

Treviso, 2 febbraio 2007

Giangiorgio Pasqualotto

Giardini del vuoto

Per poter comprendere la stratificazione di significati concentrata nella locuzione 'giardini del vuoto' riferita ai giardini giapponesi ispirati al buddismo *zen*, è necessario ricordare l'enorme importanza che l'idea e la funzione di 'vuoto' riveste in questa tradizione spirituale.

In via preliminare è da ricordare come tale importanza sia data soprattutto dal fatto che il buddismo *zen* nasce in Giappone come 'trascrizione' del buddismo *chan* nato in Cina a partire dal VI sec. d. C., il quale, a sua volta, appare come un particolare sviluppo del buddismo indiano. Sia il buddismo *chan* che quello *zen*, pur privilegiando la pratica meditativa già presente nel buddismo indiano, non rinnegano affatto il ruolo centrale che, dal punto di vista dottrinale, l'idea di vuoto gioca all'interno delle sue scritture, ma, anzi, lo riprendono e lo approfondiscono: in particolare, il buddismo *chan*, a partire dall'epoca della dinastia Ming (1368-1644), rafforza tale ruolo grazie ad una felice contaminazione con il cosiddetto 'taoismo filosofico' (*dao jia*). Si può verificare questa straordinaria permanenza dell'idea e della funzione del vuoto rilevandone la presenza in alcuni esemplari testi taoisti e buddisti che possono costituire i punti focali delle fondamentali tappe di un complesso itinerario che si snoda lungo un periodo di almeno dieci secoli.

Si può cominciare col ricordare la centralità dell'idea di *anattā* (non sé) nelle scritture buddiste, espressa in forma massimamente condensata in questo passo del *Dhammapada*: "Tutti i dhamma sono privi di sé".¹

¹ Cfr. *La rivelazione del Buddha. I Testi antichi*, tr. di F. Sferra, Milano, Mondadori 2001, p. 556. Altri passi fondamentali per cogliere il senso e l'importanza dell'idea di vuoto nella tradizione buddista si trovano in *Anguttara Nikāya*, I, 16,62,147,149,164,166,283; II, 16,163,177,207,215; III, 49,79,85,138,359,441; IV, 11,22,44,46,54,146; V,108,180, ed. Pali Text Society, Oxford 1989-1994; *Samyutta Nikāya*, III, 2,4,6,19,66,81,96,127,135,165,179; IV, 196,391,398; V, 143,161,163 ed. Pali Text Society, Oxford 1992-1994; *Majjhima Nikāya*, 22, 43, 44,109,121-122 (*śūnya śūnyatā*), 140,151,ed. a cura di Bhikku Nanamoli e Bhikku Bodhi, Boston, Wisdom 1995; *Le domande di Milinda*, [opera non canonica della tradizione Theravada (Hinayana), I sec. d. C.] in *La rivelazione del Buddha*, cit., tr. di F. Sferra, Milano, Mondadori 2001, pp. 105-192; *Vimalakirti Nirdeśa Sūtra* (*Il sūtra pronunciato da Vimalakirti*, I sec. d.C.),tr. di P. Nicoli dalla tr. ingl. di Ch. Luk, Roma, Ubaldini 1982, pp. 31, 37, 46, 89, 92. Nāgārjuna *Madhyamakakārikā* (*Il cammino di mezzo*), II sec. d.C.) tr. di M. Meli, Commento di E. Magno, Padova, Unipress 2004, Cap. XVIII, pp.87-90. *Mahāprajñāpāramitā-Hridaya-Sūtra* (*Sūtra del cuore*, IV, sec. d.C.) (tr. di G. Manticci dalla tr. ingl. di E. Conze, Roma, Ubaldini 1976, p. 73); *Fa jie guan* (*Sulla meditazione del Dharmadathu*) del maestro Du Shun (558-640) [antesignano della Scuola Hwa Yan (giapp.: Kegon)], tr. dalla tr. ingl. di Garma C. C. Chang, *La dottrina buddhista della totalità*, Ubaldini, Roma 1974, pp. 238-235; *Trattato sul leone d'oro* del maestro Fazang (643-712), fondatore della Scuola Hwa Yan (tr. in Garma C. C. Chang, op. cit., pp. 256-262; tr. di S. Zacchetti, Padova, Esedra 2000; *Zang dong zi* (giapp.: *Sandokai*, *La coincidenza di diversità e eguaglianza*) scritto del maestro chan Shi Dou Xi Qian (giapp.: Sekito Kisen), 700-790), tr. di P. Imperio dalla tr. franc. di Taisen Deshimaru, *Lo zen passo per passo*, Roma, Ubaldini 1981, p. 164; *San mei ge* [giapp.: *Hokyo Zanmai*, <Canto del> *Samadhi della preziosa casa dello specchio*] scritto del maestro chan Dong Shan Liang Qie (giapp.: Tozan Ryokai), 807-869], tr. in Taisen Deshimaru, op. cit., p. 101.

