

Carola Del Pizzo

Isolare, Abitare, Conversare

ABSTRACT: *This paper aims to investigate the relationship between human beings and space, paying particular attention to the different ways of thinking about physical distance and highlighting how they intertwine with the ways of conceiving inter-human relations. Firstly, an examination of the etymological roots of 'isolation', followed by the analysis of some of the most famous verses by Paul Verlaine, will allow a deeper insight on the correlation between distance and the sense of estrangement and separateness. The architectural works of Sou Fujimoto, with the support of Heidegger's words, will then invite to look at distance as an "in-between space", where the very concept of separation fades away. Finally, Lee Ufan's art and Hartmut Rosa's sociological reflections will help to glimpse the "in-between space" as a "space of resonance", able to offer itself, to those who learn to dwell in it, as a place of encounter and dialogue.*

KEYWORDS: *space, resonance, separation, encounter, in-betweenness.*

La mia casa è diafana, ma non di vetro. Si può dire piuttosto che ha la natura del vapore. I suoi muri si condensano o si allentano [...]

A volte li stringo attorno a me, come un'armatura d'isolamento. [...]

Ma, altre volte, lascio i muri della mia casa svilupparsi nel loro elemento proprio, che è l'estensibilità infinita. Allora, essi si espandono e si perdono in tutte le strade del mondo.¹

Nel 2020, in un momento storico in cui il rischio pandemico globale ha obbligato all'isolamento domestico e al mantenimento di precise distanze di sicurezza, la nozione di distanza si è mostrata in tutta la sua densità semantica; nell'ottica di un'indagine sulle possibilità che gli esseri umani hanno di relazionarsi ai tempi del distanziamento fisico, spesso ambiguamente definito 'sociale', si è fatta strada l'esigenza di riconsiderare la distanza a partire dal suo significato di 'intervallo spaziale', adottando uno sguardo sui rapporti interumani che non tralasci di tenere in conto il rapporto tra l'individuo e lo spazio in cui vive.

1 Spyridaki 2019, 32.

Il presente contributo si propone allora di assumere tale prospettiva, cominciando dal prendere in esame la condizione di isolamento, che conserva già nella sua etimologia un riferimento allo spazio fisico e all'esperienza della distanza; con la guida dei versi di Verlaine, si tenterà però di riportare il pensiero sulla comune associazione tra l'essere isolati e il sentirsi separati ed estraniati.

Sarà poi compito delle voci principali della seconda sezione, quelle di Sou Fujimoto e di Martin Heidegger, fare luce su un modo di pensare e vivere lo spazio in cui, a sfumare, è il concetto stesso di separazione.

Le opere d'arte di Lee Ufan e le parole del sociologo Hartmut Rosa aiuteranno infine a riscoprire la distanza come 'spazio di risonanza', capace di offrirsi, a coloro che imparano ad abitarla, quale luogo di incontro e dialogo.

1. Isolare

Parlami. Perché non parli mai? Parla.²

Quando si intraprende un'indagine in merito all'isolamento, non ci si può sottrarre al confronto con le diverse accezioni che tale termine ha collezionato nel tempo, nonché con il ventaglio di contesti a cui esso viene correntemente applicato; in ogni caso, che si utilizzi per intendere la decisione di privarsi per un periodo della compagnia degli altri o un provvedimento sanitario imposto dalle autorità governative o ancora, figuratamente, il senso di non appartenenza di un individuo a un certo ambiente, questa parola mantiene intatto, in linea con il suo etimo, un implicito e ricorrente richiamo al concetto di distanza, e, in generale, all'ambito dello spazio fisico.

Ci sono tuttavia due aspetti di cui l'etimologia, da sé, non riesce a rendere conto: innanzitutto, della ragione per la quale 'isolare' è adottato come un immediato sinonimo di 'separare' ed 'escludere'. Se il latino *insula* indica di fatto una 'porzione di terra' che si trova *in salum*, 'in mezzo al mare' e, pertanto, a una certa distanza dalla terraferma, non viene posto in tale vocabolo alcun accento sulla necessità di concepire lo spazio tra questa porzione di terra e il litorale quale motivo di separazione dell'una rispetto all'altro; le acque che intercorrono tra loro possono essere altrettanto considerate ciò che li separa o ciò che li mantiene in comunicazione. In secondo luogo, l'etimo a fatica spiega l'origine di quell'abitudine espressiva, ormai parte di quanto Gaston Bachelard chiamerebbe "automatismo del linguaggio"³, secondo cui, ogniqualevolta si definisce 'isolata' una persona, si sottintende, più o meno velatamente, che la condizione di isolamento porta con sé una sensazione di solitudine e di estraneità.

