il Vecchio pazzo per la pittura*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 124.

<sup>13</sup> Cfr. Wim Wenders, *Tokyo Ga*, Chris Sievernich Filmproduktion - Gray City - Westdeutscher Rundfunk (WDR) - Wim Wenders Productions, Usa – Germania Ovest 1985.

<sup>14</sup> Nonostante questa interpretazione risulti efficace e principio operante dell’estetica di Ozu, sembrerebbe che non coincida con il suo intento originario: “I miei gusti sono fin troppo chiari: è inevitabile che finiscano per influenzare i film. Una delle mie tante manie è quella di posizionare sempre in basso la cinepresa e filmare dal basso. Ho ideato questa tecnica sul set di «Un bel fisico». Avevamo pochi riflettori a disposizione, la scena si svolgeva in un bar. Per ogni sequenza eravamo costretti a spostare quelle poche luci da un punto all’altro. Dopo due o tre inquadrature si intrecciarono i fili per terra. Era una seccatura scioglierli per ogni spostamento, perciò, per risparmiarci un po’ di fatica abbiamo deciso di posizionare la cinepresa in terra e inclinare l’obiettivo verso l’alto. Le immagini non erano male, e in più sprecavamo meno tempo. Alla fine questa posizione è diventata una mania e via via la piazzavo sempre più in basso.” «Kinema-junpō», 5, 12, 19, 26 dicembre 1952 in K. Yoshida, *L’anti-cinema di Ozu*, pp. 102-103.

<sup>15</sup> D. Richie, *Ozu: His life and films*, University of California Press, Los Angeles 1977, p. xii.

<sup>16</sup> R. Ebert, *Floating Weeds* (Criterion DVD), recorded in 2003.

e induce lo spettatore ad assumere una attitudine contemplativa. Inoltre, la sua punteggiatura ridotta al solo semplice “taglio” e l’abitudine a inquadrare gli ambienti vuoti, prima che i personaggi vi entrino o dopo che vi sono usciti, o anche come scene vuote di raccordo, sono tutti ulteriori elementi che concorrono alla composizione di uno “sguardo” definito, svuotato e accogliente. Come sottolinea Richie, la grammatica di Ozu convoglia tutte le sue energie mirando a far retrocedere la sensazione di una direzione intelligente a tirare le fila dell’opera<sup>17</sup>. L’ombra dell’autore arretra dietro le quinte e nel vuoto lasciato da questi trova maggior spazio il coinvolgimento emotivo dello spettatore. Pensiero ed emozioni trovano nello sguardo vuoto e fisso della camera di Ozu un appello ad un esercizio di visione che sia più che mai attivo. La cinepresa pone lo sguardo dello spettatore come un oggetto fra gli oggetti, induce ad una osservazione attiva ma al tempo stesso distaccata: affranca lo spettatore da uno sguardo soggettivistico e giudicante, da uno sguardo “personale”. Pensiero ed emozioni che tuttavia non solo abbisognano di spazi in cui predisporre la contemplazione, ma anche di tempi vuoti in cui attivarsi ed operare. A questo proposito Ozu produce uno dei *device* più interessanti del suo cinema. Si tratta del *Pillow shot* di cui parla Bordwell<sup>18</sup>, che sarà poi definita da Deleuze una “immagine-tempo diretta”<sup>19</sup>, un “«frammento di tempo allo stato puro»”<sup>20</sup>. Si tratta infatti di una immagine statica, “spazi vuoti, senza personaggi e senza movimento, [...] interni svuotati dei loro occupanti, esterni deserti o paesaggi della Natura”<sup>21</sup> che si frappongono come raccordo fra scene in cui intervengono dei personaggi. Queste rappresentazioni di “nature morte”<sup>22</sup> hanno un grado di autonomia assoluto, in quanto non devono assolvere più alcuna funzione metaforica di supporto al racconto. Per comprendere meglio questa caratteristica del cinema di Ozu prendiamo in esame una celebre scena del film *Tarda Primavera*. Questo film racconta di un padre anziano e vedovo che vive felicemente assieme alla figlia ormai adulta. Per evitare che la figlia viva tutta la vita da zitella, egli finge di essere in procinto di risposarsi per convincere anch’ella a trovare marito. La crisi del rapporto padre figlia si struttura tutta sulla consapevolezza che la decisione di non vivere più insieme, per quanto saggia e

---

<sup>17</sup> Cfr. D. Richie, *Ozu: His life and films*, p. 109.

<sup>18</sup> Cfr. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University, Princeton 1988.