Per verificare poi la presenza dell'idea e della funzione del vuoto nella tradizione taoista, si può ricordare il contenuto del capitolo XI del *Daodejing*: “e nel suo non essere si ha l'utilità del carro”.²

Se questi sono i riferimenti più generali e più lontani nella tradizione che sta alle spalle dell'idea e della funzione del vuoto che troviamo rappresentate nei 'giardini del vuoto', quelli più vicini e più specifici possono essere individuati in alcune testimonianze di Maestri del buddismo *chan* e del buddismo *zen*.

Si prenda ad esempio questo testo del Maestro Hui Hai (756-815):

D: su che cosa deve stabilirsi e dimorare la mente ?

R: deve stabilirsi sul non-dimorare e là dimorare.

D: che cos'è questo non-dimorare?

R: significa non lasciare che la mente dimori su nessuna cosa di alcun genere.

D: e che cosa significa questo?

R: dimorare su nulla significa che la mente non si fissa sul bene o sul male, sull'essere o sul non-essere, sul dentro o sul fuori o da qualche parte tra i due, sul vuoto o sul non-vuoto, sulla concentrazione o sulla distrazione. Questo dimorare su nulla è lo stato in cui essa deve dimorare; di coloro che lo raggiungono si dice che hanno la mente che non dimora; in altre parole hanno la Mente di Buddha.³

Oppure questo testo di un altro grande Maestro, Hui Neng (638-713):

Dotto pubblico, quando mi ascoltate parlare del vuoto non cadete subito nell'idea della vacuità (perché questo comporta l'eresia della dottrina della distruzione). E' della massima importanza non cadere in questa idea, perché quando un uomo siede quieto e mantiene la mente vuota, dimora in uno stato di “Vuoto della non-differenza”.⁴

Altrettanto esemplari dei due testi di Hui Hai e di Hui Neng, entrambi Maestri del buddismo *chan*, si presentano quelli di Dōgen e di Linji, fondamentali Maestri di riferimento per il buddismo *zen*, rispettivamente, per la Scuola Sōtō e per quella Rinzai.

Scriva Dōgen (1200-1253):

Se desiderate praticare la Via dei Buddha e dei Patriarchi, dovrete seguire senza pensare a profitti la Via dei saggi del passato e la condotta dei Patriarchi, non aspettando nulla, non cercando nulla, non guadagnando nulla. Escludete la mente che cerca sempre qualcosa, e non coltivate il desiderio di conquistare i frutti della Buddhità.⁵

E nel *Rinzai Roku* (Raccolta di Linji) troviamo scritto:

2 Cfr. *Testi taoisti*, Tr. di F. Tomassini, Torino, Utet 1977, p. 60. Cfr. anche *Daodejing*, II,: “essere e non-essere si danno nascita fra loro” (ivi, p.42); III,: “il governo del santo svuota il cuore del popolo (ivi, p. 44); IV, “Il Tao viene usato perché è vuoto e sempre non è pieno”(ivi, p.46); V, “Si vuota ma non s'esaurisce”(ivi, p.48); VI,: “Lo spirito della valle non muore” (ivi, p. 51); XVI,: “Arrivare alla vacuità è il culmine” (ivi, p.70); XLV,: “La grande pienezza è come vuotezza”(ivi, p. 133); XVIII,: “Chi pratica il Tao ogni di toglie” (ivi, p.138).