Non è difficile, invece, cogliere un nesso tra queste sovrapposizioni lessicali, che sembra risiedere proprio nella comune interpretazione della distanza fisica come separazione tra due punti e, allo stesso tempo, come manifestazione tangibile o,

² Eliot 2014, 99.

³ Bachelard 1961, 26.

perfino, ‘metro’ del senso di solitudine e separatezza di un individuo. Un’ulteriore conferma di quanto si intersechino il modo di pensare lo spazio con quello di concepire le relazioni interumane si può d’altro canto ottenere prestando attenzione all’uso corrente dei termini che delineano due volti della distanza, ovvero ‘vicinanza’ e ‘lontananza’: se, letteralmente, essi vengono adoperati per quantificare a livello percettivo un intervallo dello spazio fisico, sono diverse poi le occasioni in cui sono applicati in senso figurato all’ambito sociale⁴, per ‘misurare’ il grado di confidenza o di estraneità di un persona rispetto a un’altra.

Eppure, citando di nuovo Bachelard, un’occasione di risvegliare “l’essere assopito nei suoi automatismi”⁵ sopravvive sempre e, prima ancora che nel discorso filosofico, la si incontra nella poesia. Le immagini poetiche, con la loro capacità di rimettere in moto l’attività linguistica⁶, costituiscono inoltre un punto di vista privilegiato quando si tratta di interrogarsi sul rapporto tra essere umano e spazio, perché esse offrono delle testimonianze di uno spazio “vissuto”⁷, non ridicibile a quello “indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra”⁸.

Una delle raccolte di poesie che consente maggiormente di immergersi in tale rapporto è senza dubbio *Fêtes Galantes*⁹, i cui ventidue componimenti, per la

4 A tale proposito, è interessante fare riferimento anche al discorso sull’isolamento pronunciato da Gadamer nel 1961 e riportato nella traduzione italiana di Franco Volpi all’interno della raccolta *Elogio della Teoria*; in questo scritto, che si concentra sul cercare un nesso tra la condizione di isolamento e il fenomeno dell’autoalienazione, il filosofo fa ampio impiego di un lessico fondato sul binomio ‘vicinanza-lontananza’. Al fine di esprimere efficacemente l’estraneità sociale dell’individuo alienato e di creare un punto di contatto tra essa e l’esperienza vissuta da chi è isolato, Gadamer si appoggia infatti proprio all’uso comune del ‘vocabolario della distanza’ e, dopo aver definito l’essere isolati come una “perdita della *vicinanza* agli altri” (Gadamer 1989, 94, corsivo mio), afferma che “[s]e due persone si estraniavano l’una rispetto all’altra, ciascuno avverte nei confronti dell’altro, a cui una volta era *vicino*, un’alienazione” (Gadamer 1989, 96, corsivo mio).

5 Bachelard 1961, 26.

6 “Per mezzo della sua novità, un’immagine poetica mette in moto tutta l’attività linguistica: l’immagine poetica ci riporta all’origine dell’essere parlante” (Bachelard 1961, 13).

7 Bachelard 1961, 26. Riguardo alle differenze tra lo spazio “vissuto” e quello “geometrico”, può essere d’aiuto prendere in esame anche le parole di Martin Heidegger nel testo *Costruire, Abitare, Pensare*: da un canto, il filosofo rileva che, a partire dallo spazio fisico e per mezzo di un progressivo “processo astrattivo” (Heidegger 1952, 104), si è in grado di giungere a uno spazio inteso come “pura costruzione matematica”, da lui denominato “‘lo’ spazio” (Heidegger 1952, 104); tuttavia, egli sottolinea subito dopo che “in nessun caso i numeri-misure [...], per il solo fatto di essere applicabili universalmente a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il fondamento dell’essenza degli spazi e dei luoghi” (Heidegger 1952, 104). Questo perché i concetti di “luogo [*Ort*]” e di “spazi [*Stellen*]” sono indistricabilmente connessi alla relazione tra uomo e spazio, che può essere afferrata non attraverso un qualche procedimento di astrazione, ma soltanto con il riconoscersi dell’uomo come costitutivamente immerso in tale relazione, con la riscoperta del significato della condizione umana nel “soggiornare” sulla terra, “presso le cose” (Heidegger 1952, 105).

8 Bachelard 1961, 26.

9 H. Walker dedica uno scritto a riguardo, in cui rileva la profonda “sensibilità visiva [*visual sensitivity*]” (Walker 1972, 1008) di Verlaine nel descrivere i contesti spaziali in cui situa i componimenti di *Fêtes Galantes* e nel restituire così dei vividi quadri della relazione tra gli esseri umani e lo spazio. In particolare, Walker individua due diverse tipologie di relazione: da un lato,

precisione quasi impressionistica con cui Verlaine ne delinea gli scenari, paiono del tutto simili a delle tele dipinte. Le diverse modalità in cui le figure umane si relazionano con il paesaggio, che fin dai primi versi di *Clair de Lune* assume piena dignità di personaggio, permettono, nella poesia finale del volume, di osservare sotto una luce ulteriore la correlazione tra distanza fisica e senso di estraneità.

