

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32300

STENOGRAFIA DEL VUOTO.
L'OPERA D'ARTE COME INTERVALLO INTENSIVO

Giovanni Ferrario

Università Cattolica del Sacro Cuore (03h7r5v07)

Contacts: giovanni.ferrario@unicatt.it

ABSTRACT

Il vuoto è spesso inteso come privazione, assenza, negazione dell'essere. Nella tradizione metafisica occidentale, il nulla è stato sovente pensato come ciò che si oppone all'essere, come un limite o una mancanza. Tuttavia, nella riflessione contemporanea e nel dialogo con la filosofia orientale, il vuoto assume una diversa configurazione: non più pura assenza, ma campo di possibilità, matrice dinamica, forma potenziale. Questo saggio intende esplorare il vuoto come forma potenziale dell'opera d'arte, in particolare a partire dall'opera del pittore Francis Bacon e dal pensiero di Gilles Deleuze, intrecciando tali prospettive con alcune linee della filosofia indiana e orientale, in particolare la nozione buddhista di *śūnyatā* e la concezione taoista del vuoto come efficacia. L'ipotesi di fondo è che l'arte non si limiti a riempire uno spazio, ma crei zone di vuoto, intervalli intensivi in cui la potenza del gesto artistico si condensa e si rende operativa.

Keywords: Vuoto, Francis Bacon, Gilles Deleuze, *śūnyatā*, buddhismo, taoismoSTENOGRAPHY OF THE VOID.
THE WORK OF ART AS AN INTENSIVE INTERVAL

Emptiness is often understood as deprivation, absence, or the negation of being. In the Western metaphysical tradition, nothingness has frequently been conceived as the opposite of being, as a limit or a lack. However, in contemporary thought and in dialogue with Eastern philosophy, emptiness takes on a different form: no longer mere absence, but a field of possibilities, a dynamic matrix, a potential form. This essay aims to explore emptiness as a potential form of the work of art, drawing in particular on the work of the painter Francis Bacon and the thought of Gilles Deleuze, while interweaving these perspectives with certain strands of Indian and Eastern philosophy, notably the Buddhist notion of *śūnyatā* and the Taoist conception of emptiness as efficacy. The underlying hypothesis is that art does not merely fill a space, but creates zones of emptiness—intensive intervals in which the power of the artistic gesture condenses and becomes operative.

Parole chiave: Emptiness, Francis Bacon, Gilles Deleuze, *śūnyatā*, Buddhism, Taoism

Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International License

© Giovanni Ferrario

Published online: xx/xx/2026



Milano University Press

“...imponderabile in un mondo di pesi...

 ...dismisura in un mondo di misure”

M. Cvetaeva

L'apparente disordine del mondo può celare il ritmo del vuoto e nascondere la sua pulsazione magnetica. La vita non consiste in una presunta pienezza delle forme, ma negli intervalli che le attraversano, nelle intercapedini che mettono le cose in risonanza tra loro. Il vuoto è intensità relazionale, campo che si espande in cui la realtà vibra. Come ricorda Gilles Deleuze, la vita non è semplicemente la proprietà di un organismo biologico, né un concetto riducibile all'esperienza individuale di un soggetto; essa è piuttosto una dimensione impersonale e immanente dell'esistenza, una forza creativa che attraversa gli esseri viventi e non viventi, i processi naturali, psichici e socio-culturali. Parlare di vita significa, dunque, spostarsi da una visione sostanziale a una concezione processuale. La vita è ciò che accade, ciò che diviene e che permette di sperimentare inattese combinazioni, inedite relazioni, nuovi modi di esistere. Da qui l'attenzione di Deleuze per i “divenire” (divenire-altro, divenire-animale, divenire-minoritario, divenire-impercettibile), che indicano traiettorie di liberazione rispetto alle rigidità sociali e psicologiche. La vita non tende a riprodurre l'identico, ma a produrre differenze, variazioni, mutazioni, invenzioni. Da questo punto di vista l'arte è l'evento della vita che, in modo peculiare, metaforizza la vita e ce la mostra intensificando immagini come spazi di possibilità potenziali. È come se, attraverso l'arte, la vita ribadisse la sua potenza creativa, la sua capacità strutturale e dinamica di essere sempre esposta al mutamento.