3 Cfr. Hui Hai, *Trattato sull'entrata essenziale nella verità per mezzo del risveglio istantaneo*, in J. BLOFELD, *L'insegnamento zen di Hui Hai*, tr. di F. Pregadio, Roma, Ubaldini 1977, pp. 35-36.

4 Cfr. Hui Neng, *Il Sutra di Hui Neng*, tr. di F. Pregadio, Roma, Ubaldini 1977, p. 29. (tr. modificata).

5 Cfr. Dōgen, *Shōbōgenzō*, in R. MASUNAGA, *Breviario di Soto Zen*, tr. di G. Cogni, Roma, Ubaldini 1971, p. 62.

Seguaci della Via, non fate errori. Tutti i dharmas di questo e degli altri mondi sono privi dell'auto-natura. Inoltre, sono privi di una natura derivata. Vi è solo il nome 'vuoto', e il nome [vuoto] è anch'esso vuoto.⁶

Questi riferimenti alla linea di riflessioni sul vuoto prodotte dal buddhismo *chan* e *zen* si possono riscontrare sullo sfondo delle idee che hanno ispirato la realizzazione di molti giardini tradizionali giapponesi, ma si concentrano con la massima intensità ed evidenza nell'idea di fondo che sembra aver ispirato la realizzazione di tutti i 'giardini secchi' (*karesansui*), in particolare quello del tempio di Ryōanji, il più celebre ed emblematico di questa tipologia di giardini, databile verso la fine dell'epoca Muromachi (1392-1573), situato nella parte occidentale di Kyoto. In questo contesto non risulta importante definire esattamente che cosa sia un *karesansui*, se un giardino che suggerisce simbolicamente la presenza dell'acqua o un giardino che allude ad un precedente presenza di acqua.⁷

Il *karesansui* di Ryōanji è formato da un rettangolo di ca. 330 mq. racchiuso su due lati da un muro di circa due metri di altezza. L'area è ricoperta da una distesa ondulata di ghiaia chiara, nella quale sono incastonate 15 pietre non lavorate, disposte in tre gruppi di 7, 5 e 3. E' evidente che tale giardino non è da percorrere, ma da contemplare. Tuttavia la contemplazione che esso richiede non equivale ad una semplice osservazione, per quanto attenta ed analitica essa sia. Si tratta di una contemplazione che implica direttamente un lavoro di *meditazione* e, in tal senso, richiede un' *esperienza* del vuoto. Questo significa in generale due cose: da un lato, la contemplazione del giardino esige, quanto meno, che la mente di colui che lo contempla sia a conoscenza dell'importanza che il vuoto gioca nella conoscenza del mondo, sia di quello esteriore che di quello interiore; dall'altro, è la stessa contemplazione del giardino che può produrre, nella mente di chi lo contempla, una serie di condizioni che favoriscono l'insorgere o lo sviluppo di un'esperienza del vuoto. In altri termini, il *karesansui* di Ryōanji spiega, senza ricorrere a parole, tre aspetti fondamentali degli insegnamenti buddhisti: 1) l'esistenza e la funzione del vuoto (*śūnyatā* in sanscrito, *sunnatā* in pali, *kū* in giapponese, *kong* o *xū*, in cinese) come sfondo di tutti gli elementi e di tutti gli eventi della realtà; 2) la qualità di 'non sé' (*anātman* in sanscrito, *anattā* in pali, *muga* in giapponese, *wu wo* in cinese); 3) e la qualità di impermanenza (*anityatā* in sanscrito, *aniccatā* in pali, *mujō* in giapponese, *wu chang*, in cinese), le quali risultano essere proprie ad ogni singolo elemento ed evento.