<sup>19</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Einaudi, Torino 2017, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

lungimirante, porterà inevitabile tristezza ad entrambi. Da questa consapevolezza scaturisce una delle scene più toccanti del film. Padre e figlia, essendo questa ormai prossima al matrimonio, viaggiano insieme per un'ultima volta e trascorrono una notte in albergo. Mentre conversano, il padre si addormenta improvvisamente e il sorriso rivolto a lei dalla figlia si trasforma in una muta e triste durezza, un volto che lentamente s'inclina e quasi piange senza darlo a vedere; la cinepresa inserisce all'interno di questa trasformazione l'immagine-tempo di un vaso (vedi figura 1). A questo proposito riprendiamo Deleuze:

Il vaso di *Tarda primavera* si inserisce fra il sorriso a fior di labbra della figlia e le sue lacrime nascenti. Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, non cambia, non passa. È il tempo, il tempo in persona, [...]. Le nature morte di Ozu durano, hanno una durata, i dieci secondi del vaso: questa durata del vaso è precisamente la rappresentazione di ciò che permane, attraverso la successione di stati mutevoli. Anche una bicicletta può durare, ovvero può rappresentare la forma immutabile di ciò che si muove, a condizione di permanere, di rimanere immobile, appoggiata contro il muro (*Storia di erbe fluttuanti*). La bicicletta, il vaso, le nature morte sono immagini pure e dirette del tempo.<sup>23</sup>

L'immagine del vaso è tempo puro; non ha la funzione metaforica di significare ed amplificare lo stato emotivo della figlia, quanto al contrario è lo stato emotivo turbato di ella a venir ricompreso nell'ineluttabilità del tempo, reso presente dal vaso. L'immagine del vaso è immagine-tempo, ma è dunque anche immagine-*ma*, l'intervallo che riassorbe il climax emotivo in una comprensione maggiore, l'attimo del taglio della radice nell'*ikebana* che riporta nel tempo la vita che cercava vanamente di sfuggirgli. È d'altronde questo il messaggio della sceneggiatura di Ozu. "Happiness only comes through effort"<sup>24</sup> sottolinea il padre alla figlia di fronte alle rimostranze di lei in vista del matrimonio, cercando di farle capire che, prima o poi, sarà felice di aver intrapreso questa nuova strada: lo sforzo, "effort", è accettare il cambiamento, accettare il tempo che impedisce di fissare per sempre il felice stato di cose presenti. Al tempo stesso queste inquadrature statiche non consistono, come pensa Schrader, in un momento di rottura con il mondo quotidiano a favore di una intrusione della trascendenza bensì, proprio in quanto immagini-*ma*, esse sono intervalli che attivano una soggettività panica capace di immergersi nelle cose del qui e ora; e se è pur vero

---

<sup>23</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 28.

<sup>24</sup> *Tarda Primavera*, Shochiku Cinema, Tokyo 1949.

che questo *ma* è di rottura rispetto allo stato psicologico dei personaggi e dello spettatore, si tratta pur sempre di uno squarcio che riporta i piedi per terra. Le immagini-*ma* – e lo vide perfettamente anche Deleuze – sono un ritorno al quotidiano, servono a “riannodare ciò che l’uomo ha spezzato”<sup>25</sup>, a riparare “ciò che l’uomo vede infranto”<sup>26</sup>. Tuttavia, non tutte le immagini-*ma* servono a riparare una scissione: se è vero che l’esito ricade sempre nell’immanente, nel quotidiano, non sempre quest’ultimo necessita di essere riparato. A volte, semplicemente, il quotidiano è già lì, e i personaggi sono totalmente immersi in esso. L’immagine-*ma* appare come “rottura” dell’immanente verso l’immanente, solo dal punto di vista della sofferenza dell’offeso, dello scisso, dell’illuso addolorato. Il portato emotivo di un *ma*, il “pathos delle cose” che è in grado di suscitare, si intensifica quando è posto in immediata relazione con le emozioni di un personaggio o di un evento che ha costruito un sentimento appuntito, focalizzato, con il quale lo spettatore era entrato in risonanza. Un anelito alla vita e, dunque, una disunione rispetto alla natura delle cose. È questa immediata relazione emotiva, che, compendosi nello spazio e nel tempo vuoti dell’immagine-*ma* – non una semplice immagine-tempo dunque, bensì immagine-emozione<sup>27</sup> –, viene sublimata nel *mono no aware* della rassegnata, malinconica, ma in fondo serena, accettazione. Ecco la serietà di Ozu di cui sopra; serietà che però, di nuovo in accordo con una attitudine tipicamente Zen che contraddistingueva il carattere del regista, trova nell’ironia e nell’autoironia il più potente strumento di ricaduta nel quotidiano. In questo modo il dramma della condizione umana viene stemperato nei film di Ozu, in quanto sempre caratterizzati da un tono leggero e da una de-enfatizzazione degli aspetti emotivi.

Attraverso il regista comprendiamo dunque meglio quella dicotomia che nel secondo capitolo abbiamo visto caratterizzare il *ma*, poiché egli nei suoi film ne mostra entrambi i lati. Da un lato la scena del vaso, oppure l’ellissi della morte della madre in “Viaggio a Tokyo” di cui parleremo in seguito; dall’altro, il *ma* del quotidiano nella sua immediatezza, delle relazioni fra i personaggi incasellati negli spazi della casa, la *ie* 家<sup>28</sup>, la casa giapponese con i suoi *spazi* interni, le squadrature dei *tatami* e degli

<sup>25</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 25.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, cit., pp. 66-67.