Nel 1981 Deleuze dedicherà a un pittore irlandese un celebre saggio intitolato *Francis Bacon. Logica della sensazione*. L'opera dell'artista diviene un luogo di analisi interessante per confrontarsi con il caso, il vuoto e il mutamento. In arte, sostiene Deleuze, “non si tratta di riprodurre o inventare delle forme, bensì di captare delle forze”¹, o meglio di renderle visibili. Nello studio dove Bacon lavorava, ancora visitabile presso la *Hugh Lane gallery di Dublino*, si percepisce un coagulo di forze, una pressione, una gravità interna che tiene tutto in sospensione, come se ogni oggetto stesse per cadere in un'altra forma. Entrare nello studio di Bacon significa penetrare in un luogo dove apparentemente l'immagine non nasce dal silenzio, ma dal rumore. A prima vista il caos domina: riproduzioni di immagini strappate, pennellate gettate su stracci, macchie di pittura che sembrano incidenti inevitabili e permanenti. Eppure questo caos non è un accumulo cieco ma un vuoto necessario e paradossale. Non l'assenza di immagini, ma il loro eccesso. Centinaia di fotografie calpestate o strappate, che sovrapponendosi si neutralizzano diventando rumore visivo, materia grezza che smette di imporre un senso preciso. È in questo svuotamento per saturazione che lo sguardo del pittore può finalmente respirare.

Come ricorda Jonathan Littell, così come nel suo spazio abitativo come anche nei suoi dipinti, in Bacon “le cose cadono, collassano, e ancora più spesso scorrono verso il basso”². Consideriamo le linee verticali che stirano le sue figure. Tracciati che trascinano l'immagine verso il basso e la graffiano verso l'alto. Si direbbe che tali figure registrino le forze che sottendono il dramma dei corpi deformati e che sono presenti anche nello studio del pittore. Pensiamo anche alle strutture che racchiudono i corpi — gabbie prospettiche, ovali, pedane, linee geometriche — che operano come dispositivi di isolamento della sensazione. La gabbia o il te-

¹ Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 117.

² Littell J., *Trittico. Tre studi da Francis Bacon*, Einaudi, Torino 2014, p. 126.

laio spaziale non servono a imprigionare le figure in senso realistico, ma le separano dallo spazio illustrativo della scena. È come se queste strutture creassero un campo di forze in cui la figura può subire deformazioni, torsioni e compressioni senza dissolversi nel caos del fondo. La struttura geometrica diventa così una sorta di diagramma minimale, un limite che trattiene la figura mentre le permette di attraversare processi di smembramento e ricomposizione. Non è una prigione, ma una zona di intensità controllata, dove il corpo diventa pura sensazione — carne attraversata da forze. Nello studio dell'artista si notano graffi e pennellate che raschiano muri, stipiti e porte; macchie accidentali di colore che punteggiano specchi, oggetti e pareti. Deleuze dirà che la forma in Bacon si dà per accidente, ossia che si “introduce uno spazio intermedio fra i due piani dove si verifica la caduta”³. Anche nel suo studio, pare che il tentativo sia quello di creare zone di gravità e resistenza dove i gesti del pittore restituiscono vibrazioni, inciampi, addensamenti e svuotamenti.

Immaginiamo le mani che hanno dipinto, insistito, cancellato. Lo studio del pittore diventa il luogo in cui il gesto può ritrovare la sua necessità. Zone spazzolate o ripulite da uno straccio, grandi campiture desolate espandono la visione di luoghi isolati nei quali si distrugge la nitidezza aptica con la precisione chirurgica della forma. Nel cuore di questa stanza satura, la pittura nasce da un attrito, da un caos che diventa occasione inattesa. L'artista cerca di far tacere le immagini che già ci sono, quelle che la memoria, la cultura, la fotografia e l'iconografia impongono. Il caos dello studio funziona come una strategia di difesa contro la tentazione del cliché. È un ambiente che disattiva le abitudini, che rende instabile ogni riferimento e che costringe l'occhio a fare vuoto perdendosi. C'è allora una lezione più ampia, quasi etica, in questo disordine abitato: per creare occorre generare un vuoto che non sia sterilità, ma saturazione portata al collasso. Un vuoto che nasce quando l'eccesso implode in un silenzio operativo. Bacon non cerca rifugio nel caos apparente ma costruisce un deserto artificiale, un luogo dove l'immagine può finalmente smettere di essere riconoscibile e diventare necessaria.

