

*Suiseki**

“Le pietre hanno lasciato dietro di sé tutto ciò che hanno potuto, anche la vita; ma non l’esistenza”

Valeriano Massimi, *Scenari metafisici di azzurro straniamento*

1. *Suiseki* significa, letteralmente, “coltivazione di pietre”. Questa locuzione può suonare ad orecchie occidentali, se non incomprensibile, per lo meno stravagante: infatti, chi mai si è sognato, nelle Terre del tramonto, di mettersi a “coltivare pietre”? Anzi, in queste Terre la pietra non lavorata dall’uomo ha ricevuto attenzioni solo da studiosi di mineralogia, o, per motivi meno disinteressati, da tecnici minerari. Per il resto, è stata quasi sempre associata solo ad inerzia, immobilità, passività, morte.

In Estremo Oriente, invece, in particolare in Cina e Giappone, la ricerca e la cura di pietre dotate di forme e colori interessanti sono sempre state attività culturalmente qualificate che denotano ampiezza e profondità d’animo. Un sintomo evidente di quest’attenzione alle pietre nelle civiltà estremo orientali è, per esempio, il fatto che per “composizione di un giardino” si usa in giapponese l’espressione *ishi wo tateru* che letteralmente significa “erigere pietre”¹: come a dire che, nella progettazione e nella costruzione di un giardino, non sono fondamentali e preliminari le piante e i fiori, né il suo disegno complessivo, ma la ricerca e la scelta delle pietre più adatte. Questa enorme importanza assegnata alla pietra deriva innanzitutto dal fatto che essa può essere intesa come una montagna in miniatura e, quindi, come una montagna ‘a portata di mano’, anche quando la sua forma non evoca esplicitamente quella di una montagna. A questo proposito è interessante notare che il carattere per *seki* (pietra) ricorda un masso che si stacca da una parete rocciosa: quasi a ricordare che la pietra in sé non è significativa, ma lo è come parte di una montagna, ossia come frammento di un intero. Questo qualificare la singola pietra come parte di un intero è un aspetto particolarmente significativo, perché rinvia alla generale visione del mondo che accomuna le principali civiltà dell’estremo oriente, in base alla quale ogni fenomeno ed evento specifico, per non perdersi in una molteplicità indistinta, deve sempre mantenere e presentare i segni del suo rapporto con lo sfondo da cui emerge, con la ‘matrice’ da cui sorge, i quali, in ultima istanza, si identificano con la Natura o con l’Universo: la singola pietra, infatti, rinvia ad un masso più grande da cui si è staccata; ma questo, a sua volta, rinvia ad una parete di roccia che si è frantumata; questa, poi, rinvia ad una montagna di cui era parte; la singola montagna rinvia ad una catena montuosa, questa ad una zona geografica più ampia, e così via, fino ad arrivare all’estremo limite, a quell’ “insieme degli insiemi” rappresentato dalla Natura in generale o dall’Universo illimitato. Perciò, raccogliere, custodire e ‘coltivare’ una singola pietra significa prendere in considerazione e curare, in scala ridotta, l’intero Universo.

Inoltre, sia nella tradizione cinese che in quella giapponese – come, del resto, anche in quella indiana ed in altre civiltà arcaiche– la montagna ha un ruolo ed un valore letteralmente *centrali*²: infatti nella tradizione indiana il monte Sumeru è al centro dell’universo con le funzioni di tenerlo assieme e di congiungere cielo e terra; nel Buddhismo la Meru non è solo, in orizzontale, al centro di oceani e continenti, ma è anche, in verticale, in mezzo tra gli inferi posti in basso, e le zone della “pura forma” (*Rupaloka*) e gli spazi senza forma (*arupaloka*), entrambi posti in alto; nel Taoismo il monte Horai è il paradiso e, secondo il modello universale di implicazione reciproca rappresentato dalla polarità *yin/yang*, la montagna ha qualità *yang* in opposizione complementare all’acqua, dotata di qualità *yin*³; infine, nello Shinto, religione autoctona del Giappone, le montagne hanno il

¹ Cfr. *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini*, a cura di P. Di Felice, Firenze, Le Lettere 2001, p. 73 e p. 115.

² Cfr. M. ELIADE, *Il simbolismo del ‘centro’* in ID., *Immagini e simboli*, tr., Milano, Tea 1993, pp. 29-54.

³ Ma la montagna non è solo *yang*, in quanto nasconde, al suo interno, l’acqua che poi sgorga nelle sorgenti e scorre nei torrenti e nelle cascate.

carattere di sacralità perché sono dimore degli dèi e, perciò, non andrebbero contaminate con costruzioni profane⁴. Se, dunque, nelle civiltà orientali la montagna possiede una tale pregnanza simbolica, e se una pietra può essere considerata una montagna in miniatura, anche la singola pietra, nonostante le sue dimensioni ridotte, può avere un valore simbolico equivalente a quello della montagna.