*Colloque sentimental*¹⁰ vede infatti protagonisti due innamorati che versano sì in una condizione di totale estraneità reciproca, ma non di certo perché distano di molto l'uno dall'altro. Né sembra sufficiente motivare il loro freddo – direbbe H. Walker – “distacco”¹¹ facendo riferimento unicamente all'affievolirsi del loro amore. C'è qualcosa di ulteriore, che Verlaine nasconde nella maniera in cui i due si rapportano con il parco “solitario e ghiacciato” che attraversano. Camminano fianco a fianco come ombre sbiadite, pronunciando parole così esili da essere quasi interamente inghiottite dalla notte: “– Batte sempre il tuo cuore al mio sol nome? / L'anima mia vedi tu sempre in sogno? – No”. Quel ‘no’ è sferzante: seppur sussurrato con voce fioca, circonda definitivamente ciascuno dei due protagonisti con un ‘muro’ di dolorosa solitudine. Ma i mattoni di quel muro il poeta li dispone già nelle strofe precedenti, quando racconta dei loro occhi, “morti”, delle loro labbra, “mollì”, del loro incedere immemore in un parco che li conosce e che essi non si sforzano di riconoscere. Il titolo del componimento è di una crudele ironia: Verlaine parla di ‘colloquio’, anche se qui è esattamente la comunicazione, in ogni suo aspetto, a mancare; la voce degli amanti è flebile, le poche domande che si scambiano ricevono risposte simili a un'eco lontana, mentre i due intrattengono la relazione in assoluto più “muta”¹² con il parco, che resta “solitario” proprio per il fatto che essi vi scivolano attraverso con i sensi spenti, sfuggenti come “spettri”. Non interagiscono mai veramente, né tra loro né, soprattutto, con il luogo in cui si trovano.

Sul sottofondo degli arbusti stropicciati dai loro passi, si fa dunque strada la necessità di un ripensamento del ruolo della distanza fisica nell'esperienza dell'estraneità: al posto di affannarsi a calcolare la responsabilità che l'entità della distanza, la quantità di spazio intercorrente tra le persone, può avere nell'originarla, si rivela senza dubbio fecondo cercare le radici di questa sensazione anzitutto nel modo in cui gli individui vivono lo spazio. In altri termini, prima di riflettere riguardo

quella caratterizzata da una viva interazione delle figure umane con il paesaggio, che le porta a una immersione e, talvolta, quasi a una fusione con esso; dall'altro, quella dominata invece da un freddo distacco e contraddistinta da un senso di profonda solitudine.

10 “Nel vecchio parco solitario e ghiacciato/ due ombre poco fa sono passate./ Gli occhi son morti e le labbra molli./ si odono a pena le loro parole./ Nel vecchio parco solitario e ghiacciato/ due spettri hanno evocato il passato./ – Ti sovviene della nostra estasi antica?/ – Perché volete mai che mi sovvenga?/ – Batte sempre il tuo cuore al mio sol nome?/ L'anima mia vedi tu sempre in sogno? – No./ – Ah! i bei giorni di felicità indicibile/ quando univamo le nostre bocche! – È possibile./ – Come azzurro era il cielo, e grande la speranza!/ – Vinta, la speranza è fuggita al cielo nero./ Andavano così fra le avene selvagge, la notte sola udi loro parole.” (Verlaine 1973, 35).

11 Walker 1972, 1009.

12 Il concetto di rapporto muto con gli spazi in cui l'uomo vive e si muove è presa in prestito dal sociologo Hartmut Rosa, che costruisce la sua teoria sociologica a partire dalla distinzione tra relazione muta e relazione risonante con il mondo (vedi in particolare: Rosa 2018, 22, 36).

all'influenza dello spazio sulle relazioni che, 'in' esso, gli esseri umani instaurano tra loro, pare opportuno indagare la relazione che le persone instaurano 'con' esso.

2. Abitare

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno¹³.

A suggerire la rilevanza di uno sguardo più approfondito sullo "spazio vissuto" sono, oltre ai versi di *Colloque sentimental*, anche le riflessioni del noto architetto giapponese Sou Fujimoto, il quale, da un contesto curiosamente affine a quello in cui è ambientata la poesia di Verlaine, ha tratto l'ispirazione che lo guida ormai in ogni suo progetto. "La foresta è sempre, per me, l'archetipo dell'architettura [*The forest is always to me the archetype of architecture*]" scrive Fujimoto su uno dei modellini che compongono l'opera *Architecture is Everywhere*¹⁴, dai lui proposta nel 2015 in occasione della biennale di Chicago; accanto alla scritta, una miniatura che sembra riprodurre un parco d'inverno accoglie due piccole figure. Già a una prima occhiata, la situazione assume dei connotati decisamente diversi da quelli tratteggiati dal poeta francese: qui, i due personaggi, invece di scivolare attraverso i sentieri al modo di spettri senza peso, danno quasi l'impressione di intrattenere un silenzioso dialogo con gli alberi, i cui rami spogli, mentre avvolgono la scena come le pareti di un nido, traducono la luce in imprevedibili disegni sul suolo.