<sup>28</sup> Si vedano a proposito di 家 le seguenti considerazioni di Watsuji Tetsurō che si adattano perfettamente alla poetica di Ozu, narratore di famiglie e di personaggi in quanto facenti parte di famiglie:

*shoji* – i pannelli scorrevoli giapponesi –, che sembra essere la vera protagonista delle sue opere. Il cinema di Ozu riflette e rappresenta gli spazi e le modalità relazionali tipicamente giapponesi in una loro formalizzazione, sfruttando quelle capacità di mistificazione della realtà che solo il cinema può dare. Il *ma* come euritmia, come “distanza da osservare”, come spazio entro cui le conflittualità vengono riassorbite in una visione d’insieme concorde e complessiva viene reso da un particolarissimo ed “ozuesco” modo di inscenare i dialoghi e i rapporti fra i personaggi. Infrangendo tutte le “regole” più basilari della rappresentazione di un dialogo, egli non pone mai due personaggi l’uno di fronte all’altro, ove il primo è rivolto verso destra e il secondo è rivolto verso sinistra, simulando così un faccia a faccia, un incrocio di sguardi. Piuttosto egli fa volgere lo sguardo di entrambi lungo lo stesso vettore, e spesso verso la cinepresa, prediligendo inquadrature frontali come il mezzo primo piano, o la mezza figura del solo personaggio che sta parlando<sup>29</sup>, ma evitando sistematicamente il primo piano e, in generale, meccanismi di rappresentazione forti<sup>30</sup>. Nello Ozu della maturità chi parla è sempre inquadrato e chi è inquadrato – se sta parlando – è rivolto quasi sempre verso lo spettatore. Tomasi sottolinea due conseguenze di questa soluzione: la prima consiste nel “senso di complicità e armonia”<sup>31</sup> che si istituisce fra i due personaggi, nonché la sovrapposizione delle figure e la perfetta coincidenza dello spazio occupato dai loro corpi; la seconda riguarda il coinvolgimento dello spettatore, che siede sul posto del destinatario dei discorsi del dialogante<sup>32</sup>. La cinepresa, dunque, appare come una soggettività spoglia di sé, non enfatica, che balza da un corpo all’altro e assume sempre il punto di vista di chi ascolta: è allo spettatore che è chiesto di assumere questo tipo di soggettività. Questo è evidente nei dialoghi ma è altrettanto vero nelle immagini-*ma* di cui sopra, in cui la cinepresa si posiziona fra gli oggetti e predispone all’ascolto, alla ferma concentrazione empatica di chi ascolta senza giudicare, mettendosi a disposizione dell’altro.

---

“In altre parole, in quanto «interno» la famiglia è veramente colta come un’«interfaccia (*aidagara*) senza alcuna distanza interna» [...], separata dal mondo esterno, divenuto ciò che è «fuori»” (p. 189). Oppure ancora: lo “spazio di rapporto (*aida*) della famiglia è il sacrificio del proprio egoismo. In questo contesto l’ideale della «non dualità di sé» [...], viene realizzato in modo ineguagliato” (p.187). Infine: “è in questa famiglia che si mostra nel modo più chiaro come la totalità familiare sia precedente rispetto alla singolarità dei suoi componenti” (p. 185).

T. Watsuji, *Vento e Terra: uno studio dell’umano*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

<sup>29</sup> Cfr. D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, p.63.

<sup>30</sup> *Ivi* p. 86.

<sup>31</sup> *Ivi* p. 65.

<sup>32</sup> Cfr. *Ibidem*.



Ulteriori elementi del cinema di Ozu rivelano la presenza di una estetica del *ma*: la recitazione allusiva e non enfatica; una scrittura che non vede né eroi né antagonisti ma che anzi stempera le conflittualità; il massiccio utilizzo dell'ellissi come strumento narrativo e registico; infine la tematizzazione – che caratterizza in modo esemplare il film *Viaggio a Tokyo* su cui ora ci soffermeremo – del rapporto fra uomo e natura, fra vita e morte, fra trascendenza e immanenza.

*Viaggio a Tokyo* (1952) è considerato il capolavoro del regista. Il film narra di una coppia di anziani, Shukichi e Tomi, che, abitando nella lontana periferia assieme alla figlia minore Kyōko, vanno a far visita ai loro figli Shige e Kōichi i quali hanno trovato lavoro e messo su famiglia a Tokyo. I genitori scopriranno però presto che la disgregazione della famiglia dovuta alla distanza e ai nuovi stili di vita della modernizzazione ha eroso anche i legami affettivi dei propri figli verso di loro. Al culmine dell'assunzione di questa consapevolezza, durante il loro soggiorno nella scomoda e rumorosa pensione marittima in cui vengono mandati dai figli che non avevano tempo di occuparsi di loro, avviene la loro decisione di ritornare a casa anzitempo. Ma, durante il viaggio di ritorno Tomi ha un malore e pochi giorni dopo muore. Infine la famiglia si incontra nuovamente al capezzale di lei.

Solo un personaggio, la nuora Noriko, vedova di uno dei figli dei due anziani, si dimostra accogliente verso Shukichi e Tomi durante il loro soggiorno a Tokyo e, nonostante le sue modeste disponibilità economiche, trova il tempo di accompagnarli in un tour guidato della capitale.