La prima cosa che colpisce chi vede per la prima volta Ryōanji è sicuramente la quantità di spazio libero che fa da sfondo ai tre gruppi di pietre: ciò comunica immediatamente la potenza del vuoto, anche senza alcuna conoscenza dei testi buddhisti e taoisti che ne parlano. Il vuoto, cioè, non appare come qualcosa di inerte equivalente al nulla, ma si presenta come una realtà vivente, pulsante, come matrice di ogni possibile 'pieno'. Infatti, contemporaneamente al fatto di apparire come larga

⁶ Cfr *La Raccolta di Lin chi*, a cura di R. Fuller Sasaki, tr. di P. Nicoli, Roma, Ubaldini 1985, p. 41,

⁷ Per tale dibattito si veda *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini*, a cura di P. Di Felice, Firenze, Le Lettere 2001, p. 122, nota 27.

distesa di spazio chiaro, questo vuoto si presenta all'osservazione anche come spazio che accoglie al suo interno quindici pietre disposte in tre gruppi, a rappresentare tre 'pieni' scuri che emergono da uno sfondo bianco, come fossero tre determinazioni visibili e reali tra quelle, virtualmente infinite, che tale spazio contiene e custodisce in potenza. Anche in tal caso, pur senza sapere nulla della lunga tradizione del pensiero buddista che ha riflettuto sul 'non sé', chiunque può constatare come ciascun gruppo abbia un senso formale e funzionale non in quanto realtà autonoma, indipendente, ma in quanto realtà *relazionale*, ossia in forza del rapporto di tensione che esso, come elemento scuro e 'pieno', intrattiene con il fondo chiaro e vuoto in cui è dislocato.

Tale rapporto si accompagna ovviamente, in modo immediato, al rapporto che ciascun gruppo di pietre intrattiene con gli altri due gruppi; così, altrettanto evidente ed immediato risulta il fatto che ciascuna pietra, all'interno del proprio gruppo, mostra la propria qualità formale e la propria energia solo in rapporto alle altre pietre. L'importanza e la forza di questa funzione esercitata dai *rapporti* tra gruppi di pietre e tra singole pietre non potrebbero evidentemente darsi se non vi fosse lo spazio libero necessario alla loro determinazione, e testimoniano in maniera sensibile, senza alcuna mediazione concettuale, il contenuto di uno dei principali insegnamenti buddisti, quello che afferma il fatto che, in modo autonomo ed isolato, non può esistere non solo alcuna *singola* realtà, ma nemmeno alcun *insieme* di realtà. Da ciò deriva la conseguenza che la bellezza formale e l'importanza funzionale delle singole pietre appaiono meno evidenti ed intense di quelle prodotte dalle *relazioni* tra le singole pietre e tra i tre diversi gruppi di pietre: ciò significa, in altre parole, che nella costruzione di Ryōanji – come di altri *karensansui* - , risulta certamente primaria – almeno nell'ordine del tempo - la capacità dei giardinieri di scegliere le singole pietre, ma risulta decisiva e forse ancora più importante – almeno nell'ordine del valore - la loro abilità nello scegliere la migliore qualità possibile dei *rapporti* tra le pietre, ossia, in una parola, la loro arte di *disporre* le pietre.

Non è poi da dimenticare che un'ulteriore osservazione del *karensansui* di Ryōanji ci mette nelle condizioni di cogliere la presenza, tanto discreta quanto ineluttabile, di muschi e di licheni depositati sulle parti in ombra delle pietre: tale presenza - oltre ai naturali mutamenti di luce, di colori, di condizioni atmosferiche, ecc. -, indica in maniera semplice, sicura, e, anche in questo caso, senza alcuna mediazione dottrinale o concettuale, i risultati del lavoro del tempo, ossia gli effetti dell'impermanenza (*mujō*), il che equivale a comunicare, altrettanto direttamente, che è illusoria ogni forma di *attaccamento* al permanere degli esseri e dei fenomeni, dato che questi risultano tutti condizionati dall'impermanenza.