Questo vuoto potenziale trova un'eco nel già citato testo deleuziano su Bacon, nel quale il filosofo francese suggerisce che il caos non è negazione dell'ordine, ma riserva di differenze da cui il pensiero e la creazione traggono il loro ritmo. Così il ritmo, in questa prospettiva, non è mera successione regolare, ma modulazione di intensità, ossia di pulsazioni che nascono proprio dove le strutture si dissolvono, si spezzano e si ricompongono. Allo stesso modo, il vuoto non è un silenzio muto, bensì una quiete vibrante, attraversata da forze e possibilità che attendono una forma. Nel pensiero di Deleuze, specialmente in *Differenza e ripetizione* e in *Che cos'è la filosofia?*, il reale è costituito da differenze intensive, ossia da processi di individuazione che emergono da un campo pre-individuale⁴. Non vi è un fondamento trascendente, ma un piano di immanenza su cui si distribuiscono forze e singolarità. Il vuoto può essere pensato come il piano stesso di immanenza: non uno sfondo neutro, ma un campo virtuale di potenzialità. È opportuno precisare che il virtuale non è irreal, ma reale in quanto potenza. L'opera d'arte, quindi, non attualizza semplicemente una forma preesistente; essa estrae dal virtuale una configurazione singolare e impersonale.

A partire da questa riflessione si potrebbe dire che l'arte crea zone di vuoto perché sospende le abituali coordinate rappresentative. L'artista, attraverso il gesto, apre una fenditura nel regime del riconoscimento. Ciò che emerge non è la copia di un modello o la mera rappresentazione di un dato del reale, ma un evento

³ Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, p. 203.

⁴ Si rimanda per ulteriori approfondimenti a Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996 e Deleuze G. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Corina Editore, Milano 1997.

che resiste alla banalità delle percezioni codificate. L'arte è resistenza perché implica un'operazione di svuotamento, ossia eliminare il già visto, il già detto, per lasciare emergere il diagramma delle forze. Il vuoto così si configura come il luogo del diagramma, l'intervallo in cui le forze si organizzano senza ancora essere fissate in una forma. L'opera d'arte, dunque, non riempie uno spazio vuoto, ma crea il vuoto necessario affinché qualcosa possa accadere. È un'operazione sottrattiva che produce intensità.

Il vuoto non è un “buco nell'essere”, ma un effetto di organizzazioni percettive e discorsive che separano ciò che in realtà è pieno di relazioni. Giangiorgio Pasqualotto ricorda che “il vuoto, come la luce, non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre. (...) il vuoto non esiste prima delle sue determinazioni, né indipendentemente da esse, così come le sue determinazioni non si dispiegano dopo o a parte rispetto a ciò di cui sono determinazioni.”⁵ Il mondo si configura come un campo di relazioni, di affetti e di potenze che si distribuiscono secondo intensità. Esso emerge come esperienza soggettiva di rarefazione, non come struttura ontologica. In questo senso l'esperienza del vuoto coincide con una critica alla trascendenza, ossia non c'è un aldilà che colmi il mondo, perché il mondo è già interamente immanente.

Il vuoto può essere riletto come un intervallo oppure come una zona di sospensione che permette il passaggio delle forze. L'intervallo non è un nulla, bensì una soglia di trasformazione che amplifica l'intensità del sentire. È ciò che consente ai corpi di entrare in nuove composizioni di affetti. Da un punto di vista spinoziano, potremmo dire che l'intervallo è il luogo in cui si ridefinisce la nostra potenza di agire⁶. Ciò che sembra vuoto è, in realtà, un campo di possibilità non ancora attualizzate, uno spazio-tempo del possibile, così come la piega che prepara una nuova manifestazione del reale.

Nella lettura che Deleuze fa dell'ontologia spinoziana dell'immanenza, non vi è posto per un vuoto inteso come nulla ontologico: la sostanza unica si esprime infinitamente attraverso attributi e modi; ciò che appare come vuoto è piuttosto un limite della nostra capacità di percezione e di connessione delle cause. Nel sistema di Spinoza, l'essere è potenza (*potentia*). Ogni cosa è espressione della sostanza infinita e si definisce per la sua capacità di perseverare nel proprio essere (*conatus*). “Ogni cosa si sforza, per quanto stia in essa, di perseverare nel proprio esistere”⁷. Dunque, la realtà non è un insieme di sostanze separate, ma un tessuto di modi che esprimono gradi diversi di potenza. In questo quadro, non esiste uno spazio ontologicamente privo di essere: tutto ciò che è, è espressione della sostanza. Tuttavia, possiamo parlare di vuoto in senso modale, come diminuzione di potenza, come passaggio a una minore intensità di esistenza. Ma proprio in questa dinamica di variazione si apre lo spazio per una rilettura estetica dell'opera d'arte. Essa non è semplicemente un oggetto, bensì un aumento di potenza o ancora una volta, un evento intensificato. L'evento artistico compone affetti e organizza incontri che aumentano la nostra capacità di agire. Se il vuoto è ciò che interrompe la circolazione ordinaria degli affetti, allora esso può essere pensato come soglia di riorganizzazione. L'opera, creando uno scarto rispetto all'ordine consueto delle percezioni, istituisce un campo di intensità variabile. In tale campo, il gesto artistico incamera la potenza, la concentra e la rende sensibile. Il vuoto è allora la condizione per un nuovo aumento di essere.