In *Viaggio a Tokyo*, probabilmente il film più cupo dello Ozu della maturità, il concetto interpretativo chiave è forse quello di “evanescenza”. Innanzitutto, evanescenza della recitazione. Setsuko Hara, interprete di Noriko e diva del cinema giapponese e Chishū Ryū, interprete di Shūkichi e attore feticcio di Ozu, i quali avevano già lavorato assieme in “Tarda Primavera”, riassumono nel loro stile attoriale la poetica del cineasta. Complice uno stile registico che evita espressamente ogni artificio di enfaticizzazione della rappresentazione, la recitazione, allo stesso modo, è sommessa, reticente, fatta di sguardi piuttosto che di parole, di emozioni trattenute piuttosto che liberate. A questo proposito, la già citata scena del vaso di *Tarda Primavera* è esemplare. Lì si vede una Setsuko Hara che, carica d'una profonda malinconia, non lascia cadere neppure una lacrima, né una smorfia: eppure dà l'impressione di piangere. È solo un'allusione, un dubbio instillato nella mente e nel cuore dello spettatore: che le cose non stiano così come sono viste nella loro apparenza. Uno scarto

dunque, o una fessura, un *ma* che si apre fra le parole dette, il volto che le ha pronunciate e significati nascosti implicati. La recitazione fatta di sguardi, di silenzi e di piccoli gesti del corpo, così come ulteriori elementi del film che analizzeremo, lavora sul fare emergere il non detto che sta nel profondo delle cose.

In secondo luogo, si assiste all'evanescenza di ogni polarizzazione nella sceneggiatura dei personaggi. La figlia Shige, certamente il polo negativo del racconto, a più riprese si dimostra avara, brusca, autoritaria e insensibile nei confronti dei propri genitori. Di fronte alla possibilità di comprare del *sashimi* per cena, la sua risposta è netta: "La carne basterà". È sua poi l'idea di mandare i due anziani genitori alla pensione, liberandosi dunque dall'incombenza di dover "badare" ai due vecchi. Shige assieme al fratello maggiore Kōichi, indaffarato medico di quartiere che non riesce a liberarsi dal lavoro per dedicare del tempo ai genitori, rappresentano la Tokyo frenetica e competitiva del dopo guerra giapponese e lo stile di vita individualistico delle nuove generazioni. Contrapposto a ciò sta il Giappone rurale, quello dei genitori, legato alla struttura tradizionale della *ie*. La vecchia generazione non può fare altro che giudicare la nuova. A tal proposito, riporto un dialogo svoltosi in un bar a Tokyo fra Shukichi e un suo amico, Numata, anch'esso scontento del proprio figlio:

SHŪKICHI: Sai una cosa, amico mio? Da lontano, prima di venire a Tokyo, ero convinto che mio figlio, come dottore, avesse qui una posizione formidabile. In realtà, invece, ha solamente una clientela modesta in periferia. Quindi nessuno può capirti meglio di me. Anch'io sono insoddisfatto, proprio come te. C'è una cosa, Numata caro: tutti i genitori si fanno illusioni sui figli, da che mondo è mondo. Ma con le illusioni non si convive. Bisogna metterle da parte. Io l'ho fatto e tiro avanti.

NUMATA: Tiri avanti?

SHŪKICHI: Più o meno.

NUMATA: Ah, sì. Pure tu.

SHŪKICHI: Mio figlio non era così una volta. Era ben diverso. Ma cosa vuoi farci... a Tokyo c'è troppa gente, troppa competizione. E così uno finisce per cambiare.<sup>33</sup>

Ecco un primo intervento dell'evanescenza. Lo scontento dei genitori verso i figli non è assunto come un assoluto; anzi di fronte all'amarezza della realtà delle cose i genitori trovano lo spazio di un'autocritica diretta alle proprie aspettative illusorie che hanno *in primis* dato carburante a quel preciso dolore. D'altronde, questo effetto di

---

<sup>33</sup> *Viaggio a Tokyo*, Shochiku Cinema, Tokyo 1953.

evanescenza della polarizzazione avviene anche nella scena centrale del film, cioè quando i genitori, in alloggio al mare, prendono consapevolezza del loro rapporto con i figli e decidono di tornare a casa. Qui, come sottolinea Wood:

l'ammissione dei genitori implica non solo lo scacco delle loro relazioni. I genitori aspettano (forse inconsciamente) che i figli diano loro un sentimento di realizzazione e di utilità – affinché la loro vita abbia un senso. Così i figli non solo hanno deluso le speranze di affetto e considerazione dei genitori, ma nessuno di loro ha compreso in alcun ambito – materiale e personale – ciò che essi attendevano.<sup>34</sup>

Ma, al tempo stesso, la delusione è solo implicata da parole che si sforzano di produrre una risoluzione armonica.

SHŪKICHI: Shige, quando era piccola, era molto più attaccata a noi, più affettuosa.

TOMI: Sì, molto più affettuosa.

SHŪKICHI: Una volta sposate le figlie si staccano dai loro genitori.

TOMI: Kōichi è molto cambiato anche lui. Da piccolo era così tenero. È cambiato dal giorno alla notte.

A conclusione del dialogo, vi è infine posto solo per un'ammissione di fortuna e di felicità della loro condizione. “Certo uno desidera il massimo, ma possiamo contentarci, no?” e “abbiamo avuto fortuna” risuonano in quel vasto panorama di lungomare (vedi figura 2); si tratta di frasi che, nascondendo un cuore inespresso, lo rivelano con rinnovata efficacia. Dietro strati di parole lo spettatore accede allo *yugen* dell'invisibile che permea il visibile, e viene colto da una malinconia sottile ma profonda.