Non solo: una pietra, oltre a poter condensare tutte le valenze simboliche della montagna, possiede, nonostante le apparenze, una propria *vita* intrinseca: i mutamenti al suo interno e sulla sua superficie si esplicano in tempi, certo, lentissimi rispetto a quelli che consumano gli animali e i vegetali, ma non per questo sono meno significativi o, addirittura, inesistenti. In altri termini, anche la pietra, come ogni altra manifestazione della natura, possiede un proprio *qi*, una specifica energia che si rivela nella sua consistenza, nella sua forma e nel suo colore, i quali si trasformano, nel tempo, in dipendenza delle circostanze ambientali in cui si trovano⁵. Per le civiltà orientali si hanno dunque, oltre a quella simbolica, altre due valenze che connotano il significato di una pietra: innanzitutto, essa è una realtà *viva*; in secondo luogo, la sua vita, come quella di tutte le altre realtà, dipende da un numero enorme, virtualmente infinito, di condizioni. Pertanto, chi sa osservare, toccare e conoscere una pietra, non solo riesce a cogliere in essa, in quanto montagna in miniatura, una notevole serie di stratificazioni simboliche, ma riesce anche a vedere le tracce della sua lunga vita; ma, soprattutto, riesce a capire che tali tracce sono dovute all'intervento di un enorme numero di fatti esterni, a cominciare dal calore del sole, dalla qualità delle piogge, e dall'intensità del gelo. Comprende, insomma, che la pietra, in sé, non è nulla: essa esiste e vive, come ogni altra realtà, solo in quanto risultato, mai definitivo, di trasformazioni. Ebbene, ciò che distingue la pietra da tutte le altre "diecimila creature" è la resistenza, la tenacia, la persistenza con cui essa fa fronte alle forze che la determinano e la trasformano. Ed è proprio questa sua capacità di rimanere salda in mezzo ad ogni avversità e di reagire ad esse con pazienza e lentezza, la qualità che, nelle tradizioni orientali, la rende modello di vita: "la forma di esistenza della roccia è oltre, non al di sotto, la dimensione quotidiana della vita su questo pianeta, la cui sopravvivenza è legata al ciclo annuale della vegetazione, all'acqua e al cibo, oltre le emozioni, i sentimenti, gli affetti che costituiscono per gli esseri umani un'altrettanto necessaria forma di vita"⁶. Si può comprendere, quindi, come da un immediato apprezzamento estetico delle caratteristiche fisiche di una pietra, si possa passare ad una sua considerazione simbolica ed, infine, addirittura, ad una sua valutazione etica. Nell'arte dell'apprezzamento delle pietre gli aspetti e valori estetici connessi a quelli etici possono venire ulteriormente rafforzati ed incrementati qualora si consideri che anche nelle pietre, come in qualsiasi altro oggetto dell'esperienza, possono essere trovate e messe in evidenza le qualità *wabi sabi*⁷: una delle più importanti è quella della "rustica semplicità", ossia il fatto che la pietra va apprezzata per la sua *naturalità*. Ciò significa due cose: in primo luogo, ovviamente, il riuscire a considerare la qualità delle sue forme e dei suoi colori indipendentemente da ogni intervento umano; in secondo luogo, il riuscire a considerare che le sue forme e i suoi colori non sono che manifestazioni particolari di un'energia universale (*qi* in cinese, *ki* in giapponese). Ciò, a sua volta, significa soprattutto due cose: innanzitutto, assumere la singola pietra non come 'cosa in sé', ma come *parte* integrante di una totalità, come 'figura' che mantiene un rapporto organico con lo sfondo da cui è emersa⁸; ed assumerla, inoltre, come *momento* di un infinito processo di trasformazioni. Questa qualità *sabi*, che appartiene alla pietra come oggetto in quanto tale, è nel contempo qualità *wabi* nella misura in cui, sul soggetto che riesce a coglierla, ha l'effetto

⁴ Ci siamo soffermati sul valore della montagna nelle civiltà orientali in *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra 2001.

⁵ In tal senso si può comprendere perché nella tradizionale valutazione giapponese delle pietre si parla di saper cogliere il "cuore della pietra" (*ishi no kokoro*) e di seguire le "esigenze della pietra" (*ishi no kowan*).

⁶ P. DI FELICE, *Elementi di comprensione del 'Sakuteiki'*, in *Sakuteiki*, cit., p. 23.

⁷ Sull'esperienza di *wabi sabi* cfr. G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio 1992 e L. KOREN, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press 1994.