Del resto, questo è il motivo per cui Fujimoto, originario della verde Hokkaido, scopre nella foresta l'archetipo dell'architettura: essa è per eccellenza l'esempio di un ambiente che, pur offrendo riparo e protezione, rimane al contempo un "open field", un "contesto aperto"¹⁵, capace di dare avvio a una libera interazione con chi decide di trattenersi al suo interno. La foresta guida Fujimoto a comprendere ciò che per lui significa essere architetto: disporre e sistemare degli spazi affinché chi vi dimora ritrovi il senso dell'abitare in quello che si può definire un "incontro inaspettato [*unexpected encounter*]"¹⁶ con lo spazio. Se l'"architettura ordinaria"¹⁷ è orientata a un "funzionalismo autoritario"¹⁸, in quanto assegna rigide funzioni a

13 Benjamin 2007, 15.

14 Fujimoto 2015, *Architecture is Everywhere*. Materiali vari su piedistalli (l'installazione è stata ospitata tra il 2019 e il 2020 presso il Museum of Modern Art di New York).

15 *Open field* è l'espressione scelta da Fujimoto, durante una videointervista realizzata con Design Indaba (2016), per riferirsi a un concetto che in altri contesti chiama *open space* (vedi The New Zealand Institute of Architects 2015).

16 Design Indaba 2016.

17 Fujimoto 2010, 199.

18 Fujimoto 2010, 198.

tutto ciò che costruisce, il “futuro”¹⁹ dell’architettura – afferma Fujimoto – si fonda sulla nozione di “imprevedibilità [*unexpectedness*]”²⁰, sul lasciar intravedere, nei luoghi edificati, costanti occasioni di “scoperte non anticipabili”²¹. È il caso di *Final Wooden House*²², dove un’intricata struttura di blocchi di legno dà luogo a una casa, al cui interno ogni tentativo di individuare un unico soffitto o pavimento, oltre che di determinare a priori e univocamente la finalità di un’area, si dimostra un’impresa vana; un qualsiasi angolo tra le travi può infatti rivelarsi allo stesso tempo un’accogliente zona per il riposo o una solida mensola, quando non si offre come tavolo per qualche pasto in intimità.

La maniera di vivere lo spazio a cui guarda Fujimoto è dunque quella – direbbe Heidegger – dell’“abitare [*Wohnen*]” nel suo senso autentico, secondo cui l’uomo “non padroneggia”²³ le cose presso cui soggiorna, ma ha cura di esse²⁴. Solamente attraverso tale cura, si può concretamente instaurare una relazione con lo spazio nei termini di un ‘incontro inaspettato’ con esso, avendo riguardo per quell’i-
nestinguibile e non dominabile “alterità [*otherness*]”²⁵ o – per usare di nuovo le parole di Heidegger – per lo “spaesante [*Unheimliche*]”²⁶, quella componente di ‘estraneo’ che permane non soltanto se si passeggia sotto le fronde di una foresta, ma anche, in forma residuale, nei contesti più ordinari.

Le opere dell’architetto giapponese sembrano a tutti gli effetti favorire la condizione di ‘spaesamento’, schiudendo, a chi le abita, la vista del “non-familiare [*Un-heimische*]” nel “familiare [*Heimische*]”²⁷; così dev’essere, ad esempio, per

19 Fujimoto 2010, 198; si noti che, quando Fujimoto parla di futuro, quasi sempre accompagna questo termine con l’aggettivo ‘primitivo’, per indicare l’idea secondo cui l’architettura del futuro prende forma dal momento in cui si riporta l’attenzione alle sue origini.

20 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 137.

21 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 130.

22 Fujimoto, Sou 2006-2008, *Final Wooden House*. Kuma-gun (JP).

23 Heidegger 2014, 98.

24 “*Il tratto fondamentale dell’abitare è questo aver cura (Schonen)*” (Heidegger 2014, 99).

25 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 137.