Tornando però alla considerazione delle dinamiche spaziali indotte dall'osservazione del *karensansui* di Ryōanji, si può sinteticamente affermare che esso riesce a condensare, con una chiarezza ed un'intensità straordinarie, alcune tesi centrali e cruciali degli insegnamenti buddisti:

1. mostrando una grande distesa di ghiaia bianca, esso evoca in generale la presenza e la potenza di un 'grande vuoto' che funge da sfondo comune ad ogni realtà;
2. mostrando che le singole pietre e i singoli gruppi di pietre esprimono il loro senso e la loro energia solo nei loro rapporti reciproci, esso indica in generale che *ogni* realtà

è vuota di sé, non può pretendere, cioè, di avere un'esistenza dotata di autonomia assoluta;

3. mostrando *assieme* quindici pietre e il loro sfondo, esso dice in generale che non vi è alcuna discontinuità tra il 'grande vuoto' che accomuna le singole realtà e i 'piccoli vuoti' propri di ciascuna realtà. Ciò vuol dire, tra l'altro, che le singole realtà sono, certo, vuote di sé, ma che anche il 'grande vuoto' è vuoto di sé, privo, cioè, di una realtà autonoma:⁸ infatti, così come ciascuna pietra e ciascun gruppo di pietre non potrebbe erogare la propria potenza formale e funzionale all'infuori dello sfondo vuoto che li accoglie, così questo sfondo vuoto non potrebbe mostrare la propria natura di matrice attiva senza la presenza delle singole pietre e dei loro raggruppamenti.

Vi è tuttavia un ulteriore livello a cui conduce la contemplazione delle dinamiche spaziali presenti nel *karensansui* di Ryōanji. Tale livello è dato dalla magistrale capacità dei giardinieri che l'hanno creato, di gestire l'asimmetria (*hitaisho*). Appaiono evidenti sia l'asimmetria delle forme delle pietre, sia il carattere asimmetrico presente nei rapporti che regolano la disposizione delle singole pietre all'interno di ciascuno dei tre gruppi, sia il carattere asimmetrico presente nei rapporti che regolano la disposizione dei tre gruppi all'interno dello sfondo. Ma l'aspetto straordinario consiste nel fatto che tale massa di forme e di rapporti asimmetrici, entrando in tensione dialettica con la simmetria inclusa nelle forme rettangolari del perimetro del giardino e del muro di cinta, produce un'asimmetria 'di secondo grado', come avviene, per esempio, nella villa di Katsura, laddove le intelaiature artificiali e geometriche dei *soji* aperti contrastano con le forme naturali ed irregolari degli alberi del giardino che essi lasciano vedere.⁹ Questa asimmetria di 'secondo grado' - come, del resto, quelle semplici, 'di primo grado', proprie di ciascuna pietra, di ciascun gruppo di pietre e della composizione dei tre gruppi - non ha un significato solo formale e compositivo, ma allude ancora una volta al significato profondo incluso nei nuclei centrali degli insegnamenti buddisti sulla realtà e sulla funzione del vuoto: l'asimmetria, infatti, comunica in modo emblematico ma immediatamente percepibile sia il fatto che ogni realtà vive solo di relazioni, sia il fatto che, proprio in forza di questa costituzione relazionale, anche le pietre, fenomeni naturali tra i più rigidi e statici, sono in grado di produrre una sensazione di movimento. In altri termini, l'arte dell' *hitaisho* espressa nel *karensansui* di Ryōanji, riesce a comunicare e a far comprendere con quindici pietre e poco meno di 330 mq. di ghiaia, come funzionano due dei caratteri fondamentali di ogni realtà scoperti dal buddismo: l'assenza di sostanzialità e l'assenza di permanenza, *muga* e *mujō*.