⁸ E' importante ricordare che questo è il principale motivo per cui vengono privilegiate le pietre di colore scuro: esse evocano infatti lo sfondo indeterminato, il "caos primordiale" da cui esse, come ogni altro elemento, provengono.

immediato di comunicargli che *ogni* oggetto ed *ogni* momento dell'esperienza partecipano della medesima 'natura' che li lega, nello spazio e nel tempo, uno all'altro. Così, la forma della pietra suggerisce a chi l'apprezza l'idea che anche la sua forma corporea è una determinazione particolare del *qi* universale, e che la sua vita è un frammento temporale del movimento eterno che ritma la vita del *qi*. Il soggetto, dunque, attraverso la sua capacità di cogliere le qualità della pietra, comprende che egli stesso è *relativo* ed *impermanente*, ovvero, in termini buddhisti, che è *muga* e *mujo*, luogo e momento di una rete infinita senza ostruzioni (*jijimuge*). Questa consapevolezza della relatività e dell'impermanenza⁹ di ogni cosa e di ogni essere vivente non ha qui bisogno di alti e complessi discorsi metafisici. Essa viene indotta da una serie di segni materiali che rendono visibili le relazioni dello spazio e le azioni del tempo: fessurazioni, ossidazioni, macchie, deformazioni, contrazioni, corrugamenti, etc. Tali segni tra l'altro, non devono necessariamente essere macroscopici; anzi, com'è stato acutamente osservato, "Like homeopathic medicine, the essence of *wabi-sabi* is apportioned in small doses. As the dose decreases, the effect becomes more potent, more profound"¹⁰. Anche in questo caso, come in molte altre esperienze estetiche estremo-orientali, è valorizzata la capacità di comprendere aspetti profondi della realtà e della vita focalizzando l'attenzione su particolari minimi, spesso apparentemente insignificanti. Nell'apprezzamento delle pietre ci si esercita a valorizzare - come, del resto, nella cerimonia del tè - solo gli aspetti e gli elementi essenziali di una cosa, il che comporta, tra l'altro, l'abolizione di ogni *gerarchia* applicata ai materiali: un pezzo di basalto o di giadeite viene valorizzato come se fosse un diamante, per le sue intrinseche qualità formali e simboliche, non certo per il suo possibile valore di mercato.

2. La pratica della valorizzazione delle pietre ha assunto nella tradizione giapponese i connotati di una vera e propria arte, analoga ed affine a quella del *bonsai*: l'arte del *suiseki*. Questa parola è formata da *sui* (acqua) e *seki* (pietra) perché all'origine la pietra scelta veniva esposta su un largo e basso bacile pieno d'acqua. Sembra che le prime pietre così valorizzate siano giunte in Giappone come doni provenienti dalla Cina, in un periodo che va dal 592 al 628 d. C.¹¹. La pietra in quanto tale, evocando la montagna¹², condensa tutti i valori simbolici che essa riceve dalle diverse tradizioni (taoiste, buddhiste e shinto), ma, in quanto associata all'acqua, evoca anche quel binomio montagna/mare (o lago) che, a sua volta, testimonia materialmente l'opposizione complementare dei due principi *yin-yang* che regolano la vita sia del microcosmo che del macrososmo: nel *suiseki* viene quindi rappresentato in estrema sintesi l'intero universo, o, meglio, l'*ordine dinamico* che lo governa mediante l'interazione di questi due principi.

L'arte del *suiseki* comincia, ovviamente, dalla scelta della pietra; la quale – secondo le prime classificazioni canoniche effettuate durante l'epoca Meiji (1868-1912)¹³ - include tre grandi generi di pietre: *tennen kiseki*, ossia pietre simili a realtà naturali (montagne, valli, esseri umani, animali); *tenseki*: pietre di accompagnamento per *bonsai*, diverse secondo le stagioni; *kaseki*: pietre con inclusioni di fossili. La prima fase della scelta avviene mediante l'*isolamento* di una particolare pietra dallo sfondo costituito da altre pietre, da terra, sabbia, etc.; oppure mediante all'*immaginazione* che riesce ad indovinare, a grandi linee, la sua forma nascosta da altre pietre, o sommersa nella terra o nella sabbia. La seconda fase della scelta comporta l'osservazione attenta della pietra da ogni lato, e si basa, ovviamente, sul gusto personale; ma deve rispettare alcune regole di base:

⁹L. KOREN, *Wabi-Sabi*, cit., p. 59: "wabi-sabi is exactly about the delicate balance between the pleasure we get from things and the pleasure we get from freedom from things".

¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹ Cfr. V.T. COVELLO-Y.YOSHIMURA, *The Japanese Art of Stone Appreciation suiseki's and its use with bonsai* Tuttle, Rutland-Tokyo 1984.