Al tempo stesso però, non è solo la vecchia generazione a venire incontro a quella nuova. La stessa Shige è stemperata dal suo ruolo negativo. Ad essa sono assegnati vari momenti divertenti e leggeri del film, che la rendono simpatica nel suo fare schietto agli occhi dello spettatore. Inoltre, il suo pianto appare intenso e sincero quando Tomi viene a mancare. In ogni caso è innegabile che l'elemento positivo del film che al meglio sintetizza questa dialettica fra tradizione e modernità, fra illusione ed accettazione, consiste in un personaggio specifico, cioè la nuora Noriko. Personaggio che, nuovamente per un gusto “ozuesco” di rovesciamenti prospettici,

---

<sup>34</sup> R. Wood, *Tokyo Story*, in *Movie*, 13, 1965, p. 32, tr. It in Tomasi p. 111.

viene introdotto nell'ombra di una colpa: ella non si era presentata in stazione all'arrivo dei due anziani per un impegno lavorativo, ed è giunta tardi a casa di Kōichi per accogliere i suoceri. Nonostante ciò, Noriko, sebbene non sia propriamente un membro della famiglia, è la persona che accoglie con maggior empatia i due, comprendendo e assecondando il loro desiderio di sentirsi valorizzati all'interno della famiglia. Laddove Shige e Kōichi, indaffarati dal lavoro non dedicano nemmeno una giornata ai genitori, Noriko, appena trova l'occasione, prende una giornata libera dal lavoro modesto che la occupa e la dedica a portare i suoceri in visita turistica di Tokyo. Shūkichi, Tomi, Shige, Kōichi, Noriko e Kyōko sono tutte individualità nette ma inquadrare dall'interno di un sistema di rapporti che le armonizza l'una con l'altra. Il punto di vista assunto dalla narrazione di Ozu non è dunque il punto di vista di uno specifico personaggio, bensì è il punto di vista dell'insieme, che considera la famiglia, lo sfondo, come logicamente antecedente ai singoli, alle parti. Se "Viaggio a Tokyo" è la storia della dissoluzione di una famiglia, è pur vero che lo spazio, il *ma* entro cui viene ricompresa questa dissoluzione la antecede logicamente.

Ma l'evanescenza di "Viaggio a Tokyo" non si limita a caratterizzare la sceneggiatura e la recitazione: come evidenzia Bordwell, il film si fonda visivamente e acusticamente su una "iconografia dell'evanescenza"<sup>35</sup>. Battelli a vapore, treni, ciminiere fumanti e ventagli, fumo delle sigarette e riflessi nell'acqua; ticchettii di orologi, rumori intermittenti di battipanni e cicale. Questi elementi caratterizzano le scene iniziali e finali e si reiterano nel corso del film. Tali figure di evanescenza sono un ottimo esempio del rapporto fra Ozu e la tradizione estetica nipponica. Se la cultura tradizionale è impregnata di un gusto estetico dell'impermanente, con pratiche come *hanami*<sup>36</sup>, *otsukimi*<sup>37</sup>, la contemplazione del *kōyō*, il *foliage* autunnale, e la quasi devozione verso i caduchi fiori di *sakura*, l'opera di Ozu rifiuta la banale iconografia dei poeti, dei pittori e dei drammaturghi e ad essa sostituisce un immaginario dell'evanescenza del mondo contemporaneo<sup>38</sup>. Queste figure visive e sonore costituiscono un principio di continuità nella complessa tessitura del film che invece difetta di nessi causali forti e predilige alla linearità della narrazione un andamento zigzagante, fatto di percorsi secondari apparentemente inconcludenti e di tempi

---

<sup>35</sup> Cfr. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University, Princeton 1988.

<sup>36</sup> *Hanami* fa riferimento alla usanza tradizionale di godere della fioritura dei fiori primaverili.

<sup>37</sup> *Otsukimi*, "guardare la luna" è la celebrazione della luna che si tiene in Giappone nei mesi autunnali.

<sup>38</sup> Cfr. *Ivi* pp. 45-50.

dilatati, più affine allo stile narrativo di autori contemporanei ad Ozu come ad esempio Tanizaki.