⁸ Questa caratteristica della 'vacuità del vuoto' (*śūnya śūnyatā*) è stata evidenziata dal grande pensatore buddista del II sec. d. C. Nāgārjuna nei suoi scritti *Madhyamaka Kārikā* (Le stanze del cammino di mezzo), *Vigraha Vyāvartanī* (La sterminatrice dei dissensi) e *Catuhstava* (Le quattro laudi).

⁹ Cfr. G. Pasqualotto, *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, Esedra, Padova, 2001, Cap. VI.

Cina:

A.O. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, tr., Bologna, il Mulino 1982, Cap. VII;
P. Grimal, *L'arte dei giardini*, tr., Salerno, Ripostes 1987, Cap. VI;
Chen Congzhou, *I giardini cinesi*, tr., Padova, Muzzio 1990;
M. Paolillo, *Il giardino cinese*, Milano, Guerini 1996;

Giappone:

Teiji Itoh, *Jardins du Japon*, Paris, Herscher 1990
G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio 1992, pp. 121-126,
F. Fucello, *Spazio e architettura in Giappone*, tr., Firenze, Cadmo 1996;
St. Addiss - A. Yoshiko Seo, *How to look at Japanese Art*, New York, Abrams 1996;
P. Di Felice (a cura di), *Sakuteiki*, tr., Firenze, Le Lettere 2001;
G. Pasqualotto, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra 2001.

Lovejoy:

1584 Gonzales de Mendoza, *Historia de las cosas mas notables del regno de la china* (Lisbona, tr. it 1586)
1590 Hakluyt *Voyages*, superiorità del sistema politico cinese
1595 (ed. post.), Montaigne, *Essais*, III, XIII: *De l'experience*, p. 1432
1615 N. Trigault cfr. M. Ricci *De christiana expeditione apud Chinas*: "Si accontentano di ciò che possiedono senza desiderare le proprietà altrui"
1699: Libniz, *Novissima Sinica* etc. *Lettera al sig. De Remond*
1721: Ch. Wolff, *De Sinarum philosophia practica* gli costò la cacciata da Halle

William TEMPLE, 1685: *Upon the Gardens of Epicurus*: seguire la natura è più difficile che costruire simmetrie [*sarawadgi* (?): "impressionare mediante la grazia priva di ordini regolari"]; ripreso da Addison, *Spectator*, n. 414, 25.6.1712: "chiunque è capace di disporre alberi in uniformi filari o secondo tracciati simmetrici".
1797, padre Benoist, *Lettres edifiantes et curieuses*, IV: "Nei giardini cinesi l'occhio non è mai affaticato"
1757, William CHAMBERS, *Designs... arte + natura*, non solo imitazione della natura

Paolillo

Yuanlin: frutteto

Pu: orto

Parco con funzione *pratica*: riserva di cibo in tempi di carestia; e *religiosa*: spazio ordinato, separato da quello esterno, dove i riti garantiscono la continuità dinastica [cfr. tumulo su cui è piantato un albero che rappresenta il *genius loci* (*she*)]. Es. la 'Suprema foresta' (*Shanglin*) creata con l'unificazione della Cina dopo la fine del periodo degli Stati combattenti, [221 a.C.] (300 kmq.): laghi, fiumi, edifici, animali (universo in miniatura).

Xian: gli immortali che vivrebbero nelle tre montagne-isole nel Mare Orientale (Penglai, Fangzhang e Yinzhou); non potendole trovare, si costruiscono:

104 a.c.: prima testimonianza di montagna artificiale nel giardino imperiale;

Tutti gli elementi presenti nel giardino privato di **Yuan Guanghan**: acqua, montagna, isole, animali, architetture*; risente dell'influsso buddhista (*anicca*)

xie linyun** duca di kangle (385/433) *Rapsodia della residenza montana*: giardino-rifugio per meditazione, prototipo del giardino dei letterati e della capanne d'erba

bai juyi (772-846) ***. *autobiografia del signor ebbro*: giardino di città (Luoyang capitale orientale), poco più di un ettaro: natura + cultura; giardino di montagna e capanna d'erba presso il monte Lu: natura interiore = natura esteriore.