¹² E' stato osservato che la teoria del caos e la geometria frattale applicate al *suiseki* mostrano che – in scale diverse – le stesse regole determinano le forme sia delle montagne più imponenti che delle pietre più piccole. Cfr. F. G. RIVERA, *Suiseki. The Japanese Miniature Landscape Stones*, Berkeley, Stone Bridge, 1997, pp. 78-81.

¹³ Per una breve storia del *suiseki* cfr. A. MARUSHIMA, *Nihon aiseki shi* (Storia del *suiseki* in Giappone), Tokyo, Ishinobi Sha 1992.

1. la **consistenza** della pietra, nella scala di Mohs da 1 a 10, deve porsi da 5 a 7, ossia non essere né troppo dura né troppo friabile.
2. la **forma** deve avere una configurazione asimmetrica, per comunicare il senso di energia vitale e di variazione proprio di ogni fenomeno naturale¹⁴; inoltre deve essere preferibilmente concava nella parte frontale (*mitsuke*), per ‘accogliere’ lo sguardo. La forma della pietra non va mai modificata¹⁵: ogni intervento artificiale sulla pietra va inteso come un’inammissibile modificazione non solo della forma naturale in quanto tale, ma anche dei tempi che essa incorpora, delle vicende geologiche e degli eventi atmosferici che l’ hanno plasmata lungo i millenni. L’unica ‘modifica’ ammessa è quella costituita dalla *pàtina* formata sulla superficie della pietra, oltre che dal tempo, dallo strofinamento delle mani, testimonianza di attenzione e di cura (*yoseki*).
3. il **colore** della pietra dovrebbe essere preferibilmente scuro (*iro*) o addirittura nero (*kuro*), non solo perché ciò favorisce la concentrazione dello sguardo, ma soprattutto perché ricorda l’abisso di nulla, lo sfondo indeterminato da cui essa, come qualsiasi altro essere, deriva.
4. la **superficie** dovrebbe essere non troppo scabra ed accidentata, per permettere alle mani di strofinarla facilmente; ma non troppo levigata, per consentire la formazione della *pàtina* prodotta dallo strofinamento. Gli stessi motivi che impediscono la modifica della forma della pietra con un taglio alla base, escludono il ricorso a collanti per aggiungere qualcosa, a detersivi per pulirla, ad olii o cere per lucidarla.
5. La pietra poi, di norma¹⁶, dovrebbe avere **dimensioni** abbastanza ridotte da poter stare in una mano, e non così grandi da doverla trasportare con due mani: probabilmente perché, se è troppo grande, la pietra può essere osservata anche a distanza, ma non maneggiata; se invece è troppo piccola, può essere maneggiata ma non osservata a distanza.

A questo punto, qualcuno potrebbe far notare che la scelta di una pietra comporta la rottura dei rapporti che la legano agli elementi del suo ambiente naturale e ai tempi della sua storia geologica. In realtà, questi rapporti essa li ha accumulati ed incorporati, e ne porta i segni: alcuni nascosti nella sua struttura interna, altri visibili e palpabili sulla sua superficie esterna. Ebbene, la scelta e la raccolta di una pietra – come quella di un fiore nell’ *ikebana* o di una pianta nel *bonsai* – togliendola dall’anonimato in cui stava tra migliaia di altre, fanno sì che questi rapporti accumulati ed incorporati, diventando oggetto di attenzione, di osservazione e di valutazione, emergano dall’indifferenza, valorizzino cioè i loro significati ‘oggettivi’ puramente geologici e fisico-chimici, ma ne acquistino anche altri, culturali, spirituali e simbolici. Inoltre, la successiva esposizione della pietra non solo allo sguardo di chi l’ ha scelta e raccolta, ma anche a quello di tutti coloro che la vogliono ammirare, rafforza il processo della sua ‘emergenza’ dall’anonimato ed incrementa le occasioni di osservazione e di valutazione. Non solo: la scelta di una pietra, oltre che mantenere e far risaltare i rapporti spazio-temporali da essa incorporati, ne aggiunge di nuovi, quelli derivanti dalla scelta stessa. Che una pietra venga raccolta ed esposta testimonia infatti che *qualcuno* le ha dedicato un’attenzione privilegiata ed una cura particolare: ciò significa che ai suoi rapporti naturali, ‘oggettivi’, in essa incorporati, ora si aggiunge quello instaurato con il soggetto che l’ ha scelta e valorizzata.

¹⁴ Rivera ha proposto un interessante (anche se discutibile) esperimento: interpretare questa qualità dell’asimmetria (*hitaisho*) - soprattutto per le *yamagata ishi* (pietre che ricordano la forma delle montagne) - ricorrendo alle serie di Fibonacci e alla sezione aurea (cfr. F. G. RIVERA, *op. cit.*, pp. 54- 62).