26 Questo termine, che, letteralmente, si può rendere con l’aggettivo italiano ‘inquietante’, compare già negli anni ‘20 (cfr. in particolare Heidegger 1995, 231-239 (par. 40) e 332-339 (par. 57)), in prevalenza nella forma del sostantivo *Unheimlichkeit*, per assumere poi un ruolo da protagonista nella seconda parte del corso universitario *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, tenuto da Heidegger durante l’estate del 1942. Per quanto riguarda la traduzione, si è qui seguita la linea della versione italiana di *Essere e Tempo* realizzata da Pietro Chiodi, il quale, scegliendo di fare riferimento allo ‘spaesamento’ e, quindi, accentuando il carattere di ‘non-ordinarietà’ dell’*Unheimliche*, riesce a rendere conto anche dell’associazione fra tale concetto e quello di *Unheimische*, propriamente “ciò che non è di casa” (vedi Heidegger 2003, 66), proposta da Heidegger nel corso del ’42; afferma infatti il filosofo tedesco: “intendiamo l’inquietante [*Unheimliche*] nel senso di ciò che non è a casa [*nicht im Heimischen*], di ciò che tra le cose di casa non è di casa” (Heidegger 2003, 66) – e ancora – “l’esser-inquietante [*Unheimlichkeit*] nel senso del non essere di casa, dell’esser-spasato [*Unheimisckheit*] [...] supera tutte le altre specie dell’inquietante [*Unheimlichen*]” (Heidegger 2003, 74).

27 Questa traduzione di *Unheimische* ed *Heimische* è tratta da: Berto 2002, 139; lo studio di Graziella Berto fornisce delle efficaci chiavi di lettura riguardo al tema dell’*Unheimliche*, rilevando come tale vocabolo racconti di una “coappartenenza inscindibile tra proprio ed estraneo, un rimando e un’ineranza reciproca tra i due opposti” (Berto 2002, 141), che “affiora nel momento

i residenti del comune austriaco di Krumbach: dal 2014, possono attendere il bus in un ‘canneto’ di sottili tubi bianchi, munito di una scala che consente di salire a diversi livelli sopra quello della strada, trasformando una comune pensilina in un luogo di esplorazione e scoperta²⁸. O ancora, altrettanto ‘spaesante’ è senza dubbio *House N*²⁹, che confonde le frontiere tra giardino e zona domestica e, al contempo, quelle tra strada e abitazione, grazie a una struttura di tre ‘gusci’ rettangolari di dimensione crescente, costellati di ampie finestre.

Ad andare dunque in cortocircuito, insieme alla soglia fra luogo di attesa e luogo di esplorazione, o, fra casa e strada, sono le distinzioni stesse fra familiare ed estraneo, interno ed esterno, vicino e lontano, riconosciute inadeguate a raccontare l’esperienza dell’uomo quando si apre a un incontro inaspettato con lo spazio; è piuttosto ‘tra’ i termini di queste contrapposizioni che Fujimoto ambisce a situare le proprie costruzioni, dimostrando di concepire la distanza, che sia l’intervallo fisico fra un posto e un altro o anche, in un certo senso, quello logico fra due contrari, non come ciò che li separa, ma come un *in-between space*, uno “spazio-che-è-tra”³⁰, in grado di accogliere la loro compresenza e di mantenerli in comunicazione.

Nel momento in cui l’*in-between space* viene abitato, la nozione di separazione sfuma del tutto, sostituita da quella di “gradazione”³¹; mentre l’approccio funzionalistico dell’architettura ordinaria poggia sulla netta demarcazione tra “bianco e nero”³², Fujimoto rintraccia delle sorprendenti possibilità architettoniche nelle “infinite sfumature cromatiche”³³ tra essi.

In ultima analisi, l’architetto giapponese concorderebbe con Heidegger sull’individuare il significato proprio del costruire in un “far abitare privilegiato”³⁴, capace di fornire una “cornice”³⁵ alternativa da cui osservare la relazione tra uomo e spazio: l’“architettura *in-between*”³⁶ di Fujimoto insegna all’individuo ad abitare lo spazio cominciando da uno spaesante incontro con lo ‘spazio-che-è-tra’, in cui si mescolano tutte le distinzioni, anche quelle fra gli estremi ‘più distanti’.

in cui la misura, la normalità si sottrae alla terra, al familiare, al proprio, quando essi perdono la loro padroneggiabilità” (Berto 2002, 144). Ecco che, allora, l’abitare in Heidegger si può leggere allo stesso tempo nei termini di un custodire l’ambito della familiarità, impedendo che esso venga consumato, appiattito nell’ovvio (Berto 2002, 160) e di un conservare l’estraneo prima che esso sia travolto, neutralizzato, addomesticato (Berto 2002, 175).

28 Fujimoto 2014, *Bus stop*. Krumbach (AT); quest’opera è stata realizzata in occasione di un progetto del comune austriaco di Krumbach, che ha coinvolto diversi architetti di fama internazionale nella costruzione di sette fermate degli autobus, con lo scopo di valorizzare il trasporto pubblico sul territorio.