In *Viaggio a Tokyo* si assiste inoltre ad uno dei più riusciti utilizzi di immagini-*ma* come ellissi del *climax* emotivo della rappresentazione. La morte di Tomi infatti è omessa, lasciata nel non detto, sovra incisa da una sequenza di cinque *pillow shots* per una durata totale di circa 40 secondi: un molo vuoto al tramonto, una lanterna con il mare sullo sfondo e una barca di passaggio, tre barche ormeggiate, due edifici bianchi su una strada bagnata d'acqua, la linea ferroviaria e i tetti e la baia sullo sfondo. Queste immagini-tempo sono immagini-emozione, impregnate della tristezza delle scene che le precedono – la famiglia riunita al capezzale della madre moribonda – ma al tempo stesso sono immagini-*ma*, che attraverso un *kire*, un “taglio”, accolgono questa tristezza, superandola. Nella consapevolezza di ciò che sta accadendo “dietro” alle immagini, ovvero la dipartita della madre, lo spettatore è portato a vedere la morte di lei nella forma della natura “indifferente”. Quelle immagini non significano tale morte, né vogliono enfatizzarla. Piuttosto esse, pura espressione del tempo, risultano pura espressione dell'indifferenza. L'indifferenza che il fondo della vita, il Nulla, coltiva nei confronti di quella “passione inutile” che è l'essere umano. Questa sequenza è dunque un *ma* di ricaduta nell'immanenza. In tale intervallo di scene vuote il dolore circostanziale, legato al singolo caso umano, si reifica in tutte le cose per poi, infine, ricadere nella più dura indifferenza, in un sapore dolcemente rassegnato e malinconico struggimento. Nel finale del film, in particolare nei dialoghi fra Noriko e Kyōko, la figlia minore, e fra Noriko e Shūkichi trova tematizzazione la dialettica *shōji* e dunque la necessità di accettazione della condizione umana che nell'ellissi della morte della madre è solo suggerita.

Kyōko incarna la pura positività, il rifiuto di fronte all'ineluttabilità della dissoluzione della famiglia e dunque l'indignazione di fronte all'atteggiamento freddo di Shige e di Kōichi. Noriko invece, più grande e matura, è rassegnata, è “risvegliata” a maggior consapevolezza:

NORIKO: Ascoltami Kyōko, senti. All'età tua la pensavo esattamente come te. Ma poi credo di aver capito il meccanismo: i figli diventano adulti e si distaccano dai loro genitori. È una legge di natura. Quando si arriva all'età di tua sorella Shige, la vita diventa un fatto autonomo, personale. Shige non è cattiva. Se si comporta così non è per mancanza di sentimenti. È una cosa normale. Ognuno del resto pensa a se stesso principalmente.

KYŌKO: Trovi, Noriko? Beh, io mi rifiuto di diventare così. Che senso avrebbe allora la famiglia?

NORIKO: Sì, capisco. Ma purtroppo un giorno tutti diventiamo così. Sai, poco alla volta...

KYŌKO: Dici che anche tu...

NORIKO: Anche se cerco di evitarlo mi capiterà come a chiunque altro.

KYŌKO: Non è la vita una delusione?

NORIKO: Sì, lo è.

Il sorriso di Noriko di fronte a quest'ultima affermazione è glaciale, "a doppio taglio: è consenziente ma non accetta [...]. Il sorriso di Noriko è un sorriso di sconfitta, un'ironica ammissione del suo condividere l'amarezza della giovane cognata"<sup>39</sup>. L'accettazione per Ozu può essere solo accettazione dell'incapacità umana di accettare la propria condizione. Non ci sono poi veri "risvegliati", né dunque lo Zen, con le sue prospettive di liberazione dal dolore, può essere preso sul serio fino in fondo. Il film termina nel silenzio delle immagini, Shūkichi, solo, che guarda il porto, il treno di Noriko che riparte verso Tokyo, il canto degli scolari, Kyōko seduta in classe, il molo e il rumore dei battelli, così come era iniziato.

Si potrebbe leggere l'intero film come svolgimento di una dialettica *shoji*. Dall'immanenza, con le sue responsabilità e incombenze che assorbono completamente i figli maggiori, immemori della propria mortalità; all'illusione della quotidianità, resa presente nella speranza dei genitori di poter ricostituire la famiglia e nell'empatia di Noriko verso di essi, ma incarnata veramente solo dalla tenace ostinazione di Kyōko; per approdare infine allo sguardo sulle cose di Shūkichi, seduto, solo, rivolto verso la baia. "È così – non vivrà... è così – non vivrà... è così – è la fine" ripete meccanicamente al figlio dottore quando questi gli rivela il destino della moglie. Un sorriso leggero solca il suo volto, simile al sorriso glaciale di Noriko: una risposta "che sembra diffusa nell'arco di una vita"<sup>40</sup>, diversa da quella di Shige, che scoppia a piangere alle sue spalle. Egli rimane dunque solo, a muovere il ventaglio; ha consegnato l'orologio di Tomi a Noriko prima che ella ritornasse a Tokyo, rimane solo il rumore del battello sulla baia. La vita va avanti, come un fiore reciso alla radice.

---

<sup>39</sup> Don Willis, *Yasujiro Ozu. Emotions and Contemplation*, in *Sight and Sound*, 1, 1978/79, pp. 45-46, tr. it. in Tomasi pp. 115-116.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

## CONCLUSIONE

L'analisi del *ma* ha mostrato la pervasività di questo concetto, tanto nel suo uso nella vita quotidiana, quanto nella sua funzione centrale e fondativa rispetto alla sensibilità estetica giapponese tradizionale. Tale sensibilità, di cui il *ma* è spazio d'origine, non va tuttavia relegata alle sole pratiche artistiche del Giappone classico e direttamente influenzate dalle tradizioni religiose. Lo abbiamo visto con Ozu, un cineasta del 900' la cui attività di regista, inserita in un contesto di mercato che negli anni 50' incominciava ad aprirsi a dimensioni globali, propone ulteriori riletture che si inseriscono nel solco di questa estetica (nonostante non vi sia più quasi nulla di esplicitamente Zen). Dunque, forse, il *ma*, più di altri termini, si presta ad essere il segno eletto della sopravvivenza di una certa sensibilità nell'epoca contemporanea, non solo nipponica ma anche globale.