¹⁵ Invece F. G. RIVERA, *op. cit.*, e L. GARBINI (cfr. *Un rapido taglio alla base* (in “Bonsaitalia”, febbraio-marzo 1996) sostengono questa possibilità. E’ evidente che, in tal modo: 1. ci si allontana dal principio tradizionale di mantenere il massimo grado di naturalezza, finendo per produrre un ibrido tra *suiseki* e scultura; 2. non si comprende quali limiti si dovrebbero porre al taglio: per esempio, si potrebbe giungere ad ammettere di tagliare la sommità di un grande masso per ottenere una pietra di grande effetto. In tal modo si avrebbero *biseki* (belle pietre), ma non *suiseki*!

¹⁶ In realtà, nella storia del *suiseki*, sono intervenute molte classificazioni, tra cui quella che stabilisce le seguenti dimensioni: grande (*ogata*), 66-90 cm.; media (*hyojun*), 30-60 cm.; piccola (*kogata*), 15-30 cm.; miniatura (*mame*), 2,5-15 cm.

3. Ora, per ottenere un vero e proprio *suiseki*, è necessario collocare la pietra scelta su una **base** adeguata, sia per poterle dare una posizione stabile, sia per consentire la migliore esposizione agli sguardi e alle valutazioni. Tuttavia il motivo principale che conferisce importanza alla base è dato dal fatto che essa è *parte integrante* del *suiseki*: non bisogna mai dimenticare, infatti, che esso costituisce in realtà una rappresentazione in miniatura dell'intero universo ridotto simbolicamente a due elementi fondamentali, l'acqua e la pietra, che, a loro volta, evocano i due principi universali *yin* e *yang*. Il tipo di base più vicino al modo tradizionale di collocazione della pietra, quello che tenta di rimanere più fedele a questi valori simbolici, è il **suiban**, costituito da un vassoio basso, impermeabile (talvolta con la superficie interna ricoperta da una vernice vetrosa), ovale, dai colori verde, marron, grigio, tutti in tonalità scure (può anche essere in tonalità chiare se la pietra è scura, ma, in ogni caso, mai bianco). Questo vassoio va riempito di sabbia o di ghiaia finissima¹⁷: dal punto di vista funzionale, queste hanno lo scopo di stabilizzare la pietra; dal punto di vista simbolico, richiamano la superficie di un lago o di un mare da cui emerge un' isola¹⁸. La posizione della pietra nel *suiban* deve essere asimmetrica¹⁹, preferibilmente ponendo a sinistra sia la pietra che la sua parte più alta, in modo che la pendenza più lunga degradi verso destra.

La quantità di spazio attorno alla pietra deve essere calcolata con equilibrio: esso non deve essere né troppo ampio, perché ciò indurrebbe l'idea di una pietra 'perduta' nel vuoto; ma non deve essere nemmeno eccessivamente angusto, perché ciò produrrebbe la sensazione di uno spazio 'soffocato' dalla massa della pietra.

Un altro tipo di base è costituito dal **daiza**, una base di legno di noce o ciliegio²⁰, non lucidato. La procedura per costruire un buon *daiza* è molto più complessa di quella per allestire un *suiban*, perché l'intaglio del legno deve seguire il più esattamente possibile, in orizzontale, il perimetro inferiore della pietra e, in profondità, le irregolarità della sua base²¹.

¹⁷ La sabbia o la ghiaia devono essere: 1. tanto più fini quanto più piccola è la pietra; 2. di colore uniforme, senza impurità o granelli di colori diversi; 3. né bianche, né molto scure. Il *suiban* può anche esser riempito d' acqua se il *suiseki* ha una base che consente una sufficiente stabilità, e se la forma della pietra suggerisce quella di un isola. In tal caso, però, è necessario rinnovarla spesso per evitare il formarsi di alghe, muffe o residui calcarei.

¹⁸ Il tema dell'isola (*shima*) è fondamentale nella tradizione cinese perché richiama le Isole degli Immortali interpretate come Terre della Beatitudine, motivo fondamentale anche nella costruzione dei giardini (cfr. *Sakuteiki*, cit., p. 33).

¹⁹ Sull'importanza dell' *hitaisho* (asimmetria) nell'esperienza estetica giapponese ci siamo soffermati in *Estetica del vuoto* e *Yohaku*, cit. Per la sua importanza nella costruzione dei giardini cfr. *Sakuteiki*, cit., pp. 83, 85, 88-9.

²⁰ Anche in questo caso il criterio di scelta del tipo di legno da usare è improntato alla massima sobrietà: non deve essere né troppo colorato, né troppo ricco di venature, in particolare perché distoglierebbe l'attenzione dalla pietra; in generale, perché contrasterebbe con la qualità *sabi* che deve avere l'intero *suiseki*. Per questi stessi motivi il legno non va lucidato, o va lucidato pochissimo.