Nel corso delle conversazioni con Michel Archimbaud, Bacon definisce la pittura come una “stenografia

⁵ Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2001, p. XV.

⁶ Per approfondimenti sulle relazioni tra estetica e il pensiero spinoziano si rimanda al testo di Moreau P., Vinciguerra L., (a cura di), *Pensare le arti con Spinoza*, Mimesis, Milano 2023.

⁷ Spinoza B., *Etica*, a cura di S. Landucci, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, prop. 6 parte III, p. 129.

della sensazione”⁸. L’espressione contiene un programma estetico radicale. L’opera d’arte non deve descrivere la realtà né rappresentarla narrativamente; deve piuttosto registrare e trasmettere una sensazione in forma condensata, come un segno rapido che cattura l’intensità di un’esperienza. Secondo Bacon l’arte deve agire direttamente sul sistema nervoso e non deve essere illustrativa. Quando diventa illustrativa racconta una storia e la storia prende il sopravvento sull’immagine. L’immagine deve essere, quindi, una specie di stenografia che registri la sensazione in modo immediato. La pittura diventa allora una scrittura accelerata del sensibile, un sistema che comprime e nello stesso tempo dilata il reale in un’immagine capace di agire direttamente sul sistema nervoso dello spettatore. La stenografia non è una semplice riduzione ma una tecnica che permette di conservare l’essenziale eliminando la ridondanza. Allo stesso modo, l’immagine baconiana non riproduce la realtà; la contrae, ne distilla le forze e la rende essenziale. In questo senso l’opera non è una copia del mondo ma un nodo di intensità, un intervallo intensivo appunto.

Si potrebbe dire che la “stenografia della sensazione” funziona proprio grazie a questa economia dell’intervallo: eliminare il superfluo significa creare spazi di sospensione in cui l’intensità può accumularsi. Ciò funziona anche all’interno delle figure che hanno in se stesse spazi di vuoto e quindi di condensazione. Questa condensazione non riguarda soltanto il rapporto tra figura e spazio circostante; essa opera anche all’interno delle figure stesse. La figura non è piena in senso assoluto: contiene al suo interno delle zone di sospensione, delle cavità percettive in cui la sensazione si addensa.

Ogni figura esteticamente intensa è attraversata da un vuoto interno. Questo vuoto è un’interruzione nella continuità del visibile, un punto in cui la forma smette di essere puramente descrittiva e diventa mistero. La figura non si esaurisce nella sua presenza plastica ma custodisce una zona di indeterminazione che la apre a ciò che eccede la rappresentazione. Da questo punto di vista il vuoto è qualcosa che abita la figura stessa. Anche la pittura apparentemente più “piena” contiene dei vuoti interni che funzionano come luoghi di condensazione della sensazione. È proprio in questi punti che la figura smette di essere semplicemente riconoscibile e diventa intensiva. La figura non coincide completamente con la propria identità visiva poiché è attraversata da una differenza, da uno scarto che la rende vibrante. Questo scarto costituito da vuoti operativi è il luogo in cui la sensazione si produce. Il mistero nasce quando la forma rimane leggibile ma non completamente esauribile. Una figura può essere chiaramente visibile e tuttavia contenere punti di opacità, vuoti, regioni in cui lo sguardo non riesce a stabilizzarsi. In quelle regioni la forma non comunica più soltanto un significato ma diventa campo di intensità.