Il *ma* è uno scarto che fa sì che le cose non siano esattamente quello che appaiono. Con un gioco prospettico mostra la profondità che scava dietro le immagini: è come il poeta e viaggiatore Matsuo Bashō (1644-1694) che dimora nel viaggio stesso. Il suo modo di "stare" consiste nel "passare" assieme alle stagioni, ai fiori, agli uccelli che migrano. I due opposti, "soggiornare" e "viaggiare" sono tenuti insieme; uno scarto di prospettiva rivela che l'uno è la profondità dell'altro.

Il finale di *Viaggio a Tokyo* è drammatico ma al tempo stesso aperto. C'è una levità nella consapevolezza; Ozu la rivela ad esempio nella liberalità delle parole di Shūkichi, il quale, a colloquio con Noriko, le consiglia di non pensare più al marito defunto e di risposarsi. Come il padre di *Tarda Primavera* anche Shūkichi suggerisce alla nuora di prender marito, dissolvere i legami affettivi precedenti e coglierne di nuovi, per inseguire la felicità, nella consapevolezza che non si può irrigidire il momento presente. Accettare la vita, prenderla così come viene. Anche sul piano tematico e prettamente filosofico, Yasujiro Ozu fa dissolvere le polarità: dolore e piacere, tristezza e felicità, pessimismo e ottimismo, negatività e positività. Shūkichi, più di ogni altro personaggio, sosta "tra" le cose, le lascia accadere, le lascia passare e passa assieme a loro, senza aggrapparsi a nulla. Laddove la conclusione del film sembra

dichiarare in nuce la tragicità dell'esistenza, il sorriso di Shūkichi, rivolto alla vicina, e le sue parole che ritornano al ricordo della moglie, sono contrassegnate da una leggerezza. Il padre vedovo nella scena finale non è l'immagine del lutto, bensì l'immagine di una levità attraversata da polarità opposte: malinconia, gioia, memoria, tristezza, affetto, presente, passato e futuro (vedi figura 3). Il fumo della sigaretta è Shūkichi stesso, che è le onde del mare ed il ticchettio dell'orologio. La consapevolezza dell'anziano padre è quella di non arrischiarsi di intellettualizzare troppo la vita, categorizzandola nel tentativo di impugnarla. È un suggerimento filosofico che è anche la posizione filosofica di Ozu. Un'ironia lieve che disinneschi le polarità, una gioia di vivere che si abbasta della semplicità quotidiana per rinsaldarsi anche di fronte al massimo sconforto, ed il conseguimento di uno sguardo sereno, distaccato, non-enfatico. Un porsi "tra" – 間 – le cose con una coscienza limpida e aperta, come la ghiaia fra le pietre del giardino secco del Ryōan-ji. È questo un ulteriore elemento di complessità del film *Viaggio a Tokyo*, un ultimo scarto prodotto dal *ma* che "schiva" la banale enfasi della tragedia umana per ricomprenderla in un'ottica differente. Questo scarto, oltre che scelta stilistica, è già tesi filosofica: è un'etica del *ma*.



## APPENDICE



Figura 1: la scena del vaso in *Tarda Primavera* (p. 38).



Figura 2: Shūkichi e Tomi decidono di tornare a casa dialogando seduti sul lungo mare di fronte alla loro pensione (p. 42).



Figura 3: Shūkichi, ormai solo, si riposa seduto sul *tatami*. Una densa iconografia dell'evanescenza riempie la scena: il ventaglio, il fumo dello zampirone, il ticchettio dell'orologio, il treno apparso subito prima di questa scena ed il battello che viene inquadrato subito dopo (p. 48).

## BIBLIOGRAFIA

### *Film di Ozu citati (in ordine cronologico di uscita)*

- *Tarda Primavera*, Shochiku Cinema, Tokyo 1949.
- *Viaggio a Tokyo*, Shochiku Cinema, Tokyo 1953
- *Tardo Autunno*, Shochiku Cinema, Tokyo 1962.

### *Opere su Yasujirō Ozu*

- D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University, Princeton 1988.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Einaudi, Torino 2017.
- R. Ebert, *Floating Weeds* (Criterion DVD), recorded in 2003.
- D. Richie, *Ozu: His life and films*, University of California Press, Los Angeles 1977.
- P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. it di C. Raimo, Donzelli, Roma 2010.
- D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, Lindau, Torino 1996.
- R. Wood, *Tokyo Story*, in *Movie*, 13, 1965, pp. 32-33, tr. it. in D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, Lindau, Torino 1996, pp. 109-113.
- D. Willis, *Yasujiro Ozu. Emotions and Contemplation*, in *Sight and Sound*, 1, 1978/79, pp. 45-46, tr. it. in D. Tomasi, *Ozu Yasujirō. Viaggio a Tokyo*, Lindau, Torino 1996, pp. 109-113.
- K. Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, tr. it., Franco Cesati, Firenze 2008.
- Y. Ozu, *Ozu Yasujiro wo yomu*, tr. en., Firuma Atosha, Tokyo 1982.