29 Fujimoto 2006-2008, *House N*, Oita (JP).

30 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 140.

31 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

32 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

33 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

34 Heidegger 2014, 106.

35 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 136.

36 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 138.

3. Conversare

Gli occhi sono aperti?
E le orecchie?³⁷

Se le opere di Fujimoto hanno consentito di illustrare un modo di pensare e vivere lo spazio fisico in virtù del quale ‘sbiadisce’ la nozione stessa di separazione, è ora necessario mettere a fuoco con maggiore precisione in che maniera si possono configurare i rapporti interpersonali quando si impara a concepire la distanza come *in-between space*.

Uno spunto nella direzione di tale indagine è fornito da una scultura proposta da Lee Ufan nel 1969, parte della numerosa serie di installazioni dal titolo *Relatum*³⁸, che l’artista coreano realizza *in situ*, da più di quarant’anni, per alcuni fra i musei di maggiore fama internazionale. Questa in particolare, esposta presso il National Museum of Modern Art di Tokyo, prevede che un metro elastico di caucciù sia appoggiato sul pavimento e che sopra vi siano poste, in tre punti diversi, tre grosse pietre. Dopo poco, la loro pesantezza, comportando un’eccessiva tensione sull’elastico, lo deforma e rende quindi prive di significato le tacche che inizialmente permettevano di calcolare misure accurate. Il metro, dal porre l’accento sulla grandezza della distanza fra le pietre, diviene così un’inattesa guida per lo sguardo degli spettatori, invitandoli a cogliere la connessione tra esse.

Attraverso questa installazione, anche Ufan mostra dunque di voler portare l’attenzione sulla distanza fisica come ‘spazio-che-è-tra’ o – per fare riferimento a un’espressione giapponese a lui cara – come “*ma*”³⁹, e di impegnarsi a evocare nel proprio pubblico una “percezione nuova”⁴⁰ di tale spazio, scardinando ciò che è dato per scontato nella quotidianità: egli tenta di mostrare “*l’invisibile*”⁴¹ *relatum*, di rendere visibile la distanza come “relazione tra [*relation entre*]”⁴².

37 Cage 2010, 126.

38 Ufan 1969, *Relatum*. Collezione privata.

39 La musicologa e orientalista Luciana Galliano, nel saggio introduttivo di un volume dedicato a tale “sfuggente” e “onnipervasivo” concetto della cultura giapponese, definisce il *ma* non come un “qualcosa”, quanto più come un “entità fra”, “un tempo fra due eventi, uno spazio fra le cose, la relazione fra due persone” (Galliano 2004, 13; corsivo mio).

40 Ufan 2013, 55.

41 Ufan 2013, 51; nel descrivere tale *relatum* come “invisibile a occhio nudo [*invisible à œil-nu*]”, Ufan lascia trasparire la sua convinzione che l’opera d’arte sia per l’individuo una via d’accesso privilegiata a un rapporto ‘nuovo’ con il mondo, che implica “uno scostamento” da quello che tipicamente si instaura nella “quotidianità [*en décalage avec la quotidienneté*]” (Ufan 2013, 81); è facile cogliere, in questa nozione di ‘quotidianità’, un’affinità con quelle di “medietà [*Durchschnittlichkeit*]”, “inautenticità [*Uneigentlichkeit*]” e “quotidianità [*Alltaglichkeit*]” formulate da Heidegger (vedi ad esempio: Heidegger 1995, 162-167 (par. 27)), pensatore a cui l’artista coreano fa spesso esplicito riferimento (vedi ad esempio: Ufan 2013, 34, 85, 247).

42 Ufan 2013, 55; così egli chiarisce il significato della nozione di *relatum*, che traduce anche con “incontro [*rencontre*]” (Ufan 2013, 9) oppure, qualche pagina dopo, con il termine “legame [*lien*]” (Ufan 2013, 314). È da notare come la formulazione di questo concetto risenta fortemente del confronto che Ufan instaura, a partire dal 1956, con la filosofia occidentale e, in particolar modo, con le riflessioni dei fenomenologi francesi.

A chi è pronto a ‘mettersi in ascolto’, il *relatum* si manifesta quale autentico ‘spazio di risonanza’⁴³ – afferma l’artista, traducendo il complesso concetto di *yobaku*⁴⁴. Se in giapponese tale termine significa letteralmente ‘ciò che resta’ (*yo*) ‘bianco’ (*baku*) ed è una declinazione estetica del *ma* con cui viene indicato, ad esempio, il bianco della pagina di un libro⁴⁵ o quello che “traluce nello sfondo delle pitture a china”⁴⁶, Ufan ne fa la chiave di volta della sua poetica e della sua riflessione filosofica, precisando che esso non può essere reso altrimenti che con la nozione di ‘spazio di risonanza’; questo perché si tratta non di uno spazio ‘vuoto’⁴⁷, ma piuttosto di uno “spazio di vibrazione”⁴⁸, di uno spazio ‘bianco’ unicamente in quanto ‘aperto’, che si rende disponibile come luogo d’“incontro”⁴⁹.