Yi (**arte**...di piantare e coltivare piante!) che nel periodo Confuciano si riferiva a rituale, musica, tiro con l'arco, guida dei carri, calligrafia e scienza dei numeri, dall'epoca Song (960-1279) si estende anche a poesia, pittura e calligrafia che le connette (Tre gioielli) ma anche all'arte del giardinaggio (quarto gioiello).

Sima guang (1019-1086)****: limpidezza (*qing*) lontananza (*yuan*)

PIETRE: durante la dinastia Song nascono i lapidari (*pu*) che classificano le rocce per giardini: la roccia serve a: simulare una montagna, se *isolata*; creare lontananze spaziali, se *assembleate*; far da contrasto a qualche elemento architettonico, 'artificiale'.

ACQUE: debole/forte; tranquilla e bassa; nutrice; mobile (qualità taoiste) + purezza e capacità riflettente (= 'specchio vuoto') - qualità confuciane e buddhiste-. Nei giardini l'abilità sta nel concentrarla (stagni) e nel disperderla (ruscelli) =: *jufen*.

PIANTE: (piantare, costruire in Occ. In Cina: evidenziare relazioni organiche tra uomo e natura

Susino (*mei*), il più amato: contrasto tra tronco contorto e fiore delicato = spirito giovane che può ancora scaturire da un corpo invecchiato

Pesco (*tao*) annuncio di primavera simbolo di vitalità e longevità,

Salice (*liu*), simbolo di femminilità e di flessibilità, sempre vicino all'acqua

Orchidea (*lan*), simbolo di fascino femminile e di reputazione erudita

Peonia (*mudan*) simbolo di energia solare, e di prosperità

Bambù (*zhuzi*), simb. di modestia interiore (cavo), di elasticità, ma anche di resistenza

Loto (*lianhua*), di purezza nonostante nasca dal fango, e di imperturbabilità (le gocce scivolano via)

Crisantemo (*ju*) simbolo del ritiro a vita appartata

Pino (*song*), resistenza e glorioso isolamento

ELEMENTI ARCHITETTONICI: rappresentano il limite, il finito *in simbiosi* complementare, non in contrasto con l'infinito rappresentato dalla natura. Perciò manca la pianificazione e la definizione geometrica: il giardino deve sempre mantenere l'allusione –mostrare i segni – dell'infinito:

Padiglioni (*ting*) (= fermarsi) nei punti di sosta, focali per osservare il paesaggio; possono ospitare opera d'arte: poesie e calligrafie, dipinti, o vasi

Passaggi coperti (*lang*) (conducono da un edificio ad un boschetto o ad uno stagno: dalla cultura alla natura)

Ponti (*qiao*): ricongiungono e salvano

Lanterne: (*deng*): per illuminare, ma anche per produrre ombre fantastiche

Funzioni compositive: per garantire una circolazione ininterrotta del *qi* e del vuoto (*ku*)

1 - contrasti tra grande e piccolo; restringere-ampliare (*xianyi houchang*): alternanza si sale e cortili

2 - Recinzione-compenetrazione (*wei tou*) : sale di lettura e passaggi coperti

3 – Spazi e tempi tra loro *integrati* e *aperti* (es.: un muro di cinta, il giorno di pioggia o nebbia, annulla il confine ed evoca l'indefinito) – *fengshui*

Quindi: lo stile 'anglo-cinese 'si mantiene ancora nel dualismo arte/natura, mentre il giardino cinese cerca la loro integrazione

SAKUTEIKI di Tachibana no Toshitsuna (1028-1094)