²¹ Se le irregolarità sono poco pronunciate, è sufficiente appoggiare la pietra sulla base in legno e tracciare il profilo, oppure porre una fonte luminosa sopra la pietra, tracciare il bordo dell'ombra e cominciare a togliere legno con una punta da 12 mm. e poi, via via, con punte sempre più piccole. In seguito, bisogna tracciare una seconda linea attorno al primo bordo, a 2,4/6,3 mm. di distanza, a seconda delle misure della pietra: per una pietra di 20-22 cm. di ampiezza, è necessario un 'collare' di 3,2 mm.; per pietre superiori a 60 cm. di altezza, un 'collare' di 6,3 mm. Quindi si traccia un'altra linea esterna a quella del 'collare', e la si segue con una sega da traforo. Il bordo può essere perpendicolare o inclinato, ma sempre arrotondato. I piedi del *daiza* devono essere larghi 1-2 cm. per pietre larghe 15 cm.; 2-4 cm., per pietre larghe 25 cm.; 4-5 cm. per pietre larghe 35 cm.; 5-6,5, per pietre larghe 50 cm. Devono essere alti 19 mm., e collocati in corrispondenza delle masse più pesanti della pietra. In dettaglio, i metodi per eseguire queste operazioni sono esposti in F. G. RIVERA, *op. cit.* In particolare, per realizzare l'incavo che deve ospitare la base della pietra, si possono seguire tre metodi:

il **primo** comporta le seguenti operazioni: 1., mettere in un contenitore ca. 5 cm. di argilla o di plastilina; 2., premere la pietra in modo che il fondo sia coperto fino al livello desiderato; 3., togliere la pietra e mettere un foglio di carta calcante sulla forma di argilla; 4., tracciare la linea esterna della pietra e le zone che sono da scavare; 5., trasferire questo diagramma sul legno; 6., misurare le profondità della forma d'argilla e trasferirle nel legno.

Il **secondo** prevede le seguenti operazioni:

1., mettere un foglio di carta carbone – o del gesso bianco - su un pacco di giornali che abbia un po' di elasticità; 2., mettere la pietra sulla carta carbone – o sul gesso, e premere. Questa lascerà delle tracce nere – o bianche- sulla base della pietra; 3., mettere la base della pietra sul *daiza* e scavare dove i punti macchiati di nero o bianco della base hanno lasciato le loro tracce; 4., ripetere l'operazione più volte, finché la base della pietra si incastra perfettamente nel *daiza*.

L'esposizione del *suiseki* avviene tradizionalmente nel *tokonoma*, assieme ad un rotolo con un dipinto e/o una calligrafia (*emakimono*), e ad un *bonsai*: quest'ultimo deve avere dimensioni inferiori a quelle del *suiseki*, tonalità che contrastino leggermente con quelle della pietra, e un vaso di forma diversa da quella del *suiban*.²² In tal modo il *suiseki* - il quale già di per sé, come si è potuto constatare, è un universo in miniatura - entra quale componente *minerale* di una prospettiva complessiva dove trova, nel *bonsai*, un equivalente universo in miniatura realizzato con forme e materiali *vegetali*, e, nella *calligrafia*, un equivalente universo in miniatura realizzato mediante forme e significati *umani*. Perciò, in definitiva, sia il *suiseki* considerato di per sé, sia l'esposizione in cui esso viene inserito comunicano direttamente e in massima sintesi - senza ricorrere a prolisse didascalie metafisiche - il senso di un orizzonte di misura che produce un ridimensionamento di ogni pretesa antropocentrica: la pietra del *suiseki* e la pianta del *bonsai* ricordano al dipinto e/o alla calligrafia - ossia, per traslato, all'uomo - che essi hanno significato solo in rapporto alla natura; anzi, in modo ancor più intrinseco, ricordano al dipinto e/o alla calligrafia che si possono realizzare solo attraverso l'uso di elementi naturali come l'acqua, la pietra per l'inchiostro, e le foglie della carta. Che il riferimento alla natura sia, nell'arte del *suiseki* - come in qualsiasi altra arte del Giappone antico - non un semplice espediente per trarne motivi ornamentali o sentimentali, è comprovato dal senso esplicito di questo verso - spesso riprodotto in calligrafie - del poeta cinese Du fu: "Le patrie vanno in rovina, fiumi e montagne restano"²³.