La meditazione sul *yobaku* è ulteriormente sviluppata dall’artista coreano attraverso una serie di pitture inaugurata agli inizi del 1990, *Correspondance*: nei diversi dipinti che le appartengono, spesso esibiti insieme, i tocchi del pennello, che lasciano su delle ampie tele bianche brevi tracce di colore grigio, entrano in risonanza tra loro perché innanzitutto risuonano con lo spazio in cui si trovano; grazie alla sapienza che Ufan impiega nella disposizione dei suoi lavori all’interno dei vari contesti museali, i pannelli di tela sembrano infatti estendersi a tutta la parete bianca su cui sono appoggiati, sviluppando un’inaspettata interazione con il luogo che li ospita.

Il compito dell’arte di Ufan si concretizza pertanto nel tentativo di ‘affinare l’udito’ dei visitatori, presentando, per mezzo di un’attenta immersione delle opere negli spazi espositivi e di una “dinamica della distanza”⁵⁰ fra i vari elementi scultorei o pittorici, l’*in-between space* al modo di un vero e proprio spazio di dialogo⁵¹. Le sue sculture e le sue pitture, pienamente fruibili soltanto osservandole nella loro comunicazione con il luogo d’esposizione e prestando orecchio allo scambio dialogico fra le parti che le compongono, fungono così da “intermediari”⁵² della

43 Il concetto di risonanza è a tutti gli effetti una delle chiavi di volta per la comprensione delle opere di Ufan, dal momento che permea la sua riflessione artistico-filosofica fin dagli inizi della sua carriera; la centralità di tale nozione, già evidente nelle prime installazioni di *Relatum* (vedi, ad esempio, la lettura che l’artista stesso fornisce di alcune di esse: Ufan 2013, 319) non viene meno neppure nelle sue opere pittoriche, compresa la serie *Dialogue*, i cui ultimi dipinti risalgono al recente 2019.

44 Ufan 2013, 21; l’artista sceglie di rendere tale concetto con il francese *espace de résonance* già in: Ufan 2002.

45 Ufan 2013, 21.

46 Galliano 2004, 16.

47 Ufan non accoglie questa resa di *yobaku*, fornita ad esempio in alcune versioni inglesi dei suoi scritti, dove era stata proposta la parola *emptiness*; per un approfondimento riguardo alle possibili traduzioni di tale termine vedi Ufan 2013, 21.

48 Ufan 2013, 19.

49 Ufan 2013, 21-22.

50 “Il segreto dell’opera si trova in una dinamica della distanza [*Le secret de l’œuvre se trouve dans une dynamique de la distance*]” (Ufan 2013, 273).

51 Vedi ad esempio: Ufan 2013, 51, in cui l’artista racconta espressamente di disporre i vari elementi delle sue sculture in una posizione che dia l’impressione che essi si scambino dei saluti (“*une position qui donne l’impression que les différents objets échangent entre eux des salutations*”).

52 Ufan 2013, 70.

relazione tra uomo e spazio, e, al contempo, dei rapporti interumani; del resto, nel momento in cui un individuo coglie il potenziale di risonanza dello ‘spazio-che-è-tra’, si crea per lui anche l’opportunità – dice Ufan – di un “incontro”⁵³, di un rapporto ‘risonante’ con gli altri.

Il sociologo Hartmut Rosa, che individua propriamente nella risonanza il pilastro stesso della “sociabilità”⁵⁴, definisce questo tipo di rapporto come una “relazione di risposta”⁵⁵: a differenza della relazione di “eco”⁵⁶, essa prevede che chiunque vi prenda parte parli e risponda “con la propria voce”⁵⁷. Inoltre, non è possibile confonderla con alcuna forma di interazione “causale”⁵⁸ o “strumentale”⁵⁹, i cui risultati sono determinati e prevedibili⁶⁰, dal momento che la risonanza – sottolinea Rosa – implica invece un “elemento di indisponibilità”⁶¹ fondamentale, ossia prende avvio dall’aprirsi all’ascolto di un “Altro”⁶² le cui risposte non sono manipolabili o controllabili, ma anzi, spesso si dimostrano del tutto “disorientanti [dérangeants]”⁶³.

Ecco quindi che, a ben vedere, abitare lo spazio e guardare alla distanza nei termini di un *in-between space* non soltanto offre l’occasione, ma sembra essere un presupposto necessario per l’instaurarsi di un rapporto interpersonale ‘risonante’, nel quale nessuno dei due estremi interessati venga trattato come “qualcosa di muto”⁶⁴ e siano piuttosto conservate le sfumature “cromatiche e sonore”⁶⁵ di entrambi: unicamente chi ha imparato ad ‘ascoltare’ lo ‘spazio-che-è-tra’ può d’altronde ammettere la spaesante compresenza delle voci più inconciliabili, senza sentire l’esigenza di mettere a tacere una di esse.