### *Classici del pensiero orientale*

- S. Kuki, *La struttura dell'iki*, a cura di G. Baccini, Adelphi, Milano 1992.

- Lao Tzu, *Tao te Ching*, trad it. di L. Duyvendak, Adelphi, Milano 1994.
- M. Myamoto, *Il libro dei cinque anelli*, a cura di L. V. Arena, Rizzoli, Milano 2013.
- K. Nishida, *Luogo*, tr. it. di E. Fongaro, Mimesis, Milano 2012.
- K. Nishitani, *The Japanese Art of Arranged Flowers*, (1953), tr. en. Jeff Shore, in *Chanoyu Quarterly*, 60, pp. 7-16, Kyōtō 1989; ristampato in *World Philosophy: A Text with Readings*, a cura di R. C. Solomon e K. M. Higgins, McGraw-Hill, pp. 23–27, New York 1995.
- K. Okakura, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Piccola Enciclopedia SE, Milano 1993.
- Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Mimesi, Milano-Udine 2008.
- T. Watsuji, *Vento e Terra: uno studio dell'umano*, Mimesis, Milano/Udine 2014.
- T. Watsuji, *Watsuji Tetsuro's Rinrigaku: Ethics in Japan*, tr. en. di S. Yamamoto and R. E. Carter, SUNY Press, 1996.
- M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, trad it di R. Seffiert, Adelphi, Milano 1982.
- M. Zeami, *On the art of the Nō drama*, tr. inglese di J. T. Rimer e M. Yamazaki, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Zhuang-zi, *Zhuang-zi*, trad. it. dal francese, Adelphi, Milano 1980.

### *Opere sul pensiero orientale*

- R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984.
- E. Bartolone, *Lo spazio per la bellezza e l'armonia. Il kakemono e il suo tokonoma nella cultura giapponese*, Angolo Manzoni, Torino 2012.
- G. C. Calza, *Hokusai: il Vecchio pazzo per la pittura*, Mondadori Electa, Milano 2004.
- T. Deshimaru, *La Tazza e il Bastone: storie zen*, Milano 2003.
- M. Filippucci, *In viaggio verso la bellezza: l'esperienza del vuoto nell'architettura giapponese*, in “*Architetture dal Giappone. Disegno, progetto e tecnica*”, a cura di P. Verducci e F. Bianconi, Gangemi, Roma 2006.
- E. Fongaro, *Nishida tra Hegel e buddhismo - Sull'opportunità di una filosofia interculturale*, in *Scenari*, 15, 2021.

- O. Frattolillo, *La Nozione Di Aidagara Nel Sistema Etico Di Watsuji Tetsurō. Fūdōsei Come Geocultura Del Milieu Umano*, in “*Il Giappone*”, 44, 2004, 163–95.
- L. Galliano, *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, Angolo Manzoni, Torino 2004.
- L. Galliano, *Ma k e musica: il pieno e il vuoto*, in *L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze*, a cura di S. Rivadossi, C. Franchini, B. Ruperti, Ca' Foscari Japanese Studies 21| Arts and Literature 7, Venezia 2023.
- M. Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Morcelliana, Brescia 2018.
- M. Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.
- M. Ghilardi, *L'unità di buono, vero e bello nell'estetica di Nishida Kitarō*, in *Premio nuova estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, pp. 203-228, Palermo 2009.
- B.-C. Han, *Filosofia del buddismo zen*, Nottetempo, Milano 2018.
- G.W.F. Hegel, *Lezioni di filosofia della Religione II*, tr. it. a cura di R. Garaventa e S. Achella, Guida, Napoli 2011.
- Kimura Bin, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, trad. it., Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2013.
- J. Krueger, *Watsuji's Phenomenology of Aidagara: An Interpretation and Application to Psychopathology*, in “*Tetsugaku Companions to Japanese Philosophy*”, a cura di S. Taguchi e A. Altobrando, 3, Springer, 2019. ([https://doi.org/10.1007/978-3-030-21942-0\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-030-21942-0_11)).
- R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017.
- G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2022 (1992).
- M. Raveri, *Itinerari nel sacro*, Cafoscarina, Venezia 2006.
- M. Raveri, *Il Pensiero Giapponese Classico*, Einaudi, Torino 2014.
- L. Ricca, *La tradizione estetica giapponese*, Carocci, Roma 2015.
- B. Ruperti, *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015.
- K. Tokitsu, *Kata. Forma tecnica e divenire nella cultura giapponese*, Luni Editore, Milano 2013.

### *Altre opere*

- P. D’Angelo, *Tre modi (più uno) d’intendere l’estetica*, in *AESTHETICA. PRE-PRINT*, 25, Roma 2010.
- F. Desideri, *Forme dell’estetica: dall’esperienza del bello al problema dell’arte*, Laterza, Roma 2004.
- F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018.
- G. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it., Bompiani, Firenze/Milano 2020 (3).
- L. Illetterati, *Vita e concetto. Hegel e la grammatica del vivente*, in *Il pensiero: rivista di filosofia*, LV, 2, *Hegel – II*, Inschibboleth, pp. 59 – 96, Roma 2016.