D'altra parte, dipinti e calligrafie esposti nel *tokonoma* assieme ad un *bonsai* e ad un *suiseki* testimoniano un 'debito di riconoscenza' nei confronti degli elementi naturali non solo realizzandosi attraverso di essi, ma anche celebrando, con i loro segni e le loro parole, la vita della natura: non è un caso, infatti, che dipinti e calligrafie di poesie presenti nel *tokonoma* abbiano per lo più come tema un evento o un elemento della natura. In particolare, nel *suiseki* - come, del resto, nel *bonsai* - si impernia un doppio processo di riconoscimento: da una parte la pietra, venendo investita di significati umani, esce dall'anonimato della pura materialità; ma, d'altra parte, l'uomo riconosce che tali significati non potrebbero mai nascere senza la presenza della pietra, delle sue caratteristiche e di tutti i fattori - come l'aria, l'acqua, il caldo e il gelo - che le hanno prodotte. In breve: non esisterebbe *suiseki* senza la capacità umana di "coltivare pietre"; ma non esisterebbe l'uomo se non avesse pietre (o altro) 'da coltivare'.

APPENDICE

Classificazioni secondo:

A. FORME:

1. Paesaggi, *sansui keiseki* (scena)

1.1. pietre che richiamano la forma di una o più montagne, *yamagata ishi*

1.1.1. " " " montagne lontane, *toyama ishi*

1.1.2. " " " " vicine, *kinzan seki*

Il **terzo** richiede le seguenti operazioni: 1., prendere, con un calibro di profilo, tutte le misure necessarie delle zone irregolari della base della pietra; 2., trasferire ogni profilo su un foglio di cartone; 3., ritagliare il profilo di cartone come sagoma di una particolare zona della base della pietra; 4., incollare le sagome insieme formando una replica quanto più esatta possibile della base della pietra; 5., adattare lo stampo nel legno e cominciare a scavare.

In ogni caso si dovrà tenere presente che, più larga è la pietra, più spesso deve essere il *daiza*.

²² Tutti i requisiti qui ricordati, sia quelli delle pietre che quelli dei supporti e dei criteri di esposizione, si riferiscono a norme consolidate nella tradizione giapponese. Questo non esclude che, sulla base di tali norme, vi possano essere variazioni che dipendono da qualità di pietre e di legni diverse da quelle giapponesi.

²³ Cin: *guo po, shanhe zai*; giapp.: *Kuni yaburete, sanga ari*. Cfr. una traduzione leggermente diversa in LI PO, TU FU, PO CHU-I, *Coppe di giada*, a cura di V. Costantini, Torino, Tea 1988, p. 97: "Il paese è in rovina, restano fiumi e montagne". E' da ricordare che con l'espressione "monti e fiumi" (o "monti e acque", *sansui*) si indica, sia in cinese che in giapponese, ciò che noi designiamo come 'natura' (Cfr. A. BERQUE, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard 1986, p. 85).

“

- 1.2. pietre con inclusioni (di quarzo o di calcite) che richiamano una o più cascate, *taki ishi*
 - 1.2.1. “ “ “ cascate larghe, *otaki ishi*
 - 1.2.2. “ “ “ “ sottili (*kotaki ishi*)
 - 1.2.3 con tracce di cascate, *itodaki ishi*
 - 1.2.4. *nunodaki ishi*
 - 1.2.5. secca, *karedaki ishi*: senza inclusioni: con il tracciato di una cascata prosciugata
 - 1.2.5.1. *kakuredaki* la cui sorgente è nascosta
- 1.3. rocce con inclusioni che richiamano torrenti di montagna, *keiryu seki*
- 1.4. rocce piatte, *dan seki*
- 1.5. rocce-isola, *shimagata ishi*
- 1.6. pietre che richiamano forme di litorale, *isogata ishi*
 - 1.5.1. “ “ “ “ di scogli, *araiso ishi*
 - 1.5.2. “ “ “ “ di spiagge piatte, *hira ishi*
 - 1.5.3. “ “ “ “ di scogli e onde che si abbattono sugli scogli, *iwagata ishi*
 - 1.5.4. “ “ “ “ di rocce con una o più grotte, *dokutsu ishi*
 - 1.5.5. “ “ “ “ di rocce con arco, *ko ishi*
- 1.6. stagni, laghi, paludi, *arizutamari ishi*
- 1.7. rocce-riparo, *yadori ishi* (riparo dalla pioggia = *amayadori*)
- 1.8. rocce-traforo, *domon ishi*

2. Oggetti, *keisho seki*:

- 2.1. pietre a forma di casa *yagata ishi*
- 2.2. “ “ “ “ barca, *hashi ishi*
- 2.3. “ “ “ “ ponte, *funagata ishi*
- 2.4. “ “ “ “ animale, *dobutsu ishi*
- 2.5. “ “ “ “ uccello, *toigata ishi*
- 2.6. “ “ “ “ insetto, *mushigata ishi*
- 2.7. “ “ “ “ pesce, *nogata ishi*
- 2.8. “ “ “ “ uomo, *sugata ishi* (pescatori, contadini, Buddha, monaci; parti del corpo umano)