La relazione tra stenografia e vuoto può essere chiarita attraverso una analogia con il ritmo. In musica, il ritmo non è costituito soltanto da suoni ma anche dalle pause. Le pause non sono silenzi privi di contenuto ma tempi di tensione, momenti potenziali in cui l’ascolto si concentra. Allo stesso modo, nell’immagine artistica il vuoto funziona come pausa intensiva che rende percepibile la forza della figura. Ne emerge un modello estetico in cui l’opera è una configurazione di intensità e intervalli. La stenografia della sensazione riduce la materia figurativa fino all’essenziale e il vuoto, come intervallo intensivo, crea lo spazio in cui questa essenza può manifestarsi. L’opera diventa una sorta di campo energetico e ritmico in cui la sensazione circola tra pieno e vuoto e la figura non è più un oggetto definito, ma un evento che accade nell’intervallo tra presenza e assenza. La stenografia della sensazione e il vuoto intensivo convergono dunque in una stes-

⁸ Il concetto di “stenografia della sensazione” è espresso dall’artista nella prima intervista delle *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Abscondita, Milano 2019 e sottolineate da Bacon nel testo di Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 26. In questo caso il pittore parla di registrazione della realtà attraverso il gesto pittorico atto a produrre una stimolazione nervosa nello spettatore.

sa logica: ridurre la rappresentazione per liberare l'intensità. L'arte non deve moltiplicare le immagini del mondo, ma creare condizioni percettive in cui il mondo possa essere sentito con maggiore forza.

Si potrebbe allora formulare una tesi estetica generale: ogni sensazione intensa richiede un intervallo di vuoto. Senza questo intervallo, l'esperienza rimane saturata di significati e narrazioni, con esso la sensazione può emergere come evento puro. L'opera d'arte diventa così una macchina che produce intervalli, una struttura capace di sospendere il flusso ordinario della percezione e di condensarlo in una forma breve, quasi stenografica. In questa prospettiva, la pittura non è soltanto un'immagine ma un gesto di sottrazione che ci appare sospeso. Sottrarre significa creare spazio; e nello spazio dell'intervallo la sensazione si intensifica. La stenografia della sensazione non è dunque una semplice economia formale, ma una strategia ontologica, un modo di organizzare il rapporto tra presenza e vuoto affinché la realtà possa apparire nella sua massima intensità.

Questa intuizione risuona profondamente anche nelle tradizioni della filosofia indiana e orientale, dove il vuoto non è un nulla nichilistico ma una pienezza non-oggettivabile⁹. Nelle Upaniṣad o nel Tao Te Ching si parla di un principio che è insieme vacuità e origine, silenzio e ritmo cosmico. Qui il vuoto è il battito quasi impalpabile che rende possibile ogni forma, il ritmo sottile che precede e attraversa il manifestarsi del mondo. Nella tradizione buddhista, soprattutto nella scuola Madhyamaka, il concetto di *śūnyatā* (vacuità) assume un significato radicale. Secondo Nāgārjuna, le cose sono "vuote" perché non possiedono un'essenza autonoma; esistono solo in relazione reciproca. Tutti i fenomeni sono vuoti di sé, poiché sorgono in una dipendenza reciproca (*pratītyasamutpāda*) con altri fenomeni. La vacuità non è un nulla metafisico, ma la struttura relazionale del reale. Si tratta di un vuoto che consente il divenire. Se gli enti avessero un'essenza fissa, nessuna trasformazione sarebbe possibile. La vacuità è dunque potenzialità attiva, ovvero il campo aperto in cui le forme sorgono e si dissolvono. Il vuoto è esattamente la potenza della relazione, l'intervallo in cui le intensità si trasmettono. Nel buddhismo zen questa intuizione viene spesso espressa attraverso immagini semplici. Si pensi alla metafora della tazza vuota: la tazza è utile non per la materia di cui è fatta, ma per lo spazio vuoto che contiene. Questo vuoto non è un difetto dell'oggetto ma la sua funzione essenziale. Allo stesso modo, il mondo non è costituito soltanto dalle forme visibili, ma dagli spazi di relazione che le rendono operative.

Applicata all'arte, questa concezione suggerisce che l'opera non vale per la pienezza dei suoi elementi, ma per gli intervalli che li attraversano. Il silenzio in musica, le larghe campiture nella pittura di Bacon, la pausa nel teatro non sono semplici mancanze, ma condizioni di senso. Il gesto artistico, allora, non si limita ad aggiungere materia; esso modella il vuoto. Incamerare la potenza del gesto significa concentrare energia in una forma che lascia spazio alla risonanza. Si pensi alla pratica poetica dell'haiku, la forma artistica che porta all'estremo l'economia dell'espressione. In pochi versi viene evocata una scena: una rana che salta nello stagno, il suono improvviso dell'acqua, l'eco che si disperde. Non c'è spiegazione, non c'è commento. La poesia si limita a registrare l'evento nella sua nudità percettiva. È una vera e propria stenografia della sensazione: un gesto linguistico che non sviluppa l'esperienza ma la lascia accadere.