L’abitare tratteggiato da Fujimoto e Heidegger, che ha concesso di rileggere il rapporto tra individuo e spazio in una cornice alternativa rispetto a quella sottesa al comune uso del concetto di isolamento, manifesta dunque, alla luce dell’arte di Ufan e delle parole di Rosa, un aspetto ulteriore; esso si mostra ora, costitutivamente, un ‘cum-versare’, un ‘abitare’ (*versare*) ‘insieme’ (*cum*), nel senso di un vivere lo spazio che, proprio perché differente dal sordo incedere dei protagonisti di *Colloque sentimental*, conduce l’individuo non a sentirsi estraniato, ma a porgere orecchio allo spazio che è tra sé stesso e gli altri, mantenendosi sempre aperto a una spaesante risonanza con ciò che gli è estraneo.

53 Ufan 2013, 22.

54 Rosa 2018, 45.

55 Rosa 2018, 193.

56 Rosa 2018, 193; “[n]ell’eco” – aggiunge Rosa – “risuona soltanto ciò che ci è proprio, non ciò che può giungere in risposta [dans l’écho ne retentit que ce qui nous est propre, et non ce qui répond]” (Rosa 2018, 187).

57 Rosa 2018, 193.

58 Rosa 2018, 193.

59 Rosa 2018, 193.

60 Vedi Rosa 2018, 193: “un effet figé et prédictible”.

61 Rosa 2018, 192.

62 Rosa 2018, 212.

63 Rosa 2018, 193.

64 Rosa 2018, 202.

65 Rosa 2018, 202.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1961. *La poetica dello spazio*. Tr. it. E. Catalano, Bari: Dedalo.
- Benjamin, Walter. 2007. *Infanzia berlinese*. Tr. it. E. Ganni, Torino: Einaudi. Kindle.
- Berto, Graziella. 2002. *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*. Milano: Bompiani.
- Cage, John. 2010. *Silenzio*. Tr. it. G. Carlotti, Milano: ShaKe.
- Eliot, Thomas Stearns. 2014. *La terra desolata*. Tr. it. A. Serpieri. Milano: Rizzoli.
- Fujimoto, Sou. 2010. "Futuro Primitivo. Primitive Future". *El Croquis*, n. 151: 198-215.
- Fujimoto, Sou, Toyoo Ito, e Julian Worrall. 2009. *2G N. 50: Sou Fujimoto*, Barcellona: Editorial Gustavo Gili.
- Gadamer, Hans Georg. 1989. *L'isolamento come simbolo di autoalienazione*, in *Elogio della Teoria*. Tr. it. F. Volpi. Milano: Guerini e Associati.
- Galliano, Luciana. 2004. *Ma. Il pieno e il vuoto*, in *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a cura di L. Galliano. Tr. it. L. Galliano e C. Wada. Torino: Angelo Manzoni.
- Heidegger, Martin. 1995. *Essere e Tempo*. Tr. it. P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- . 2003. *L'inno Der Ister di Hölderlin*. Tr. it. C. Sandrin e U. M. Ugazio. Milano: Mursia.
- . 2014. *Costruire, Abitare, Pensare, in Saggi e discorsi*. Tr. it. U. M. Ugazio. Milano: Mursia.
- Rosa, Hartmut. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Tr. fr. S. Zilberfarb e S. Raquillet. Paris: La Découverte. Kindle.
- Spyridaki, Georges. 2019. *Mort lucide*. Paris: Pierre Seghers. Kindle.
- Ufan, Lee. 2002. *Une art de la rencontre*. Arles: Actes Sud.
- . 2013. *L'art de la résonance*. Tr. fr. I. Charrier. Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions. Kindle.
- Verlaine, Paul. 1973. *Colloquio sentimentale in Feste Galanti*. Tr. it. M. T. Bulciolu. Torino: Einaudi. Kindle.

Walker, Hallam. 1972. "Visual and Spatial Imagery in Verlaine's *Fêtes Galantes*". *PMLA* 5, n. 78: 1007-1015.

Fonti multimediali

Design Indaba. *The infinite possibilities of open field architecture*. Youtube video. 13 giugno 2016. 6:02. <https://www.youtube.com/watch?v=G7aRRphrLbU&t=18s>.

The New Zealand Institute of Architects. *in.situ 2015-Sou Fujimoto*. Youtube video. 4 marzo 2015. 1:03:58. <https://www.youtube.com/watch?v=qg3FtZWZlxE>.