B. COLORI:

1. pietra nera, *kuro ishi*
2. “ nero lucente, *maguro ishi*
3. “ rossa, *aka ishi*
4. “ blu, *ao ishi*
5. “ rosso porpora, *murasaki ishi*
6. “ giallo oro, *ogon ishi*
7. “ giallo-rosso, *kinko ishi*
8. “ cinque colori, *goshiki ishi*

C. SUPERFICI con incluse forme che richiamano immagini di

1. piante, *kigata ishi*
 - 1.1. fiori, *hanagata ishi* :
 - 1.1.1. crisantemo, *kikumon seki*
 - 1.1.2. prugno, *baika seki*
 - 1.2. frutti, *migata ishi*
 - 1.3. foglie, *hagata ishi*
 - 1.4. erbe, *kusagata ishi*

- 2. astri, *gensho seki*
 - 2.1. luna, *tsukigata ishi*
 - 2.2. sole, *higata ishi*
 - 2.3. stelle, *hoshigata ishi*
- 3. clima, *tenko seki*
 - 3.1. pioggia, *amagata ishi*
 - 3.2. neve, *ukigata ishi*
 - 3.3. luce, *raiko ishi*
- 4. segni astratti, *chuso seki*
 - 4.1. striature di tigre, *tora ishi*
 - 4.2. intreccio di linee, *itomaki ishi*
 - 4.3. incavi, *sudachi ishi*
 - 4.4. serpentina, *yagure ishi*
 - 4.5. punti in rilievo (come la pelle del frutto *nashi*) *nashi ishi*
 - 4.6. linee scure su fondo bianco, *ryugan ishi*

D. LUOGHI D'ORIGINE:

- 1. Kamogawa (Kyoto)
 - 1.2. Kurama
 - 1.3. Kibuze
- 2. Setagawa
- 3. Machiguro
- 4. Kamuikotan
- 5. Sado
- 6. Ibigawa
- 7. Sajigawa
- 8. Furuya
- 9. Seigaku
- 10. Neodani

Ordine di classificazione giapponese:

- 1. luogo d'origine (*kamogawa*)
- 2. struttura di superficie (*sudachi*)
- 3. colore (*maguro*)
- 4. forma (*enzan*)
- 5. nome poetico (*togenkyo*)

Altri caratteri:

biseki = pietra lavorata, levigata

ueiseki = pietra famosa

yuraiseki = associata ad evento o personaggio storico

reiheki = pietra 'cinese', erosa, suggestiva, traforata, contorta, grottesca

Accessori:

- 1. case, barche, figure da inserire nel *suiban*, o sopra la pietra
- 2. tavoli altri per rocce verticali; tavoli bassi per rocce orizzontali

Piante da associare:

“Tre amici dell’inverno”: *Pino*, sempreverde, simbolo di lunga vita; *Bambù*, simbolo di forza e perseveranza; *pruno*, simbolo di coraggio e nobiltà.

- prima primavera: pruno, forsythia, ciliegio;
- tarda primavera: azalea, iris, peonia
- estate: loto, gloria del mattino, melograno;
- autunno: crisantemo, acero rosso

Associazioni speciali:

ishi tsuki (*tsuki* = attaccare): *bonsai su suiseki*

bon kei (*kei* = scena): *bonsai e suiseki* accostati (profilo di pietre e piante degradante da destra a sinistra)

BIBLIOGRAFIA (in ordine cronologico)

- MURATA K. *Suiseki* Tokyo, Mokuji sha 1965;
 AA.VV. a cura di MURATA K., *Bonsai, suiseki: ketteiban, nihon no bi* (ediz. Speciale: la bellezza del Giappone) Tokyo Sekai Bunka sha 1979;
 AA.VV (a cura di MURATA K.) *Suiseki*, Tokyo Juseki sha 1981;
 COVELLO V.T.-YOSHIMURA, *The japanese Art of Stone Appreciation suiseki's and its use with bonsai* Tuttle, Rutland-Tokyo 1984.
 MARUSHIMA A., *Nihon aiseki shi* (Storia del suiseki in Giappone), Tokyo, Ishinobi Sha 1992;
 BENZ W. *Kunstwerke der natur praesentiert von menschen*, Heidelberg, Verlag Bonsai Centrum 1995;
 RIVERA, F. G., *Suiseki. The japanese Miniature Landscape Stones*, Berkeley, Stone Bridge, 1997.
 MOWRY R.D. (ed.), *World within Worlds*, Chicago, Art Media Resources Ltd. 1997;
 BENZ W., *The Asian Art of Beautiful Stones*, New York, Sterling 1999;
 DORAN C.- ROSENBLUM R, *Art of the Natural World*, Boston, MFA Publ. 2001;
 HU K., *Scholars Rocks in Ancient China*, New York, Weatherhill 2002;
 KEANE M. P., *The Art of Setting Stones*, Berkeley, Stone Bridge Press 2002.