Si potrebbe dire che l'haiku funziona come una pittura ridotta all'essenziale. Ogni parola è come una pen-

⁹ Si vedano per approfondimenti i seguenti testi: Suzuki Daisetz T., *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014. In particolare i capitoli I, VII e l'appendice III e Tamaro V. (a cura di), *Vuoto/Pieno. Il bue e il suo pastore: una storia zen dall'antica Cina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013. Per una prospettiva più generale sul pensiero estetico giapponese si veda Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016. In particolare si approfondisca in merito al tema del vuoto la nozione chiave di *kata* (forma). Rispetto a un'introduzione generale del pensiero indiano e, in particolare, al concetto di *śūnyatā* (vacuità) si rimanda al testo di Gnoli R., *L'estetica indiana*, Carocci, Roma 2023.

nellata che condensa uno spazio vuoto e che permette alla sensazione di respirare. Il significato non è completamente dato nel testo: emerge nell'intervallo tra i suoi elementi. È lì che il lettore incontra il mondo evocato dal poema. Questo rapporto tra forma e intervallo è centrale anche nella nozione estetica giapponese di *ma*, spesso tradotta come “spazio” o “pausa”. In realtà il *ma* è qualcosa di più sottile: è il tempo-spazio dell'intervallo, la distanza viva che separa e allo stesso tempo collega gli eventi. Nel teatro Nō, nella musica tradizionale o nell'architettura orientale, il *ma* appare come una pausa carica di tensione. Non è un semplice vuoto temporale ma un momento in cui l'energia della forma si raccoglie e si prepara a manifestarsi.

Si può pensare il *ma* come il punto in cui la stenografia della sensazione diventa possibile. Ridurre la forma all'essenziale significa infatti creare intervalli di forze in cui la densità estetica nasce dalla rarefazione. Quando la forma si alleggerisce, il vuoto diventa percettibile come una presenza sottile. Le immagini zen spesso mostrano proprio questa dinamica: alcuni pini lontani dissolti nella nebbia, un sentiero che scompare tra i bambù, il riflesso della luna sull'acqua di uno stagno notturno. In tutte queste scene la forma non è completamente definita ma sembra affiorare da un campo di indeterminazione; così come nelle drammatiche immagini di Francis Bacon il vuoto non è semplicemente ciò che circonda le forme, ma ciò che le attraversa dall'interno. La stenografia della sensazione trova qui il suo ambiente naturale. Un gesto rapido del pennello, la cancellatura data da uno straccio che opacizza la superficie, punti d'intensità e di vuoto all'interno dell'immagine, un oggetto collocato nel silenzio di un esteso campo cromatico: ciascuno di questi elementi funziona come una traccia minima che attiva un'esperienza intensiva.

In questo senso, l'esperienza estetica del “vuoto” rimanda a una densità quasi impercettibile che prepara l'evento della forma. Opere pittoriche come quelle di Francis Bacon, lette da Deleuze come dispositivi di cattura della sensazione, mostrano corpi sospesi in campi di forze che funzionano precisamente come intervalli intensivi o coaguli di vuoto. Nell'opera d'arte il vuoto agisce come un respiro trattenuto prima del canto: si tratta di una condensazione di possibilità in cui il reale, nel suo piano di immanenza, si prepara a manifestarsi nel respiro che diventa canto.

BIBLIOGRAFIA

- Bacon F., *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Abscondita, Milano 2019.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Corina Editore, Milano 1997.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- Deleuze G., *Sulla pittura. Corso marzo-giugno 1981*, a cura di D. Lapoujade, Einaudi, Torino 2024.
- Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.
- Gnoli R., *L'estetica indiana*, Carocci, Roma 2023.
- Moreau P., Vinciguerra L., (a cura di), *Pensare le arti con Spinoza*, Mimesis, Milano 2023.
- Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2024.
- Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003.
- Spinoza B., *Etica*, a cura di S. Landucci, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009.

Suzuki Daisetz T., *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014.

Tamaro V. (a cura di), *Vuoto/Pieno. Il bue e il suo pastore: una storia zen dall'antica Cina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013.